

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2015

44

Dossiê:
Estudos sobre o cinema latino-americano

ISSN 2316-7114 | Volume 42 | Nº 44 | Brasil

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2015

44

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual. Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofía, Ciências e Letras Barão de Mauã. Tinha por subtítulo 'revista brasileira de semiótica'. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR). Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado para 'Revista de Cultura Audiovisual. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do CINUSP "Paulo Emílio", órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site
http://www.revistas.usp.br/significacao

E-mail
significação@usp.br

Significação
Dezembro 2015

Foto da capa
Cena do filme *La jaula de oro* (México, 2013) de Diego Quemada-Díe. Fonte: http://macheteproducciones.com/

Base de dados
Latindex
Confibercom
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo
irenemac@uol.com.br

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
in memorian
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo

Marcelo Prioste
Pontifícia Universidade Católica de SP

Margarida Maria Adamatti
Universidade de São Paulo

Reinaldo Cardenuto Filho
Fundação Armando Álvares Penteado

Universidade de São Paulo
Reitor
Marco Antonio Zago
Vice-Reitor
Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes
Diretora
Margarida Maria Krohling Kunsch
Vice-Diretor
Eduardo Henrique Soares Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
Coordenador
Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior
Vice-Coordenador
Eduardo Vicente

Preparação de originais e revisão de textos
Danielle Crepaldi Carvalho
Eduardo Victorio Morettin
Irene de Araújo Machado
Izabel de Fátima Cruz Melo
Jessica Silva Mendes
Marcelo Prioste
Margarida Maria Adamatti
Mariana Queen Nwabasili
Reinaldo Cardenuto Filho
Sávio Luis Stoco
Thalles Gomes Camêllo da Costa

Projeto gráfico
João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação
Jaqueline Esther Schiavoni
Marcelo Prioste

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Universidade Estadual de Campinas

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Atilio Avancini
Universidade de São Paulo

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo

Cecilia Sayad
University of Kent, Reino Unido

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcilia Buitoni
Faculdade Casper Líbero

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Eric Landowski
Centre National de la Recherche Scientifique - CEVIPOF

Erick Felinto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de SP

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires - Argentina

José Luiz Aidar
Pontifícia Universidade Católica de SP

José Manuel Pérez Tornero
Univ. Aut. de Barcelona - Espanha

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Mariana Villaça
Universidade Federal de São Paulo

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Marcelo Dídimo Souz Vieira
Universidade Federal do Ceará

Marcius Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Michael Renov
School of Cinematic Arts - EUA

Mirna Feitoza
Universidade Federal do Amazonas

Muniz Sodré
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas

Philippe Dubois
Université Paris III – França

Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Robert Stam
New York University – EUA

Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rosane Soares
Universidade de São Paulo

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg
Université Paris I – França

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia - Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2015

44

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

http://www.revistas.usp.br/significacao

Semestral – segundo semestre de 2015
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

1. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações
e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
II. Revista de Cultura Audiovisual.

CDD – 21.ed. – 302.2

Sumário

Apresentação
pág. 11

DOSSIÊ Estudos sobre o cinema latino-americano

Argentina Sono Film e Cinédia: uma comparação
Arthur Autran Franco de Sá Neto
pág. 15

Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil
Suzana Reck Miranda
pág. 29

Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil
Mónica Villarroel
pág. 45

Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina
Fabián Núñez
pág. 63

Um olho responsável perante a dor dos outros: imagens de violência em dois filmes do Grupo Ukamau
María Gabriela Aimaretti
pág. 82

A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim
pág. 100

Los rubios e os limites da noção de pós-memória
Fernando Seliprandy
pág. 120

Então entra, porque continuo te vendo: ambiguidade e melancolia em *La ciudad de los fotografos*
Denise Tavares da Silva
pág. 142

"Esquecer de lembrar" em *Vale dos esquecidos* (Maria Raduan, 2012) e *Huanacache, tierra Huarpe* (Silvina Cuman e Javier Orrade, 2010)
Natália Pinazza
pág. 160

Assassinatos por encomenda: a sicaresca no cinema colombiano
Maurício de Bragança
pág. 176

//////////// pág. 193 — Na pista do crime: o policial argentino como gênero em "Betibú"
Luiza Lusvarghi

/// pág. 212 — O Cinema Musical na América Latina: uma cartografia
Guilherme Maia e Lucas Ravazzano

/// pág. 232 — Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea
Virginia Osorio Flôres

//////////// pág. 254 — Narrativas e fronteiras em duas jornadas latino-americanas
Alexandre Silva Guerreiro

ARTIGOS

/// pág. 271 — Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em *Cabra Marcado para Morrer*
Patrícia Machado

//////////// pág. 294 — Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e 1950
Ana Lobato

/// pág. 318 — Telenovela e Política: perspectivas e modos de abordagem
Angela Cristina Salgueiro Marques

/// pág. 339 — Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina
Karla Holanda

//////////// pág. 359 — Narrar Boedo desde el Ocio hiperactivo
Carolina Rolle

/// pág. 373 — Paratextos, programas de ação?
Thiago Falcão

RESENHAS

/// pág. 393 — A estética mundializada e a questão da crítica
Raul Arthuso

/// pág. 400 — Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis
Claudio Aguiar Almeida

Contents

/// pág. **11** — Presentation

DOSSIÊ Studies about latin american cinema

/// pág. **15** — Argentina Sono Film and Cinédia: a comparison
Arthur Autran Franco de Sá Neto

////////// pág. **29** — 'Our things '? Popular music, phonograph records and the beginnings of sound film in Brazil
Suzana Reck Miranda

////////// pág. **45** — Power and wealth production on Chilean and Brazilian silent documentaries
Mónica Villarroel

////////// pág. **63** — Notes for a study on the Unión de Cinematecas de América Latina
Fabián Núñez

////////// pág. **82** — An responsible eye to the pain of others: images of violence in two films of Ukamau Group
María Gabriela Aimaretti

////////// pág. **100** — The music by Villa-Lobos in the films of Glauber Rocha of the sixties: allegory of Brazilian nation and part of tropicalistic patchwork
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

////////// pág. **120** — *Los rubios* and the limits of the notion of postmemory
Fernando Seliprandy

////////// pág. **142** — So enter, because you keep seeing: ambiguity and melancholy of resistance in *La ciudad de los fotografos*
Denise Tavares da Silva

////////// pág. **160** — "Forgetting to Remember" in *Forgotten Valley* (Maria Raduan, 2012) and *Huanacache, tierra Huarpe* (Silvina Cuman e Javier Orrade, 2010)
Natália Pinazza

/////// pág. **176** — Professional Killers: the *sicaresca* in the Colombian cinema
Maurício de Bragança

////////////// pág. 193 — Following clues: the Argentine crime movie as a genre in "Betibú"
Luiza Lusvarghi

/// pág. 212 — Musical Film in LatinAmerica: a mapping
Guilherme Maia e Lucas Ravazzano

/// pág. 232 — Identity and alterity in cinema: significant spaces in contemporary sound poetics
Virginia Osorio Flôres

////////////// pág. 254 — Narratives and frontiers in two latin american journeys
Alexandre Silva Guerreiro

ARTICLES

/// pág. 271 — Lacking images, surviving images: torture in *Cabra marcado para morrer*
Patrícia Machado

////////////// pág. 294 — Líbero Luxardo and the production of newsreels in Pará in the 1940s and 1950s
Ana Lobato

/// pág. 318 — Telenovela and Politics: perspectives and ways of approach
Angela Cristina Salgueiro Marques

/// pág. 339 — Brazilian women filmmakers and the female and male voices in documentaries
Karla Holanda

////////////// pág. 359 — Narrating Boedo from an hyperactive leisure
Carolina Rolle

/// pág. 373 — Paratexts, programs of action
Thiago Falcão

REVIEWS

/// pág. 393 — Globalized aesthetics and criticism
Raul Arthuso

/// pág. 400 — Documentary and Brazil in Worl War II: anti-militarism and anti-communism as sensitive pattern
Claudio Aguiar Almeida

Apresentação

Em sua edição de número 44, a *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, apresenta o dossiê "Estudos sobre o cinema latino-americano", composto por quatorze artigos e organizado por Marcelo Prioste e Reinaldo Cardenuto.

Na estruturação deste dossiê, despontaram cinco eixos temáticos, aqui designados como "a pesquisa documental", "cinema e resistência entre os anos 1960-80", "revisões das ditaduras", "o cinema de gênero" e "novas abordagens". Seguindo primeiramente pelo eixo "a pesquisa documental", constituído em torno de quatro publicações, o dossiê inicia-se com o texto "Argentina Sono Film e Cinédia: uma comparação", de Arthur Autran Franco de Sá Neto, artigo em que o autor analisa aspectos da produtora cinematográfica brasileira Cinédia em contraponto à produtora argentina Sono Film, ambas fundadas na década de 1930, período no qual se desenvolve o cinema sonoro na América Latina. Na sequência trazemos o artigo escrito por Suzana Reck Miranda, "Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil" que, neste mesmo contexto do audiovisual da década de 1930, aborda a relevância da música ao examinar o filme *Coisas Nossas* (1931), considerado o primeiro longa-metragem musical brasileiro com sistema de som sincronizado. Adentrando agora pelo documentarismo, mais adiante apresentamos o artigo de Mónica Villarroel, "Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil", que retorna às primeiras três décadas do século XX para cotejar o cinema documentário feito no Chile com o realizado no Brasil, ambos atuantes na criação de representações de identidades nacionais, processos de modernização e registros de fontes de riqueza. E, encerrando este eixo, mas também estabelecendo uma conexão temática para com os textos posteriores, temos o artigo de Fabían Núñez, "Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina", que levanta uma discussão sobre o papel da criação das cinematecas na conformação daquilo que ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), com o surgimento em 1965 da *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL).

Baseando-se agora no eixo temático seguinte, "cinema e resistência entre os anos 1960-80", que destaca o contexto político no qual a produção latino-americana se estabelece no período referenciado, inicia-se com o texto de María Gabriela Aimaretti, autora de "Um olho responsável perante a dor dos outros: imagens de violência em dois filmes do Grupo Ukamau", que aborda o trabalho do diretor Jorge Sanjinés a frente do Grupo Ukamau, observando

como os filmes *Revolução* (1963) e *Sangue do Condor* (1969) lidaram com a relatos da História e a violência não explícita contra os corpos e as identidades culturais dos indígenas e populares da Bolívia. Em seguida temos o texto "A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista", em que a autora, Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim, investiga como a música de cunho nacionalista criada pelo compositor Heitor Villa-Lobos foi utilizada de forma distinta em duas das emblemáticas obras do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967).

O terceiro bloco temático do dossiê, composto por três artigos, transita em torno de cinematografias contemporâneas que propõem, a partir de questionamentos variados, revisões acerca de experiências ditatoriais ocorridas na América Latina durante a segunda metade do século XX. A despeito de serem textos com objetos distintos de estudo, concentrando-se em filmes realizados na Argentina, no Brasil e no Chile, todos se voltam para reflexões sobre o campo do documentário como um espaço de criação no qual se verifica, hoje, uma potência capaz de recuperar a memória das ditaduras a partir das tensões entre os testemunhos de quem as enfrentou e as revisões recentes de uma História marcada por atos políticos contra as supressões da democracia. Se o documentário latino-americano adquire um lugar crucial no sentido de combater silêncios impostos por governos autoritários, ao mesmo tempo revela ambiguidades ao fraturar monumentalizações históricas construídas em torno daqueles que se voltaram para a luta em oposição às ditaduras. Nesse sentido, no artigo "*Los rubios* e os limites da noção de pós-história", o pesquisador Fernando Seliprandy concentra-se no estudo do documentário dirigido por Albertina Carriri em 2003 não apenas para problematizar a noção de "pós-memória", estabelecida por Marianne Hirsch, mas inclusive para analisar um longa-metragem no qual a realizadora, filha de desaparecidos da ditadura argentina, ao herdar o trauma da geração anterior, recusa-se a assumir uma visão idealizada dos pais ou a se contentar com uma leitura positiva comumente atribuída à épica da resistência. Já no texto "Então entra, porque continuo te vendo: ambiguidade e melancolia em *La ciudad de los fotografos*", Denise Tavares da Silva volta-se para o estudo desse documentário dirigido por Sebástian Moreno em 2006, que aborda o resgate do papel fundamental que a fotografia teve na oposição à ditadura chilena de Pinochet, articulando entre salientar a importância da luta e expor contradições no interior da própria resistência. Em outra chave, mas também passando pela reflexão sobre o apagamento da memória e da identidade dos oprimidos como agenda política das ditaduras e do conservadorismo de Estado, Natália Pinazza escreve o artigo

"'Esquecer de lembrar' em *Vale dos esquecidos* (Maria Raduan, 2012) e *Huanache, tierra Huarpe* (Silvina Cuman e Javier Orrade, 2010)", propondo uma reflexão sobre "contranarrativas" documentárias, nas quais denuncia-se a supressão de racismos e violências enfrentadas por populações indígenas como meio para a formulação de unidades nacionais autoritárias.

Outros três artigos publicados no dossiê compõem um eixo temático claramente identificado com os estudos do "cinema de gênero". Propondo-se a investigar uma tendência existente no audiovisual contemporâneo da América Latina, o pesquisador Maurício de Bragança escreve o texto "Assassinos por encomenda: a *sicaresca* no cinema colombiano", no qual articula uma reflexão sobre filmes que se voltam para as narrativas acerca do narcotráfico presente nesse país. Partindo de um gênero literário surgido na Colômbia dos anos 1990, *la sicaresca*, em que a figura do matador de aluguel torna-se centro estruturante da escrita ficcional, o autor concentra seu estudo em dois longas-metragens que transportaram essa questão para o universo cinematográfico, *La virgem de los sicarios* (2000) e *Rosario Tijeras* (2005). A partir da análise desses casos, o artigo salienta como os filmes permitem o desvelar de imaginários em torno das contradições da modernidade existente na América Latina. Voltando-se também para o drama policial, a partir de um estudo que recupera heranças históricas e estéticas da cinematografia mundial, Luiza Lusvarghi escreve o texto "Na pista do crime: o policial argentino como gênero em *Betibú*". Ao refletir sobre um dos períodos mais efervescentes da realização desse gênero na Argentina, entre os anos de 2010 e 2014, a autora procura investigar uma tendência encontrada em obras como *O segredo dos seus olhos* (2010), *Tese sobre um homicídio* (2013), e *Betibú* (2014), nas quais a soma entre a crítica social e o entretenimento ressaltam desencantos diante das promessas frustradas de cidadania e civilidade. Já o artigo "O cinema musical na América Latina: uma cartografia", redigido por Guilherme Maia e Lucas Ravazzano, parte da proposta de descentralizar a leitura recorrente em torno desse gênero, identificado como quase exclusivamente norte-americano, realizando um mapeamento panorâmico do filme musical de ficção na História da cinematografia latino-americana.

Por fim, dentro de um bloco temático definido como "novas abordagens" em torno do cinema latino-americano, o dossiê inclui outros dois artigos. No primeiro, escrito por Virginia Osório Flôres e intitulado "Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea", a análise fílmica concentra-se sobretudo na questão sonora, indo além de salientar seus usos para composição do espaço cênico ou das relações com a mise-en-scène. Voltando-se para o estudo de filmes argentinos como *O pântano* (2001) e *A mulher sem cabeça* (2008), ambos de Lucrecia Martel, e de

produções brasileiras, a exemplo de *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello, o artigo propõe uma reflexão acerca de como essa cinematografia constrói conceitos de alteridade e identidade a partir das múltiplas relações entre referências imagéticas e sonoras. Já Alexandre Silva Guerreiro, no texto "Narrativas e fronteiras em duas jornadas latino-americanas", parte dos filmes *Maria Cheia de Graça* (2004), de Joshua Marston, e *A jaula de ouro* (2013), de Diego Quemada-Díez, para discutir representações contemporâneas em torno da travessia clandestina que muitos latino-americanos fazem em direção aos Estados Unidos com a expectativa de uma vida melhor. O interesse do autor concentra-se, principalmente, em analisar o modo como a "narcofronteira" aparece em filmes recentes, cujas narrativas dissolvem a visão heroicizada de jornada rumo ao território norte-americano.

Para além dos textos que compõem o dossiê "Estudos sobre o cinema Latino-Americano", com destaque para a diversidade de eixos temáticos e analíticos, esta também publica outros seis textos independentes e duas resenhas. Em se tratando da seção de "artigos", Patrícia Machado retorna ao documentário *Cabra marcado para morrer* (1984) com o sentido de refletir sobre as estratégias utilizadas por Eduardo Coutinho para tratar, em seu filme, das torturas praticadas pela ditadura militar no Brasil. Ana Lobato propõe uma pesquisa em torno dos cinejornais realizados pelo cineasta Líbero Luxardo no Estado do Pará durante as décadas de 1940 e 1950. Ângela Cristina Salgueiro Marques procura apresentar quatro perspectivas teórico-metodológicas para o estudo das relações entre telenovela e política. Karla Holanda parte de uma revisão do livro *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, para destacar a autoria feminina na História do documentário brasileiro. Caroline Rolle estabelece um diálogo entre o filme *Permanent vacation* (1980), de Jim Jarmusch, e o romance *Ocio* (2000), de Fábian Casas. E Thiago Falcão, concentrando-se no estudo de jogos eletrônicos, procura contribuir para o debate acerca do modo como os elementos relativos a uma mídia incidem sobre a sua experiência. Na seção "resenhas", Raul Arthuso escreve sobre o livro *Audiovisual e mundialização: televisão e cinema*, de Felipe Muanis; e Claudio Aguiar Almeida sobre o livro *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial*, de Cássio dos Santos Tomain.

Boa leitura!

Marcelo Prioste

Reinaldo Cardenuto

Argentina Sono Film e Cinédia: uma comparação

Argentina Sono Film and Cinédia: a comparison

Arthur Autran Franco de Sá Neto[1]

1 Professor do Depto. de Artes e Comunicação da UFSCar. Doutor pelo Instituo de Artes da Unicamp. Pesquisa financiada pelo CNPq e pela UFSCar. E-mail: autran@yahoo.com.br

Resumo: O artigo compara a atuação da Cinédia, produtora cinematográfica brasileira fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, com a da *Argentina Sono Film*, criada em 1933 por Ángel Mentasti. O objetivo da comparação é descrever e analisar as estratégias de produção das empresas e a relação com o mercado nos primeiros anos de funcionamento de ambas, bem como as principais características dos filmes realizados no período. O artigo também descreve e coteja parte da trajetória de vida de Gonzaga e Mentasti.
Palavras-chave: Argentina; Brasil; história do cinema; produção cinematográfica; estúdios.

Abstract: The paper compares the performance of Cinédia, Brazilian film production company founded in 1930 by Adhemar Gonzaga, with the Argentina Sono Film, created in 1933 by Ángel Mentasti. The purpose of the comparison is to describe and analyze the production strategies of companies and the relationship with the market in their first years of operation as well as the main characteristics of films produced in the period. The paper also describes and collates part of the life story of Gonzaga and Mentasti.
Key words: Argentina; Brazil; film history; film production; studios.

Introdução

Esse artigo visa comparar a trajetória de dois estúdios surgidos nos primórdios do cinema sonoro na América do Sul: a *Argentina Sono Film* – fundada em 1933 por Ángel Mentasti em Buenos Aires – e a Cinédia – fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro. A primeira empresa tornou-se em pouco tempo a principal produtora do país vizinho, em um contexto no qual a cinematografia argentina crescia em termos do número de filmes produzidos e de público em uma proporção forte, chegando mesmo a alcançar outros mercados da América Latina e o da Espanha. Já a segunda, logo se tornou a principal empresa brasileira, mas em um ambiente no qual a produção de longas-metragens se manteve em nível quantitativo muito baixo e o mercado interno totalmente dominado pelo produto hollywoodiano.

Objetiva-se por meio da comparação entre *Argentina Sono Film* e Cinédia descrever e analisar as estratégias de produção dessas empresas, as principais características dos filmes de ficção realizados, bem como a relação com o mercado, ao longo do período de estruturação de ambas, ou seja, até por volta de 1936.

Também será efetuada uma breve narrativa em torno de alguns elementos da biografia dos fundadores das empresas, pois se afigura importante compreender a formação de ambos e sua experiência profissional pregressa, dado que eles estiveram a frete dos modos de produção implantados.

Os produtores: Gonzaga e Mentasti

Tanto a Cinédia quanto a *Argentina Sono Film* foram enormemente marcadas pelos produtores que as capitanearam. Dado que se tratava de iniciativas privadas e de estruturas de produção verticalizadas não poderia ser diferente, ainda mais que ambas as experiências tiveram como inspiração o *studio system* tal como desenvolvido por Hollywood, modo de produção caracterizado pela centralidade do estúdio e que desde meados dos anos 1910 até fins da década de 1920 era regido pelo "sistema do produtor central", no qual "o produtor se encarregava do trabalho prévio e posterior à filmagem de *todas* as películas de um estúdio" [grifo do texto original] (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997, p. 149) . É no contexto desse sistema que figuras como Irving Thalberg passaram a ocupar um lugar de grande destaque. Nesse sentido, não é casual, nem me parece uma construção retrospectiva, o depoimento de Atilio Mentasti – filho e um dos sucessores de *Don* Ángel: "Aquele que faz os filmes sou eu, vale dizer... o que as discute, o que as prepara, as aceita ou

não aceita [para produzir], isso é ser um produtor" (CALISTRO et al, 1978, p. 64-65). Nos casos sul-americanos, devemos sublinhar que o carisma pessoal de Adhemar Gonzaga e *Don* Ángel Mentasti também teve importância. Mas qual a trajetória deles quando fundaram, respectivamente, a Cinédia e a *Argentina Sono Film*?

O carioca Adhemar Gonzaga nasceu em 1901, herdeiro de uma família de posses, cuja base econômica era, segundo o pesquisador Lécio Augusto Ramos, "a concessão da exploração da loteria na cidade do Rio de Janeiro" (RAMOS, 2012, p. 347). Fã cinematográfico desde a mais tenra juventude, iniciou-se profissionalmente como cronista cinematográfico da revista *Palcos e Telas* em 1920, passando depois a atuar em *Para Todos*. Nessa última publicação, dedicada à cultura, política e mundanidade, começou em 1924 a campanha em prol do cinema brasileiro, secundado por Pedro Lima em *Selecta*. Fundou com Mário Behring, no ano de 1926, *Cinearte*, um dos mais importantes periódicos sobre cinema do Brasil, que encampou a campanha anteriormente mencionada e para onde se transferiu em 1927 o crítico Pedro Lima. Essa campanha durou até 1930 e foi o primeiro esforço profundo de entendimento dos problemas que entravam o desenvolvimento artístico e industrial do nosso cinema. Por meio dela, Gonzaga também teceu relação com cineastas que atuavam nos mais diversos pontos do país, com destaque para Humberto Mauro, que então realizava os seus primeiros filmes em Cataguases (MG). Adhemar Gonzaga dirigiu ainda um dos clássicos do cinema silencioso brasileiro, *Barro humano*, filme lançado em 1929 com sucesso de público e crítica, mas cujo sistema de produção foi desligado de qualquer estrutura industrial e/ou comercial com quase toda a equipe trabalhando sem receber honorários. Em 1930, fundou a Cinédia, empresa produtora que logo se tornou a mais importante do Brasil, tendo viajado em 1927 e 1929 para Hollywood a fim de entender "in loco" como funcionava o sistema de estúdios.

Ángel Mentasti era um imigrante italiano, nascido na pequena cidade de Varese – próximo a Milão – em 1877 (ESPAÑA, 1984, p. 61). Já na Argentina, perambulou por diversas cidades e atividades como Bahia Blanca onde era proprietário de uma empresa de mudanças ou na província de Buenos Aires representando uma destacada companhia de vinhos. Foi ainda produtor de uma companhia teatral. No campo do cinema, trabalhou como gerente de distribuidoras de filmes até que se tornou sócio de uma delas, a *Germania Film*, para posteriormente voltar a ser empregado de outras empresas do ramo, a *Empresa Cinematográfica Film Reich* e a *Cosmos Film*. Seu talento para o comércio era largamente reconhecido (ESPAÑA, 1984, p. 34, 62-63). Em 1933, fundou a *Argentina Sono Film*, produtora que lançou o primeiro grande sucesso do cinema sonoro daquele país: *Tango!* (1933), dirigido por

Luis José Moglia Barth. O sucesso dessa película abriu caminho para que a empresa logo se tornasse a principal produtora do país vizinho. Ángel Mentasti faleceu em 1937 e foi substituído na direção da empresa por seus filhos Atilio e Ángel Luis.

Conforme é possível perceber, as trajetórias dos dois fundadores são bastante diferentes, e não apenas pela origem social de cada um, mas, também, pela experiência profissional pregressa. Enquanto Gonzaga tinha ampla experiência junto à imprensa cinematográfica e um pouco na produção, Mentasti possuía grande conhecimento do comércio cinematográfico, bem como relações que se estabeleceram ao longo dos anos em que trabalhou no campo da distribuição. Na minha perspectiva, essa diferença é central, pois o conhecimento mais amplo de Mentasti a respeito do mercado cinematográfico certamente o colocava em uma posição privilegiada tanto para comercializar as produções da *Argentina Sono Film*, como também para saber qual a rentabilidade possível naquele mercado, bem como entender os gostos do público.

Estruturas e estratégias de produção

As trajetórias de vida dos dois produtores ajudam a explicar a diferença que marca a fundação da Cinédia e da *Argentina Sono Film*, bem como os tipos de filmes produzidos nos seus primeiros anos de atividade.

Adhemar Gonzaga comprou em 1929, lastreado em parte da herança que receberia do pai, um terreno no bairro de São Cristóvão e logo começou a construção do estúdio; o qual era dotado já em meados de 1930 de "palcos [de filmagem], dez camarins, escritórios e departamento técnico" (GONZAGA, 1987, p. 9-10). Gonzaga também se preocupou em equipar a Cinédia e além das modernas câmeras *Mitchell*, a companhia contava com "refletores, copiadores e reveladoras automáticas" (RAMOS; HEFFNER, 2012, p. 167-168).

Já a *Argentina Sono Film* utilizou inicialmente estúdios de outras empresas produtoras para a realização dos filmes. Somente em 1937, a companhia começou a construir os seus próprios estúdios (ESPANÃ, 1984, p. 92).

O capital empatado de início na Cinédia hipoteticamente foi bem maior do que na *Argentina Sono Film* não somente pelos investimentos realizados, mas também pela manutenção os estúdios e a contratação de um quadro fixo de técnicos e de outros profissionais[2]. Entretanto, é necessário notar que com o sucesso de

2 A folha de pagamento de janeiro de 1936 indica que a Cinédia tinha naquele mês dez funcionários: Aphrodisio de Castro (técnico de som), Edgard Brasil (operador de câmera), Carlos Borges (trabalhava no escritório), Manoel Castro (técnico de laboratório), José Julio Vianna (eletricista), Ruy Santos (técnico de laboratório), Erany Martins (tipógrafo), João Stamato (operador de câmera), Hélio Barroso Neto (auxiliar de som) e Francisco Martins (jardineiro). O total de gastos com pessoal nesse mês foi de 5:170$000. "Folha

público dos filmes da produtora argentina em pouco tempo ela seria bem maior do que a Cinédia.

Também é notável a discrepância entre os tipos de filmes produzidos inicialmente pelas duas empresas cinematográficas.

Adhemar Gonzaga buscou imprimir à Cinédia nos primeiros anos o ideário defendido como crítico da revista *Cinearte*, que já se expressara na experiência única e bem sucedida de *Barro humano* (1929). O produtor pretendia que a sua empresa fosse a concretização do seu pensamento sobre a indústria cinematográfica brasileira. É nesse sentido que buscou dotá-la de condições técnicas de alta qualidade, tal como indiquei acima. Também nos primeiros filmes produzidos pela Cinédia a preocupação da concretização do ideário de Gonzaga se fazia presente. Paulo Emílio Salles Gomes dá um quadro bastante consistente do ideário estético e temático de Adhemar Gonzaga e do grupo de *Cinearte*[3] na virada dos anos 1920 para os 1930:

> A significação intrínseca de *Barro humano* é enorme. Tudo que o grupo de Adhemar Gonzaga tinha arduamente apreendido durante os últimos anos em matéria de técnica e estética conflui e se exprime nessa fita: *scenario*, *collocações de machina*, *subentendimento*, *symbolo* e *sophisma*, a última de emprego mais recente, significando as alusões dotadas de certa malícia. Esta, como o luxo, havia adquirido importância tendo em vista, por um lado, o meio social alto em que se desenrolava o enredo e, por outro, o público de elite que se pretendia atingir, ambos muito vinculados ao cinema americano e dotados, como este, do requinte que, ao se industrializar, se transformava em seu contrário (GOMES, 1974, p. 332).

A primeira produção concluída pela Cinédia foi *Lábios sem beijos*, dirigida por Humberto Mauro em 1930, filme ainda silencioso. A trama dessa espécie de comédia romântica gira em torno dos conflitos amorosos de três jovens – Lelita (Lelita Rosa), Paulo (Paulo Morano) e Didi (Didi Viana) – ambientada na alta burguesia carioca. Segundo Sheila Schvarzman:

> *Lábios sem beijos*, o primeiro filme do estúdio, parecia corresponder ao modelo ideal de *Cinearte* para o sucesso do cinema brasileiro. [...] O filme seguia a fórmula de sucesso do produtor, *sex*, *gags and charm*, que Gonzaga trouxera dos Estados Unidos. Mostrava ambientes ricos, paisagens agradáveis da cidade, cenas a beira mar e trajes de banho, uma moça supostamente liberada que fumava e dirigia um carro (SCHVARZMAN, 2003, p. 264).

---

de pagamento dos auxiliares da Cinédia S. A., com os descontos em abonos durante o mês de janeiro de 1936". Rio de Janeiro, 31 jan. 1936. Arquivo Cinédia.

3 O grupo era integrado ainda por nomes como Pedro Lima, Álvaro Rocha e Paulo Vanderley.

A mesma pesquisadora observa, em relação à composição das imagens de *Lábios sem beijos*, que:

> Há um rebuscamento excessivo nas caracterizações – muitas sedas, brilhos, *smokings*, chapéus e trajes de banho – e uma sucessão de ambientes requintados: jardins e caramanchões, casas à beira-mar, salões com divãs e almofadas adamascadas que certamente tornavam o filme um páreo à altura de *Barro humano* (SCHVARZMAN, 2004, p. 69).

O segundo filme da Cinédia é *Mulher*, dirigido por Octavio Gabus Mendes e realizado em 1931, película sonorizada pelo sistema de discos. Desta feita se trata de um melodrama e que, de início, se ambienta em uma favela onde vive a jovem Carmen (Carmen Violeta), a qual é vítima do assédio sexual do próprio padrasto (Humberto Mauro) e dos homens que ali residem. Deflorada e abandonada pelo malandro Milton (Milton Marinho), ela vai morar em uma pensão e acaba conhecendo o jovem bonito e rico Flavio Martins (Celso Montenegro). Eles se apaixonam e ela passa a frequentar os ambientes sofisticados que o namorado integra, mas Carmen é alvo de preconceitos e críticas. Após uma separação, o casal decide ficar junto, mas sem chegar a se casar oficialmente. A parte do filme que transcorria na favela teria sido cortada a pedido dos exibidores (GONZAGA, 1987, p. 39). Como aduz Sheila Schvarzman:

> Nesse sentido, a supressão da primeira parte aproxima o filme da leveza, dos ambientes e personagens caros a *Cinearte*, extirpando ou minimizando elementos indevidos, como a pobreza e a perversidade, que se chocavam com estes ideais e buscavam afirmar justamente a modernidade e a civilidade dos brasileiros (SCHVARZMAN, 2003, p. 268).

O terceiro filme da Cinédia é, há muito, considerado um dos maiores clássicos do cinema brasileiro, *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, cuja produção se iniciou em 1931, mas só estreou comercialmente em 1933. A película teve o som gravado no sistema Vitaphone – em discos – e foi lançada em um momento no qual os filmes sonoros já dominavam o mercado, ela foi um fracasso de público e de crítica quando da sua estréia. Trata-se de um melodrama que narra a história trágica do engenheiro Marcos (Durval Bellini), o qual, ao se descobrir traído pela noiva, a assassina na noite de núpcias. Após ser absolvido pela justiça, Marcos parte para o interior a fim de trabalhar e tentar se afastar das lembranças ruins. Conhece então a jovem e bela Sônia (Déa Selva), loira como sua antiga noiva, e que o encanta. Marcos e Sônia acabam ficando juntos, mas eis que o irmão de criação da moça,

Décio (Décio Murilo), é apaixonado por ela e se envolve em uma luta com Marcos. Acidentalmente Décio acaba falecendo, pois cai em uma corredeira em consequência da luta. O casamento de Marcos e Sônia enfim pode se consumar.

Após essa série de fracassos de bilheteria, a Cinédia mergulha na crise financeira e Gonzaga enfim revê a política de produção da empresa. Ainda antes da estreia de *Ganga bruta*, aproveitando a chegada dos equipamentos de gravação sonora no sistema Movietone – ou seja, impresso na película –, Gonzaga produz *Voz do carnaval* (1933), codirigido por ele mesmo e por Humberto Mauro, no qual havia cenas documentais da festa popular no Rio de Janeiro com muita música entremeada por números cômicos.

A importância da música popular como esteio para que os filmes brasileiros alcançassem sucesso junto ao público era algo que já então se podia observar. Filme importantíssimo nesse sentido, e ainda muito pouco estudado pela historiografia, é *Coisas nossas*, fita de 1931, da empresa *Byington & Cia*, produzida e dirigida pelo norte-americano Wallace Downey e que fez ótima bilheteria.

Em 1934, Adhemar Gonzaga associou-se a Wallace Downey, e, como indicam Lécio Augusto Ramos e Hernani Heffner, essa associação "mudou completamente os rumos da Cinédia" (RAMOS; HEFFNER, 2012, p. 168), pois, a partir daí, o estúdio passou a se voltar para a produção de filmes carnavalescos. Da parceria entre Downey e a Cinédia resultaram *Alô! Alô! Brasil* (1935), de Wallace Downey, João de Barro e A. Ribeiro, *Estudantes* (1935), Wallace Downey e *Alô! Alô! Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. O primeiro e o terceiro filmes foram sucessos estrondosos de público e capitalizaram a Cinédia, que então passou a produzir filmes baratos em termos de produção com muita música e humor, dando origem à chanchada.

Vez por outra a empresa levava a frente alguma película de maior vulto em termos de produção, destacando-se nesse contexto o grande sucesso de público e de crítica *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna, uma comédia romântica sofisticada e muito bem realizada em termos cinematográficos. Ainda no ano de 1936 a Cinédia produziu mais dois filmes, *O jovem tataravô*, de Luiz de Barros e *Caçando feras*, de Líbero Luxardo, o primeiro é uma comédia ligeira com base no texto teatral *O tataravô* – de Gilberto de Andrade – e o segundo uma coprodução com a Lux Film que mostrava cenas documentais de uma caçada no Mato Grosso intercaladas com situações de humor e de música. Isso demonstra um esforço da Cinédia em aumentar o número de filmes de produzidos por ano, ampliar os gêneros e os tipos de produção.

No entanto, é necessário assinalar a tendência de que os filmes mais caros

fracassassem inapelavelmente, como é o caso de *Pureza* (1940), de Chianca de Garcia – adaptação do romance homônimo de José Lins do Rego – ou de *Romance proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga – uma refilmagem de *Barro humano* (1929).

Outra mudança importante levada a efeito a partir da associação com Wallace Downey é que a Cinédia passou em diversos filmes a articular um esquema de coprodução, ou seja, ela deixa de ser a única produtora de determinada película. Conforme é possível aferir pela documentação da empresa, preservada no Arquivo Cinédia, a forma de produção passava pela divisão dos custos entre a Cinédia e pelo menos mais um sócio. No caso de *Alô! Alô! Carnaval*, carta de Wallace Downey para Adhemar Gonzaga propõe que: "O custo de produção, bem como a renda do filme, será de 50% (cinqüenta por cento) para ambas as partes", ou seja, a Cinédia e a Waldow – empresa de Downey[4]. Em resposta, Adhemar Gonzaga anuncia que está de "pleno acordo" com o exposto na correspondência de Downey[5]. Devia haver muitas variações nos acordos de coprodução feitos pela Cinédia, mas o importante a reter é que a companhia produtora buscava diluir o risco, tornando possível fazer mais filmes e ainda investir no estúdio – o que Adhemar Gonzaga só deixava de fazer em situações críticas.

*

Conforme já indiquei anteriormente, a estratégia inicial de produção da Argentina Sono Film foi bem diferente da Cinédia. *Tango!* começou a ser produzido antes da fundação da produtora e teve sua origem nas relações de amizade entre Ángel Mentasti e Luis Jose Moglia Barth, o qual viria a ser o diretor da película. Moglia Barth já tinha boa experiência em diversas funções cinematográficas – tais com direção, fotografia e montagem -, o que, segundo Claudio España, "o colocou em contato com numerosos distribuidores – que hoje diríamos inescrupulosos – que necessitavam fazer uma nova montagem das películas que compravam no exterior ou, por que não, rodar um filme todo e o apresentar como produção estrangeira" (ESPAÑA, 1984, p. 33). Ainda na segunda metade dos anos 1920, os dois se conheceram, vindo a trabalhar juntos no início da década seguinte na *Cosmos Film*. Moglia Barth havia dirigido um curta-metragem intitulado *Consejo de tango* (1932) e pretendia fazer um longa, daí que procurou o *Viejo* Mentasti para verificar se este teria algum capital para colocar no filme. Ainda ligados a Cosmos Filme, Mentasti e Moglia Barth partiram para a realização de *Tango!* (1933), entretanto, o filme só foi vinculado à Argentina Sono Film pouco antes de estrear. O financiamento

4 Carta de Wallace Downey a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 7 out. 1935. Arquivo Cinédia.

5 Carta de Adhemar Gonzaga a Wallace Downey. Rio de Janeiro, 20 out. 1935. Arquuivo Cinédia

da película, além de contar com capitais do próprio Mentasti, incluiu outros dois investidores: Dr. Ramos – que fora advogado da distribuidora *Film Reich* – e Carlos Favre – proprietário da distribuidora Pathé-Nathan, especializada em filmes franceses (ESPAÑA, 1984, p. 31, 33, 35 e 36).

Tango!, tal como diversas películas dos primórdios do sonoro, tem apenas um fio narrativo, o qual serve para o alinhavamento de diversos números musicais com nomes consagrados ou que estavam prestes a se consagrar. O entrecho inicia-se no ambiente bastante popular dos "conventillos"[6] e trata do amor de Alberto (Alberto Gómez) por Tita (Tita Merello), essa última, entretanto, está interessada por Malandra (Juan Sarcione). Alberto é convencido a viajar a Paris, pois Tita estaria lá, no navio conhece Elena (Libertad Lamarque) e, já na França, acaba por se envolver com esta última. De retorno a Buenos Aires, Alberto descobre que Tita o espera no subúrbio simples em que moravam, resolve então ficar com ela e abandonar Elena.

Domingo di Núbila caracteriza *Tango!* da seguinte forma: "Sua história, esquemática, parecia a adaptação de uma letra de tango, mas ela crescia com os diálogos de sabor portenho e com o desfile de personalidades carismáticas" (NÚBILA, 1998, p. 71). Dentre outros, cantavam no filme nomes como Azucena Maizani, Libertad Lamarque e Tita Merello. Ainda segundo Domingo di Núbila: "Com semelhante elenco e repertório *Tango!* foi um imã de multidões que em grande parte voltavam aos cinemas duas ou mais vezes, maravilhadas de poder ver pela primeira vez a tantos dos seus [cantores] favoritos e escutar suas interpretações". (NÚBILA, 1998, p. 73)

Moglia Barth ao perceber que com três investidores – Mentasti, o Dr. Ramos e Favre – havia capital para realizar não apenas um, mas dois filmes, fez essa proposta com o argumento de que os exibidores achariam que os produtores não estavam premidos em termos econômicos e ofereceriam melhores condições de negociação. Dessa forma, *Dancing* (1933), de Luis Jose Moglia Barth, começou a ser produzida antes do lançamento de *Tango!* (ESPAÑA, 1984, p. 37).

Ademais, a *Argentina Sono Film* não apenas produzia, mas também distribuía películas estrangeiras, dedicando-se a lançar no mercado argentino filmes da Espanha, mais tarde isso facilitou uma "reciprocidade" com o país europeu e diversos filmes da produtora foram lançados lá (ESPAÑA, 1984, p. 46).

O lançamento comercial no mercado interno da primeira película da companhia foi um enorme sucesso tendo por base um esquema eficiente de distribuição:

6 Moradia urbana coletiva na qual em geral as diferentes partes têm em comum um pátio, além de, eventualmente, sanitários e cozinhas. Trata-se de uma moradia característica das classes populares na Argentina.

> *Tango!* obteve uma imediata e vastíssima distribuição simultânea. Em maio [de 1933] foi exibido em 79 salas da capital e em outras 52 cidades dos arredores em junho, das quais a mais distante era Mar del Plata (no cine Belgrano). A essas, logo se somaram quarenta salas em cidades e vilas do interior. Entre elas, Rosário, onde o êxito foi total e, "apesar de suas deficiências técnicas, foi exibida mais de quinze vezes por uma mesma sala", segundo o correspondente em Rosário do *Heraldo* [*del Cinematografista*] (ESPAÑA, 1984, p. 46).

Dancing retomou a fórmula de *Tango!*, mas não obteve a mesma repercussão de público.

Em 1934, a *Argentina Sono Film* lançou *Riachuelo*, ainda mais uma vez com a direção de Luis Jose Moglia Barth. Desta feita, a empresa tinha a financiar o filme apenas Mentasti, pois os outros dois sócios haviam se retirado do negócio (ESPAÑA, 1984, p. 37). Outrossim, o filme possuía uma estrutura narrativa diferente, um tanto mais amarrada em termos do enredo e baseada em um comediante que faria história no cinema argentino, Luis Sandrini – já presente em um papel secundário de *Tango!*. Trata-se de uma comédia ambientada em um bairro popular, na qual acompanhamos as desventura do vagabundo Berretín (Luis Sandrini), que de início vive sem emprego e de pequenos furtos, para aos poucos se tornar um trabalhador. O filme é muito vivo tanto em termos da apresentação do ambiente às margens do Riachuelo – inclusive com imagens documentais – quanto pelas diversos sotaques dos imigrantes presentes em Buenos Aires, sem deixar de mencionar o talento cômico de Sandrini. Com *Riachuelo*, segundo Claudio España: "Toda a América Latina sonhou com a noite de Buenos Aires e imitou a fala entrecortada de Luis Sandrini" (ESPAÑA, 1984, p. 59). Novamente a *Argentina Sono Film* alcançava um estrondoso sucesso de público, capitalizando a empresa para novas produções.

A partir de 1935, Argentina Sono ampliou a sua produção anual chegando a três filmes lançados comercialmente: *El alma del bandoneón*, de Mario Soffici, *Monte criollo*, de Arturo S. Mom e *La barra mendocina*, de Mario Soffici. Para além da ampliação numérica, a empresa começou a apostar em outros tipos de produção paras além das comédias e musicais passados em ambientes populares. Segundo Domingo di Núbila: "*El alma del bandoneón* foi o primeiro longa-metragem do nascente cinema sonoro argentino que se passava em ambientes e entre personagens burgueses" (NÚBILA, 1998, p. 100). Tratava-se de um melodrama estrelado por Santiago Arrieta e Libertad Lamarque nos papéis centrais, mas evidentemente o tango não deixava de estar presente na trama, pois a história girava em torno de um casal de artistas que busca o reconhecimento. *Monte criollo* também é um melodrama e que

Claudio España considera "a realização mais impecável, da Argentina Sono Film ou de qualquer outro estúdio, entre as filmadas até esse momento", devido à composição da imagem (ESPAÑA, 1984, p. 71). *La barra mendocina* é um musical marcado por temas folclóricos do interior do país e cujo enredo envolve artistas que vêm para Buenos Aires, mas fracassam e retornam à província.

A partir de então a empresa aumentou ano a ano o número de suas produções, bem como os gêneros e os tipos de público visado. Em 1936 foram lançados quatro filmes: *Puerto novo*, de Luis Cesar Amadori, *Loco lindo*, de Arturo S. Mom, *Goal!*, de Luis Jose Moglia Barth e *Amalia*, de Luis Jose Moglia Barth. São produções bem diversas entre si, sendo que a última é "baseada na novela de Jose Marmol, foi a primeira grande superprodução da Argentina Sono Film e a primeira vez em que o cinema sonoro argentino recorria à adaptação de uma novela de renome" (ESPAÑA, 1984, p. 81). *Loco lindo* foi mais um veículo para o talento cômico de Luis Sandrini, enquanto *Goal!* tematiza o esporte que já fascinava as grandes massas. Cabe destacar *Puerto novo*, película de sucesso caracterizada por Domingo di Núbila como um "melodrama romântico-musical", mas com muitas cenas cômicas em que se sobressai o talento de Pepe Arias (NÚBILA, 1998, p. 128).

Quando o *Viejo* Mentasti morreu em 1937 foi prontamente substituído pelos dois filhos, Atilio e Ángel Luis, que já o acompanhavam na empresa e tiveram a incumbência de continuar o seu desenvolvimento.

Considerações finais

A comparação das formas como a Cinédia e *Argentina Sono Film* buscaram se afirmar nos respectivos mercados nacionais afigura-se bastante interessante, tanto nas suas semelhanças quanto nas suas diferenças.

Entre as semelhanças é possível apontar a forma de produção baseada no estúdio, embora no caso brasileiro se buscou de fato emular o exemplo de Hollywood por meio da construção de todo um complexo para a realização de filmes, bem como da compra de equipamentos e da contratação de técnicos. No caso da *Argentina Sono Film*, conforme indiquei, durante os primeiros anos da empresa os filmes foram realizados em estúdios alugados e somente em 1937 começou a construir o seu próprio estúdio. Ou seja, nesse último caso havia menos capital imobilizado no início das atividades da companhia.

A produção da Cinédia nos primeiros tempos seguiu uma média de um filme de longa-metragem lançado por ano, às vezes menos como é o caso de 1932,

eram filmes caros e que se alinhavam com o ideário da revista *Cinearte* quanto às características temáticas e estéticas, o que significa dizer filmes ambientados na alta burguesia e que buscavam um tratamento em termos da decupagem bastante cuidadoso. Somente após três fracassos de público e por meio da associação com Wallace Downey, a empresa mudou o eixo da sua produção passando a apostar em musicais com entrechos cômicos e realizados de forma mais ligeira, além de tentar ampliar os gêneros produzidos. Já na *Argentina Sono Film* houve uma aposta na rapidez da produção, executando-se logo de início *Tango!* e antes mesmo da sua estréia *Dancing* já se encontrava em produção. E quanto ao tipo de filme temos exatamente o inverso do que foi feito pela Cinédia, ou seja, a produtora argentina partiu de musicais ou comédias ambientados junto às classes populares e só depois passou a apostar em melodramas – mesmo assim recheados de números musicais – e, eventualmente, na ambientação burguesa. Ainda em relação aos filmes, é de se observar que a Cinédia, até a associação com Wallace Downey, contratou diretores cujas carreiras tinham como único filão o cinema; já a *Argentina Sono Film*, como observou Abel Posadas, apostou em diretores como Moglia Barth e Mario Soffici que tinham experiência no teatro (POSADAS, 1994, p. 221).

Voltando à figura dos produtores que criaram essas empresas, afigura-se que Adhemar Gonzaga parte de uma visão cuidadosamente construída na atividade jornalística em *Para Todos* e *Cinearte*. Essa visão é marcadamente ideologizada tendo Hollywood com seu único norte, sem atentar de forma mais aprofundada para o mercado brasileiro e as relações concretas que o conformavam. *Don* Ángel Mentasti, devido a toda a sua experiência como comerciante e também distribuidor de filmes, tinha um conhecimento muito mais efetivo do mercado e das suas possibilidades de retorno, fazendo com que sua atividade como produtor fosse mais calcada na realidade econômica e não tanto em um ideário estético e temático.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood*: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Barcelona: Paidós, 1997.
CALISTRO, M. et al. *Reportaje al cine argentino* – Los pioneros del sonoro. Buenos Aires: Anesa, 1978.
ESPAÑA, C. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.
GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
GONZAGA, A. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
NÚBILA, D. di. *La época de oro* – Historia del cine argentino I. 2ª Ed. Buenos Aires: Jilguero, 1998.
POSADAS, A. "La caída de los estudios ¿Solo el fin de una industria?" In. WOLF, S. (org.). *Cine argentino* – La otra historia. 2ª Ed. Buenos Aires: Letra Buena, 1994, p. 217-241.
RAMOS, L. A. "GONZAGA, Adhemar". In. RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª Ed. São Paulo: Senac, 2012, p. 347-350.
_____; HEFFNER, H. "Cinédia". In. RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª Ed. São Paulo: Senac, 2012, p. 167-169.
SCHVARZMAN, S. "Entre *Cinearte* e Cinédia: Octavio Gabus Mendes e *Mulher*". In. CATANI, A. M. et al (orgs.). *Estudos Socine de Cinema* – Ano IV. São Paulo: Panorama, 2003, p. 262-271.
_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

submetido em: 08 09 2015 | aprovado em: 11 10 2015.

Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil[1]

'Our things '? Popular music, phonograph records and the beginnings of sound film in Brazil

Suzana Reck Miranda[2]

1 Versões iniciais deste texto foram apresentadas em dois encontros científicos: no Seminário Temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual (XVIII Encontro Internacional da Socine - UNIFOR, Fortaleza, CE, 2014) e na conferência Hollywood's Musical Contemporaries and Competitors in the Early Sound Film Era (Universidade de Surrey, Gildford, UK, 2014). Agradeço aos colegas pelas generosas contribuições que obtive em ambos os eventos.

2 Suzana Reck Miranda é graduada em Música (piano) pela UFSM e mestre e doutora em Multimeios (cinema) pela UNICAMP. Docente do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar. E-mail: suzana@ufscar.br.

Resumo: Este artigo destaca elementos históricos e estilísticos que cercam o filme Coisas Nossas (1931), apontado como o primeiro longa-metragem musical brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema vitaphone. Interessa-nos, sobretudo, o seu repertório musical. Observaremos possíveis ligações dos estilos e dos intérpretes com a dinâmica da indústria fonográfica do período, na tentativa de compreender o que, naquele momento, foi tomado como sendo as "nossas coisas".
Palavras-chave: música no cinema; início do cinema sonoro; música popular brasileira; cinema brasileiro.

Abstract: This paper sets out to underscore the historical and stylistic particularities surrounding the film Coisas Nossas (Our things,1931), which is regarded as the first Brazilian musical feature film, entirely 'in sync' using the vitaphone system. The main focus lies on the characteristics of the film's musical repertoire and its possible connections to the Brazilian recording industry. Our aim is to understand what the so-called 'our things' were supposed to be, at that point in time.
Key words: film music; early sound films; Brazilian popular music; Brazilian cinema.

Coisas Nossas (Wallace Downey, 1931) foi o primeiro longa-metragem brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema *vitaphone* a conter não apenas música, mas também vozes e ruídos[3]. Inspirado em revistas musicais norte-americanas, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico (como fio condutor), apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local. Integrante do rol de filmes cujos originais e cópias se perderam, seus vestígios encontram-se nas notas publicadas na imprensa da época e na bibliografia existente sobre a História do Cinema Brasileiro. Graças à descoberta, em 1995, de exemplares dos discos de sua trilha sonora no acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre, RS), é possível também, como nos aponta Fernando Morais da Costa (COSTA, 2008, p. 108-9) especular sobre o filme a partir de sua porção sonora.

Neste artigo, o foco principal reside nas características do repertório musical do filme e nas possíveis ligações com a indústria do disco no Brasil naquele momento. Portanto, embora a relação do início do cinema sonoro com o mercado fonográfico seja recorrente na História do Cinema Mundial, nosso objetivo é observar quais são as particularidades que ocorreram no contexto brasileiro e, principalmente, compreender o que, na época, foi tomado como sendo as "nossas coisas" em um cenário no qual, além de enfrentar o domínio hollywoodiano, era preciso investir em uma identidade nacional que transpusesse as diversidades regionais. Afinal, não podemos ignorar que a recém-instaurada Segunda República (1930-37), presidida por Getúlio Vargas, trazia em seu bojo um percurso - iniciado pelas elites intelectuais nos anos 1910 - marcado pela construção da tal identidade nacional. Neste sentido, portanto, vale destacar que o rádio e o cinema serão vistos como espaços fundamentais para consolidar tal pretensão[4].

De todo modo, como nos esclarece Carlos Roberto de Souza, *Coisas Nossas* foi uma experiência peculiar dentro do contexto cinematográfico do período. Seus idealizadores estavam originariamente ligados à indústria do disco e de aparelhos elétricos e não ao cinema (SOUZA, 2007, p. 33). A produção ficou a cargo da Byington e Cia, importante empresa brasileira que atuava no setor elétrico, na importação e

3 O primeiro uso do sistema vitaphone em um longa-metragem brasileiro ocorreu em Mulher (Octávio Gabus Mendes, 1931), uma produção da Cinédia lançada um mês antes do Coisas Nossas. No entanto, este filme foi concebido para ter apenas a música sincronizada em disco, ou seja, não foi idealizado para ser um 'filme falado'. Maiores detalhes podem ser encontrados em COSTA, 2013.

4 Muitos autores têm trabalhado a relação entre cultura popular e Estado nos anos 1930, no Brasil. Destacamos, aqui alguns exemplos: DA MATTA, 1981; HERSCHMANN; PEREIRA, 1994; ORTIZ, 1985; SIMIS, 1996; VIANNA, 1995.

comercialização de inúmeros equipamentos, no rádio e que representava a *Columbia Phonograph Company* no Brasil. O norte-americano Wallace Downey, que na época era o supervisor artístico da Columbia em São Paulo, assina a direção. Downey foi peça-chave na instalação da filial da Columbia em São Paulo e, segundo Freire (FREIRE, 2013a, p. 121-2), o norte-americano foi enviado ao Brasil, em 1928, para este fim, já que a chegada da gravação elétrica fomentou a expansão da indústria fonográfica local e outras empresas estrangeiras estavam entrando no mercado brasileiro. A Byington e Cia., comandada pelo também norte-americano - mas naturalizado brasileiro - Albert J. Byington, com apoio do filho Alberto Byington Jr., associou-se ao empreendimento.

Freire acrescenta que, antes de apostar na produção de filmes, a Byington e Cia. investiu na fabricação de projetores sonoros para o circuito exibidor brasileiro, impulsionada pelo sucesso que o longa-metragem *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros, obteve (FREIRE, 2013a, p.124). Vale lembrar que este filme foi, de fato, o primeiro longa-metragem sonoro do cinema brasileiro e tal façanha só foi possível porque Barros e seus sócios desenvolveram um sistema de projeção sonora - o Sincrocinex - que, ainda de acordo com Freire, consistia em uma "moderna vitrola ligada à auto-falantes". Os discos de *Acabaram-se os Otários*, portanto, eram os mesmos usados na indústria fonográfica, de 78 rpm. Já o sistema que a Byington e Cia. desenvolveu chamava-se Fonocinex e chegou a ser comercializado em vários estados brasileiros. O filme *Coisas Nossas*, embora tenha usado o sistema *vitaphone*, acabou servindo para "enaltecer" a aparelhagem por eles produzida (FREIRE, 2013a, p. 128). De qualquer modo, a nosso ver, o filme também ajudou a promover outro investimento da família Byington: os artistas brasileiros com contratos pela Columbia.

Downey e as nossas coisas

Quando desembarcou no Brasil, Wallace Downey já era um veterano no ramo das gravações musicais. Segundo nota publicada na *Variety*, em 01 de setembro 1922, ele, que nesta época tinha 20 anos de idade, havia acabado de se demitir da *Cameo Records*, em Nova York, onde comandava o laboratório de gravação, para investir neste ramo por conta própria. Jairo Severiano menciona que quando Downey foi enviado a São Paulo, ocupava funções importantes na Columbia norte-americana e que, no Brasil, mesmo sem ainda dominar o português, era ele quem estava à frente nas negociações com os artistas locais (SEVERIANO, 1997, p.39). Sua eficiência pode ser dimensionada pela produção, pois até o final de julho de 1929, a divisão

brasileira comandada pela Byington e Cia. já havia produzido cerca de vinte e cinco discos com o novo sistema elétrico. Boa parte dos artistas gravados, de acordo com o jornalista Aramis Millarch[5], estabeleceram contratos exclusivos com a Columbia (MILLARCH, 1991). Alguns destes pioneiros como Paraguassú, Batista Júnior e Jaime Redondo formariam, juntamente com futuras contratações, a constelação de estrelas do filme *Coisas Nossas*.

As atrações contidas no filme foram parcialmente descritas na imprensa da época e, por vezes, acompanhadas de imagens (fotografias e cartazes publicitários). Conforme já dissemos, estes e outros textos (sobre o cinema brasileiro) foram, durante um bom tempo, as referências às quais os pesquisadores recorriam para recuperar seus rastros. Costa reforça que a descoberta dos discos (*vitaphone*) permitiu ratificar e/ou contestar os dados existentes (COSTA, 2008, p. 108).

Ao confrontarmos estes materiais, uma das primeiras constatações possíveis é a de que, se levarmos em conta todas as atrações descritas (especialmente nos jornais e revistas da época), talvez o número de discos estimado pelo museu de Porto Alegre não esteja correto. O material impresso que acompanha o CD[6] (com as gravações restauradas) informa que *Coisas Nossas* teria oito discos dos quais sete foram parcialmente resgatados e disponibilizados. No entanto, apenas um disco a mais não conseguiria conter as músicas, os números com dança e os esquetes cômicos (citados em fontes diversas) que não figuram nas gravações preservadas. Como algumas das atrações que ficaram de fora foram descritas em diferentes materiais, não há como especular sobre o filme sem enfrentar estes paradoxos.

De acordo com os materiais consultados, supomos que o *casting* era assim composto: os atores Procópio Ferreira e Genésio Arruda, líderes de importantes companhias teatrais; a dupla sertaneja Calazans e Rangel (também conhecida como Jararaca e Ratinho); o ator cômico, compositor e cantor Batista Júnior (João Batista de Oliveira Júnior); o artista circense Alcebíades Pereira, considerado um dos *clowns-brancos* mais importantes do circo brasileiro; os cantores Jaime Redondo, Paraguassú (Roque Ricciardi), Arnaldo Pescuma e Pilé (Manoel dos Santos); as cantoras Helena Pinto de Carvalho, Stefana de Macedo e Zezé Lara; a atriz e dançarina Corita Cunha (Cora Acuña), o pianista e maestro da Orquestra Jazz Columbia Gaó (Odmar Amaral Gurgel); o multi-instrumentista Zezinho (José do Patrocínio Oliveira) e seu conjunto regional (com vários integrantes que também eram da Jazz Columbia);

5 Disponível em <http://www.millarch.org/artigo/continental-sua-historia-gravada-fundo-dentro-da-mpb >. Acesso em 09 ago. 2015.

6 Trata-se, na verdade, de uma edição comemorativa aos cem anos do cinema - do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, de Porto Alegre, RS - que contém um pequeno livro e um CD. Antônio Jesus Pfeil é o autor dos textos explicativos e o responsável pelo projeto de restauração sonora. O CD é que está incluído neste material (PFEIL, A. J., 1995).

o trompetista e regente Napoleão Tavares que, como Gáo e Zezinho, integrava e organizava diferentes formações orquestrais para as gravações da Columbia). Estes 17 nomes tinham seus rostos estampados (dentro de estrelas) em alguns materiais gráficos sobre o filme que circularam na época. Outras participações citadas (por diferentes meios que as atestam) são do poeta paulistano Guilherme de Almeida, da atriz Nenê Biolo, da cantora Alzirinha Camargo e do comediante Príncipe Maluco (João Petrillo), nome conhecido nos cassinos e no teatro de revista brasileiro[7].

A maioria destes artistas era paulista e/ou atuava em São Paulo com regularidade, principalmente no rádio. Arruda, em especial, era um nome de destaque no teatro de revista. Quanto aos músicos, ou já tinham contratos com a Columbia, ou passaram a ter, a partir das filmagens. Alguns deles, como Paraguassú, apresentavam-se com frequência em espetáculos de variedades. Sendo assim, estas são basicamente as "nossas coisas" que Byington e Downey elegeram para integrar aquele que viria a ser o primeiro "*filmusical* genuinamente brasileiro".

O repertório musical

Embora o repertório de *Coisas Nossas* possa ser inicialmente associado a características regionais, o filme foi bem recebido em vários estados brasileiros e teve uma temporada muito bem-sucedida no Rio de Janeiro que, naquele momento, era a Capital Federal do país. Vale lembrar que, neste período, o samba, mesmo já sendo um gênero musical urbano proeminente (não apenas no Rio de Janeiro), ainda não estava ligado à aura de 'unidade nacional' que o cercará a partir de meados nos anos 1930, na esteira da política econômica nacionalista do então presidente Getúlio Vargas, como já destacado inicialmente neste texto. Resumidamente, podemos dizer que desde o final da década de 1910 havia, no Brasil, debates integrados a um 'projeto modernista' que envolviam a valorização de uma cultura rural como elemento importante para a construção de uma cultura nacional e genuína. Ritmos musicais interioranos e do nordeste brasileiro (emboladas, cocos, batuques, cateretês, cururus...) são valorizados pelos intelectuais e artistas e passam a influenciar tanto as composições eruditas quanto as populares urbanas.

7 Outros nomes foram citados esporadicamente, como: Francisco Alves, Dircinha Batista, a dupla Alvarenga e Ranchinho e o palhaço Piolin. Dircinha, mesmo tendo na época nove anos de idade, como era filha de Batista Júnior e já havia gravado um disco na Columbia, talvez tenha tido uma pequena participação. Francisco Alves, cantor muito famoso, tinha contrato exclusivo com a Odeon/Parlophon, fato que torna improvável a sua participação em Coisas Nossas, a não ser que estivesse devidamente disfarçado. Quanto a dupla Alvarenga e Ranchinho que, de acordo com seus biógrafos, foi formada a partir de 1933, sua presença é pouco provável. Já o famoso palhaço Piolin, embora tenha de fato atuado em dupla com Alcebíades Pereira, não deve ter participado. Pelo menos é o que reforça o esquete contido nos discos preservados, pois quem contracena com Alcebíades é o seu filho Albano Pereira Neto, o Albaninho.

A cultura sertaneja, por exemplo, já transitava no teatro de revista carioca desde a década de 1910 e, em São Paulo, mesclou-se com as tradições caipiras (do homem do campo das regiões sudeste e centro-oeste). Vince de Moraes aponta o surgimento de canções com "melodias caboclas" entres os compositores paulistas ainda nos anos 1910, bem como a circulação de espetáculos com violeiros, "causos" e anedotas oriundas do universo caipira e sertanejo, cujo ponto alto deu-se na caravana do jornalista Cornélio Pires[8] que, no final da década de 1920, excursionou por todo o interior paulista (MORAES, 2000, p. 5). Os nordestinos Jararaca e Ratinho, por exemplo, eram conhecidos mesmo antes de excursionarem nesta caravana: faziam sucesso nas revistas teatrais cariocas e, desde 1924 gravavam discos na Odeon[9].

No momento em que *Coisas Nossas* foi gerado, portanto, o Brasil possuía um cenário musical bem fragmentado e com características variadas. O rádio e a indústria do disco estavam em plena expansão, o que representava novas formas de circulação para a música popular, que décadas antes ocorria apenas nos teatros, circos e outros estabelecimentos de espetáculo. Vince de Moraes destaca ainda a "profissionalização" de grande quantidade de músicos neste período, que passou a integrar os conjuntos musicais atuantes no rádio e nas gravadoras, ambientes nos quais sambas, choros, canções, toadas, modas de viola convivem lado a lado com outros gêneros 'estrangeiros', como o tango e o foxtrote (MORAES, 2000, p. 12-14).

O rádio teve um papel crucial no estabelecimento de um *star system* de artistas brasileiros e tal fato, além de contribuir com os interesses comerciais das gravadoras locais, foi um dispositivo estratégico, dentro da lógica do Estado, na disseminação de uma desejada integração nacional, uma vez que a música é uma expressão de extrema importância na constituição da identidade cultural. No entanto, como o debate sobre os processos políticos e culturais envolvidos na ideia de brasilidade é extenso, dado os limites deste texto, nosso objetivo, ao mencionamos esta questão, é destacar que entre os artistas da época o nacional e o popular também eram temas recorrentes. Por este motivo, alguns compositores e intérpretes mais engajados com os ritmos brasileiros sentiam certo desconforto em observar que em muitas gravadoras havia estrangeiros no comando, tanto na produção executiva quanto musical. Voltaremos a este tema logo mais.

Mas, se o desenho da relação entre as mídias daquele momento já é hoje mais conhecido, o mesmo não se pode dizer em relação a certas produções. No caso de *Coisas Nossas*, o que temos para observar concretamente, como dito, são as atrações musicais. Aqui, levaremos em conta o repertório musical contido nos discos

8 Sobre as diversas atividades de Cornélio Pires, indicamos as seguintes leituras: FREIRE, 2013b, p. 104-128 e SCHVARZMAN, 2011, p. 46-64.

9 A gravadora Odeon, no Brasil, atuava no Rio de Janeiro.

preservados e o apresentaremos conforme a sequência em que estão dispostos no CD, embora esta ordem não corresponda a muitas das descrições que encontramos. Também não vamos considerar nesta análise as curtas intervenções musicais dos esquetes cômicos. Sendo assim, a primeira peça musical - apresentada no referido material - é instrumental e não foi oralmente identificada. Possui um caráter de abertura e lembra uma marcha circense, pois inicia com uma breve fanfarra e, em seguida, assume um compasso 4/4 com andamento rápido. Após, é a vez da primeira canção, que é anunciada por uma espécie de mestre de cerimônias. Helena Pinto de Carvalho interpreta *Esse jeitinho que você tem*[10], uma toada de Marcelo Tupinambá, com o acompanhamento de Gaó ao piano e de uma pequena formação orquestral. Tupinambá era o pseudônimo de Fernando Álvares Lobo, músico com formação erudita e prestigiado entre os intelectuais. Suas canções populares eram admiradas por conterem 'elementos caboclos'.

A próxima atração musical, também não oralmente identificada na gravação, contém duas canções de caráter rural, cujas letras remetem ao universo caboclo e interiorano. A primeira, com andamento rápido, é interpretada por vozes masculinas em coro e a segunda, uma toada, traz uma voz feminina como destaque. Esta primeira canção é, na verdade, uma versão acaipirada de uma tradicional marchinha de carnaval chamada *Juracy*, composta em 1931 por Lamartine Babo e Vantuil de Carvalho[11]. Esta versão retirou tanto da letra quanto da música os possíveis elementos carnavalescos e adaptou-os ao cotidiano e à sonoridade do meio rural. O pierrô (da letra) foi transformado em caboclo e os metais e percussão (da marcha) foram substituídos por uma formação típica de um regional (violino, violão, banjo, flauta, clarinete, acordeão). Já a toada, que no filme é interpretada por Zezé Lara, é uma composição de Marcelo Tupinambá denominada *Tarde Sertaneja*[12] que, de fato, foi inspirada em uma tarde no campo e no universo caipira.

Em seguida, é a vez de *tico-tico do fubá*, conhecido choro de Zequinha de Abreu, em versão instrumental. É provável que seja uma interpretação da Orquestra Jazz Columbia comandada por Gaó. Supomos isto porque no disco[13] que a Columbia

10 As gravações em *vitaphone* do *Coisas Nossas* não estão disponíveis online. No entanto, arquivos com várias das canções executadas no filme (extraídos de discos de 78 rpm gravados e comercializados pela Columbia) podem ser acessados no banco de dados do Instituto Moreira Salles. Helena Pinto de Carvalho gravou esta mesma toada em 1931 (Disponível em < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=6768 >. Acesso em 09 ago. 2015).

11 Até o momento, não localizamos uma gravação comercial desta versão caipirada (que foi feita para o filme). Já a marchinha original está disponível em < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=13399 >. Acesso em 09 ago. 2015.

12 A versão lançada em 78 rpm pela Columbia pode ser ouvida em: < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=15812 >. Acesso em 09 ago. 2015.

13 Disponível em < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=1228 >. Acesso em 09 ago. 2015.

lançou em 1931 e que foi a primeira gravação deste choro (composto por Abreu em 1917) consta que a interpretação é da Orquestra Colbaz, conjunto instrumental formado por Gaó e que contava com Zezinho no violino e no banjo. Após, surge uma embolada interpretada por vozes masculinas e por um conjunto instrumental semelhante ao que supomos ser o Regional comandado por Zezinho. As estrofes são cantadas por uma única voz masculina e o estribilho, por um pequeno coro. A letra, com dialeto caipira, conta uma engraçada história sobre um galo. Acreditamos tratar-se da embolada *galo danado*, gravada por Jararaca (Calazans) na Columbia em 1930 (78 rpm, nº 5.170), fato que nos leva também a supor que a voz masculina que se destaca nesta gravação seja a do próprio Calazans.

O próximo número musical ocorre durante um esquete cômico que se passa em uma barbearia. Alguém pede a Paraguassú que interprete a valsa-canção *Nunca Mais*. O músico reluta, mas acaba cedendo. Canta e toca ao violão a peça solicitada, cuja autoria é atribuída a Eduardo dos Santos e Gutemberg Cruz, de acordo com as informações do disco nº 5.091, gravado[14] por ele mesmo na Columbia, em 1929. A canção que segue não é anunciada, mas identificamos que é *Saudade*, na voz de Jaime Redondo. A imprensa[15] da época noticiou que Redondo cantava esta conhecida toada para Nenê Biolo, em um quadro chamado "noites gaúchas". Curiosamente, a canção[16] é uma 'versão brasileira' de uma melodia do diretor e compositor norte-americano Victor Schertzinger.

Na sequência, Sebastião Arruda declama *Três Lágrimas*, poema atribuído a Campos Negreiros, conforme consta em uma das gravações do famoso "selo vermelho" da série Cornélio Pires[17]. A seguir, surge uma paródia da canção de Redondo. Uma voz desleixada, com sotaque caipira, canta acompanhada de um violão. Uma segunda voz, também engraçada, acrescenta comentários ao final de algumas frases. Tais características nos levam a imaginar que a interpretação desta paródia esteja a cargo de uma dupla sertaneja. Stefana de Macedo é quem interpreta

14 Disponível em < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=13770 >. Acesso em 09 ago. 2015.

15 Exemplos: "Coisas Nossas, um film que promete". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1931, p. 8 e "O cinema fallado no Brasil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1931, p. 17.

16 A versão gravada na Columbia está disponível em <http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=6375 >. Acesso em 09 ago. 2015.

17 Segundo J.L.Ferreti, no final de 1928, o jornalista Cornélio Pires foi até a Columbia interessado em gravar a anedotas e modas de viola caipiras. Wallace Downey interessou-se pelo tema, mas o proprietário Byington Jr., que era quem dava a palavra final, não quis investir no projeto por achá-lo pouco lucrativo. Cornélio Pires não desistiu da ideia e, com dinheiro emprestado, pagou pelos custos da gravação e exigiu que a Columbia criasse um selo de cor diferente para o rótulo, por isso a cor vermelha. Após, com o objetivo de recuperar o montante investido, ele montou a já mencionada "caravana" de artistas caipiras e empreendeu as excursões pelo interior paulista (para que se apresentassem e vendessem os discos). O sucesso foi tão grande que Byington acabou propondo uma espécie de associação a Cornélio e outras séries do então bem sucedido selo foram produzidas (FERRETI, 1985).

(e assina) os arranjos das duas próximas músicas: *Bambalelê* e *Batuque*. Ambas são oriundas da cultura oral brasileira e ela mesma já as havia gravado na Columbia, em 1929, nos discos nº 5067 e nº 5093[18], respectivamente. Cabe frisar que Stefana era uma cantora respeitada também no meio intelectual, reconhecida por pesquisar e recolher canções regionais, principalmente nordestinas.

Na última parte do CD, Jararaca e Ratinho apresentam um diálogo humorístico. Enquanto Jararaca (Calazans) dedilha seu violão, Ratinho (Rangel) chega e os dois iniciam um diálogo repleto de anedotas. Quando Ratinho fala em ir embora, Jararaca diz que quer tocar um "samba" que fez em sua homenagem. Neste momento, a dupla, na verdade, canta uma embolada - *coco do mato* - que já havia sido por eles registrada na Columbia, em 1930.[19] Finalizando a sequência, Ratinho pede a Jararaca que o acompanhe em um chorinho, enquanto toca as primeiras notas no saxofone. Ratinho era um exímio saxofonista e compôs vários choros. Este que é executado em *Coisas Nossas* parece ser uma variação daquele que soa no final do número humorístico *Cadê tempo*, gravado no lado B do mesmo disco que contém a embolada *coco do mato*.

Das onze músicas que integram os sete discos parcialmente recuperados, temos: uma abertura circense, uma marcha 'caipira', três toadas, dois choros, uma canção, duas peças de tradição oral e duas emboladas. Sabemos que o filme continha outros números com música, um dos quais era com o samba *Não me Perguntes*, de Joubert de Carvalho, interpretado por Arnaldo Pescuma. No entanto, chama-nos a atenção o fato de que, no repertório que nos foi possível ouvir, há o predomínio de sonoridades e ritmos ligados ao universo rural. Antes de apresentarmos uma possível hipótese em relação a esta característica, retomaremos a já citada presença estrangeira nas gravadoras brasileiras.

Yes, nós temos discos

Conforme já dissemos, no começo dos anos 1930, o cenário musical no Brasil era variado e estava em plena expansão. Severiano destaca que a chegada do rádio, da gravação elétrica e do 'cinema falado[20]' impulsiona sobremaneira a música popular brasileira, tanto no que diz respeito aos meios de circulação quanto

18 Disponível em < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=6418 >. Acesso em 09 ago. 2015.

19 Disponível em < http://acervo.ims.com.br/index.asp?codigo_sophia=6460 >. Acesso em 09 ago. 2015.

20 Apesar de reconhecermos que a discussão sobre a entrada dos *talkies* no Brasil, neste período, ampliaria a percepção do cenário em que *Coisas Nossas* está inserido, avaliamos que, em função do recorte definido, a inserção deste debate traria o risco de uma possível dispersão em relação às principais questões que norteiam este texto.

às inovações estéticas, uma vez que o contato com elementos culturais distintos se intensificou. Tal fenômeno resultou também no crescimento da influência de sonoridades estrangeiras nas criações musicais urbanas (SEVERIANO, 2008, p. 96-103). Obviamente que estas trocas culturais são complexas e não exclusivas do meio musical, perpassando todas as produções artísticas do período. No entanto, assim como para Severiano, interessa-nos especificamente observar o meio musical. Ou seja, os músicos, que antes tinham o teatro de revista e o circo como os espaços mais importantes para a divulgação dos seus trabalhos, encontram-se diante de novas oportunidades. Para o autor, este é o começo da primeira grande fase da música popular urbana, a chamada época de ouro (1929-1945), na qual muitos artistas talentosos despontam.

Tinhorão acrescenta que a pequena gravadora Brunswick[21] foi a primeira a apostar majoritariamente em músicas consideradas tipicamente brasileiras (maxixes, choros, emboladas, sambas, marchas de carnaval, entre outras). Não que as maiores (como a Odeon e a Victor) não mantivessem altos índices de gravações similares, mas ritmos de outros países detinham uma boa fatia das produções. O historiador também ressalta que, no Rio de Janeiro, a aproximação entre estilos musicais da classe média (como o choro) e das classes mais baixas (como o samba) impulsionou o surgimento dos Conjuntos Regionais, que passaram a representar uma espécie de síntese da música urbana brasileira (TINHORÃO, 1998, p. 295-298).

No entanto, é preciso reforçar que nossa indústria fonográfica era dominada por corporações estrangeiras que, como bem apontou Bryan McCann, não trouxeram para o Brasil apenas capital e tecnologia, mas também influências culturais marcantes (McCANN, 2004, p. 138). A sonoridade dos Regionais muitas vezes foi transposta para formações orquestrais que destacavam o naipe dos sopros, numa clara referência às *jazz bands* norte-americanas. Tal prática, extensiva também às emissoras de rádio, nem sempre era bem vista entre músicos e/ou críticos. Por exemplo, em 1928, o crítico da revista *Phono-Arte* Cruz Cordeiro atacou duramente os 'estrangeirismos' das gravações de Pixinguinha (CABRAL, 1997), que era o regente e arranjador da Victor. Quem comandava esta gravadora, na época, era o estadunidense Leslie Evans que, como seu conterrâneo Downey, fora alvo de desavenças, já que ambos eram tidos como 'americanizadores' da nossa música.

Embora criticado no meio fonográfico, isso não impediu que a Byington e Cia. confiasse a Downey a direção de *Coisas Nossas*. Ao contrário, o filme, de um modo geral, foi bem recebido no meio cinematográfico e obteve um marcante sucesso de bilheteria, chegando até mesmo, como bem apontou a pesquisadora Joice

21 Foi nesta gravadora que Carmen Miranda gravou pela primeira vez.

Scavone Costa, a arrastar "pela primeira vez na história um presidente da República para ver um filme brasileiro em uma sessão pública" (COSTA, 2013, pg. 85).

Acreditamos que a escolha do repertório tenha ajudado a relativizar o fato de que um estrangeiro estava encabeçando o agenciamento das 'nossas coisas'. Alberto Byington Jr. e Downey souberam selecionar o que, naquele momento, na Columbia, tinha potencial para ser reconhecido como típico do Brasil. Ou seja, ao invés de escalarem Simon Bountman, maestro russo atuante no Rio de Janeiro e que volta e meia regia a Orquestra Columbia em gravações, principalmente de marchinhas carnavalescas, preferiram Gaó, o "mágico do piano" de São Paulo que, como Zezinho, não apenas estava ligado à Orquestra Colbaz, conjunto Regional que gravou vários choros, mas também arranjou inúmeras toadas, emboladas, cateretês, e mais outros tantos ritmos rurais que a Columbia gravou, desde o início de suas atividades em solo brasileiro.

Outra estratégia que chamou nossa atenção foi o acaipiramento da marchinha carnavalesca *Juracy*, cuja melodia inicial, por sinal, assemelha-se ao refrão de *Piccadilly*[22] (1921), canção de sucesso do *music hall* britânico[23]. No entanto, a sonoridade rural, de certa forma, contribuiu para disfarçar tal semelhança, façanha que, em nossa opinião, é mais difícil para a marchinha original[24]. Deste modo, a presença dominante de ritmos e melodias interioranas parece desempenhar, em *Coisas Nossas*, um duplo papel: o de reforçar uma possível aura de autenticidade e o de disfarçar as trocas multiculturais.

O samba, portanto, não foi dominante na primeira bem-sucedida experiência do cinema sonoro brasileiro. Fato compreensível, primeiro, como já destacado, pelas próprias condições históricas de um país ainda bastante rural. E, segundo, porque o próprio processo de reconhecimento do samba como o símbolo maior da identidade nacional brasileira era muito inicial neste período e, basicamente, restrito à elite intelectual e artística, ou seja, ainda ignorado pelo Estado[25]. Mas, em breve, o quadro

22 Composição de Bruce Sievier, Walter Williams e Paul A. Morande – que ganhou fama mundial na interpretação de Hetty King (Winifred Emms,1883-1972).

23 Agradeço à Elaine Burrows por ter me apontado esta similaridade.

24 Conforme nos lembra Severiano, a marchinha carnavalesca brasileira foi desenvolvida por músicos ligados ao teatro de revista carioca e possui forte influência de ritmos estrangeiros (amplamente usados nas revistas musicais norte-americanas e europeias) como a marcha portuguesa, o *charleston*, o *one-step*, a polca (SEVERIANO, 2008, p.77).

25 Um indicativo ou evidência deste interesse do Estado pela região rural, incluindo a sua música, podem ser os curtas produzidos no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado por Roquette Pinto em 1936, com apoio do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema e total aprovação de Getúlio Vargas. O esforço de se priorizar tais aspectos como identitários do país fica ainda mais evidente com a série "Brasilianas", de Humberto Mauro, produzida de 1945 a 1964, que foca canções populares apresentadas em curtas-metragens que reafirmam os aspectos bucólicos e envolventes do mundo rural (Ver SCHVARZMAN, 2004).

será outro, pois, como nos esclarece Hermano Vianna, a miscigenação passa a ser amplamente aceita como uma marca de autenticidade brasileira, o que faz com que o samba - a música das comunidades urbanas negras - seja prontamente vinculado a tal imaginário. Esta aceitação decorre principalmente de dois movimentos: de um lado, através do Estado que, após a Revolução de 1930 "tornou semi-oficial a política da miscigenação" e, de outro, via a disseminação dos ideais de Gilberto Freyre, decorrentes da publicação de *Casa Grande e Senzala* em 1933 (VIANNA, 1995, p. 73). Ainda conforme este autor (p.154), foi este discurso em torno da mestiçagem que tornou possível, por exemplo, o patrocínio do Estado aos desfiles de escolas de samba, a partir de meados dos anos 1930.

Assim, não é difícil compreender porque o carnaval e o samba serão as estrelas máximas dos próximos sucessos de bilheteria do cinema brasileiro que, aliás, novamente terão Wallace Downey participando da 'comissão de frente'. Isso porque, apesar de manter a atuação na indústria da música como sua principal atividade, ele tornou-se um nome de destaque, também, na produção de filmes brasileiros. Tanto que seu envolvimento foi determinante para perpetuar por aqui o estilo das revistas musicais norte-americanas, cuja temática passou a ser o carnaval e o samba[26]. E, se vale aqui alguma especulação, talvez *Coisas Nossas* tenha sido fundamental para que o norte-americano tenha participado desta trilha. De todo modo, o que hoje é possível afirmar é que a porção sonora do filme, resgatada após tantos anos, permite que muitos dos equívocos em relação às informações sobre o *Coisas Nossas* possam ser, enfim, parcialmente elucidados. Uma situação que, esperamos, deve reverberar nos diversos erros que ainda persistem sobre o filme, como os que circulam em plataformas interativas como a internet[27].

26 Por exemplo, em associação com a produtora carioca Cinédia, de Adhemar Gonzaga, produziu os musicais *Alô, Alô Brasil* (1935), no qual também assina a direção, e *Alô Alô Carnaval* (1936), ambos com números de Carmen Miranda, estrela em plena ascensão. O sucesso comercial destes títulos o levou novamente a uma aliança com Alberto Byington Jr. Dentre os musicais produzidos pela dupla estão os da famosa "trilogia das frutas tropicais": *Banana da terra* (1938); *Laranja da China* (1939) e *Abacaxi Azul* (1943), sendo este último também por ele dirigido e feito em coprodução com a Cinédia. Maiores informações sobre suas atividades cinematográficas podem ser encontradas em CASTRO, 2005 e em RAMOS, F.; MIRANDA, 2012.

27 A título de exemplo, no *Youtube* há vários links para uma curta sequência em que o "Bando de Tangarás" - do qual fazia parte, entre outros importantes artistas, Noel Rosa -, interpreta "Vamos Fallá do Norte". Num deles, online desde 03/04/2009 (ver: < https://www.youtube.com/watch?v=R-CxZImYd2M >. Acesso em 09 ago. 2015), há um texto que erroneamente identifica tal imagem como pertencente ao *Coisas Nossas* de Downey. No entanto, trata-se de uma filmagem do diretor italiano Paulo Benedetti, feita em 1929, no intuito de ser sincronizada posteriormente com uma gravação em disco (Parlophon, 78 rpm) da referida música (ver: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/09/ilustrada/6.html > e < https://www.youtube.com/watch?v=EXaz5f70eq4 >. Acesso em 09 ago. 2015).

Referências Bibliográficas

CABRAL, S. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
CASTRO, R. *Carmem:* uma biografia. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
COSTA, F. M. *O Som no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
COSTA, J. S. *Mulher: A trajetória do som do primeiro longa-metragem synchronizado da Cinédia*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói RJ, 2013.
DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
FERRETI, J. L. *Capitão Furtado:* viola caipira ou sertaneja?. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
FREIRE, R. de L. "Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 113-131, janeiro-junho de 2013a.
_____ "Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro". *Rebeca*, v. 3, 2013b, p. 104-128.
HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (orgs). *A invenção do Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
McCANN, B. *Hello, Hello Brazil:* Popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.
MILLARCH, A. "Continental e a sua história gravada fundo dentro da MPB". *O Estado do Paraná*. Curitiba, 17 de março de 1991. Disponível em < http://www.millarch.org/artigo/continental-sua-historia-gravada-fundo-dentro-da-mpb >. Acesso em 09 ago. 2015.
MORAES, J. G. V. de. "Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo". *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 10, p.01-24, dezembro de 2000. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-3.pdf>. Acesso em 09 ago. 2015.
ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
PFEIL, A. J. *Vozes do primeiro musical brasileiro: Coisas Nossas*. Porto Alegre: Corag, 1995. [Esta publicação contém também um CD, com sete faixas, nas quais estão distribuídas as gravações do filme *Coisas Nossas* que foram parcialmente restauradas dos discos *vitaphone* originais].
RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2012 (3ª Ed.).

SCHVARZMAN, S. "Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires". In: PAIVA, S. e SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Azougue, 2011, p. 46-64.
_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.
SEVERIANO, J. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
_____. Uma *história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.
SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
SOUZA, C. R. de. "Os Pioneiros do Cinema Brasileiro". *Alceu*. Rio de Janeiro, vol.8, nº 15, p.20-37, julho-dezembro de 2007.
TINHORÃO, J. R. *Música Popular*: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.
_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
VIANNA, H. O *Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

Bases de dados:

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Base de dados da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em < http://hemerotecadigital.bn.br >. Acesso em 09 ago. 2015.
INSTITUTO MOREIRA SALLES. Base de dados. Disponível em < http://acervo.ims.com.br >. Acesso em 09 ago. 2015.

Fonogramas:

ABREU, Zequinha (compositor) com Orquestra Colbaz. **Tico-tico no fubá.** São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, lado A, nº 55038.
BABO, Lamartine e CARVALHO, Vantuil de (compositores); BOUNTMAN, Simon (interprete) com Orquestra Columbia. **Juracy.** São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, nº 22002.
CARVALHO, Helena Pinto de (intérprete). **Esse jeitinho que você tem.** São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, lado A, nº 22054.
JARARACA (intérprete e compositor) e RATINHO (intérprete e compositor). **Côco do mato.** São Paulo: Columbia, 1930, 78 rpm, lado A, nº 5146.
JARARACA (intérprete e compositor) e RATINHO (intérprete e compositor). **Cadê tempo.** São Paulo: Columbia, 1930, 78 rpm, lado B, nº 5146.

LARA, Zezé (intérprete). **Tarde sertaneja.** São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, nº 22053.
MACEDO, Stefana (intérprete). **Batuque.** São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, lado A, nº 5093.
MACEDO, Stefana (intérprete). **Bambalelê.** São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, lado B, nº 5093.
PARAGUAÇU (intérprete). **Nunca mais.** São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, nº 5091.
REDONDO, Jaime (intérprete) com Trio Ghiraldini. **Saudades.** São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, lado B, nº 5027.

Revistas e jornais:

Correio da manhã. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1931.
Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1931.
Variety. New York, 01 de setembro de 1922.

submetido em: 09 09 2015 | aprovado em: 10 11 2015.

Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil

Power and wealth production on Chilean and Brazilian silent documentaries

Poder e produção de riqueza no documentário silencioso no Chile e no Brasil

Mónica Villarroel[1]

1 Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación e información por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS; Licenciada en Comunicación Social y periodista de la Universidad de Chile. Directora de la Cineteca Nacional de Chile. Autora de los libros La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio (2005) y Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado (2012, en co-autoría). Investigación apoyada por Conicyt, Chile. E-mail: monicavillarroelm@gmail.com

Resumen: Este trabajo se refiere al cine documental silente en Chile y Brasil y el modo en que éste representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el proceso de modernización de ambos países. Nuestro objetivo es establecer puntos en común y diferencias a partir de materiales sobrevivientes, especificando la línea de filmes referidos a la producción de riqueza. Utilizamos como metodología el análisis del discurso cinematográfico y un abordaje desde la historia social, bajo la perspectiva teórica de Marc Ferro, así como la perspectiva crítica de Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier.
Palabras clave: cine silente; modernidad; identidades nacionales.

Abstract: This essay addresses the way in which silent documentary films in Chile and Brazil represent national identities in the period between 1896-1933, during the modernization process of both countries. It proposes to establish similarities and differences between films that have survived, with an emphasis on documentaries about wealth production. Under the theoretical perspective of Marc Ferro and conceptual support of Paulo Emílio Salles Gomes and Ismail Xavier, we use the cinematic discourse analysis in dialog with social history.
Key-words: silent cinema; modernity; national identities.

Resumo: Este trabalho aborda o documentário cinematográfico silencioso no Chile e no Brasil, e a maneira pela qual aí se representam as identidades nacionais e o processo de modernização destes países no período 1896-1933. Nosso objetivo é estabelecer pontos em comum e também as diferenças nos filmes remanescentes, em especial aqueles relacionados com a produção de riqueza. Utilizamos como metodologia a

análise de discurso cinematográfico e a abordagem da história social, sob a perspectiva teórica de Marc Ferro, e bem como a perspectiva crítica de Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier.
Palavras-chave: cinema silencioso; modernidade; identidades nacionais.

Si el cine apareció en Europa Occidental y en Estados Unidos como signo de la aceleración del progreso tecnológico y científico, Chile y Brasil estaban insertos en contextos políticos distintos, pero la llegada de este nuevo invento generó procesos de apropiación similares. Chile, en un régimen parlamentario instalado desde 1891 hasta 1925, saliendo de una guerra civil; Brasil, por su parte, con la herencia de un sistema esclavista y un régimen monárquico recién abolidos, y en los albores de la Vieja República, comprendida entre 1889 y 1930, más o menos equivalente al periodo del cine silente. Pese a estas diferencias, ambos compartían el proyecto nacionalista y de consolidación de los estados nacionales a partir del poder en manos de la oligarquía, considerando un amplio espectro de elites financieras (principalmente latifundistas), eclesiásticas y militares. En los dos países el nacionalismo convivía con un ideario de modernidad cosmopolita, del cual el cine fue un aliado de primer nivel. Las cinematografías foráneas generaron procesos de imitación, apropiación y al mismo tiempo tensión, incluyendo severas críticas hacia las producciones locales.

En esta perspectiva, nos planteamos el problema de cómo el cine documental silente en Chile y Brasil representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el contexto de la modernización de ambos países y qué similitudes y diferencias encontramos entre ambos. Nuestro interés se centró en los discursos cinematográficos y los espacios representados, buscando definir sus características más relevantes y sus especificidades.

Una primera diferencia que encontramos en el cine del periodo estudiado en ambos territorios es el volumen de producción, lo que imposibilita un acercamiento comparativo en términos cuantitativos, siendo muy superior en el caso brasileño. Sí podemos establecer, no obstante lo anterior, que en los dos países el material sobreviviente representa un escaso porcentaje de lo producido, aunque en Chile se complejiza aún más, dada la inexistencia de un mapeo cuantitativo. El total del material conservado aquí, identificado hasta 2013, alcanzaba apenas a treinta

producciones de diversa índole. Calculamos en esta investigación 8 horas y 27 minutos de proyección de materiales fílmicos, a partir del catastro que realizamos.

Por otra parte, se estima que el total de la cinematografía silente brasileña sobreviviente no alcanza al 10% de los filmes realizados (SOUZA, 2011, p. 17), unas 120 horas de proyección. Esto, en términos de títulos, con la salvedad que muchos de los incluidos en esta estadística corresponden a materiales incompletos, con frecuencia solo fragmentos, como también ocurre en el caso chileno. Por ello, establecer porcentajes es siempre arbitrario y complejo. El levantamiento realizado por Carlos Roberto de Souza y Glênio Póvoas, consigna que hasta 2011 pueden identificarse hasta 1933, fecha del límite del presente estudio, 309 materiales, incluyendo documentales, ficción, noticieros y filmes domésticos o películas familiares de diversa duración (SOUZA; PÓVOAS, 2011, p. 299-311). El universo de materiales cinematográficos sobrevivientes, por lo mismo, es abismalmente mayor que en el caso chileno.

Para abordar el estudio de los materiales fílmicos documentales, proponemos un modelo que establece tres ejes temáticos. El primero de ellos es modernidad/progreso/nación. Consideramos aquí el cosmopolitismo, la *belle epoque*, las elites y el ritual del poder. Por otra parte, aún bajo este mismo eje, trabajamos la representación de la modernidad, especialmente de las ciudades, y la cuestión social y el proletariado. Cerrando el primer eje temático, abordamos otros aspectos de la modernidad: la educación, la ciencia y la salud. El segundo eje que definimos fue la producción de riqueza y un tercero, civilización-barbarie e indigenismo: la mirada desde el otro. En torno a estos ejes establecimos siete líneas temáticas que funcionaron como categorías, permitiendo distinguir tendencias en el documental del periodo. En este artículo desarrollaremos con mayor detalle el segundo de los ejes propuestos: la producción de riqueza.

Dos visitas guiadas: cobre en Chile y caucho en Brasil



El mineral El Teniente (1919), de Salvador Giambastiani
(Fotograma, Cineteca Nacional de Chile)

En el caso chileno privilegiamos el cobre y, en el brasileño, el caucho y otros productos extraídos en la Amazonía. Analizamos *El mineral El Teniente* (*O mineral El Teniente*, fragmento, 1919), de Salvador Giambastiani, en diálogo con *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo[2]. Identificamos las voces de la enunciación, enfatizando la perspectiva del realizador como articulador del discurso cinematográfico. Sin embargo, lo que nos interesa es establecer el contrapunto con la historia social y considerar hasta qué punto estos filmes constituyen también un documento histórico y una contra historia, desde la propuesta de Marc Ferro (1980).

Nos preguntamos de qué manera estas películas son un documento histórico sobre los obreros, en un contexto previo a las leyes sociales y constituciones que consagraron los derechos de los trabajadores y cuál es la imagen representada de ellos. También buscamos similitudes en cuestiones estéticas, viendo de qué modo los realizadores asumían la tarea de filmar con el financiamiento de empresas que promovían el desarrollo industrial. Nuestra hipótesis considera que en estas películas se construye un discurso idealizado de los trabajadores y del trabajo, desde la perspectiva del poder de los empresarios, en la lógica de los filmes institucionales de propaganda, en consonancia con el discurso cinematográfico construido desde la voz del poder, que identificamos en la mayoría de los materiales sobrevivientes de ambos países.

La perspectiva teórica de Marc Ferro (1980) en relación al cine y la historia, entendiendo que éste no solo es un documento histórico sino que constituye también un discurso sobre la historia y se convierte en un contranálisis de la sociedad, sustentó conceptualmente todo este trabajo. Nos apoyamos además en dos conceptos definidos por Paulo Emílio Salles Gomes en su texto "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 - 1930)", (1986) para clasificar los documentales silentes brasileños: la cuna espléndida y el ritual del poder. Los utilizamos aquí para identificar de qué modo se expresaban en el corpus escogido. "*O Berço Esplêndido é o culto das belezas naturais do país, notadamente da paisagem da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória compensa*ção para o nosso atraso" (GOMES, 1986, p. 324).

Esta idea se visualizó en el cine documental de los primeros tiempos, a pesar de los "resultados toscos" de las primeras imágenes. La belleza del paisaje de Río de Janeiro pronto dará paso a otras filmaciones de metraje más considerable

2 Según documentos de la época Santos fue "artista operador" y Araújo "organizador" de la obra. Cf. A *noite*, 28 de marzo de 1923 (*apud* MORETTIN, 2011, p.153). Cabe preguntarse si el hecho de que Araújo fuese hijo de quien encargó la película le haya otorgado el crédito autoral junto al reconocido realizador portugués. Sobre la autoría ver COSTA, Selda Vale da, *Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)*. Manaus, Ed. da Universidade do Amazonas, 1996 p. 170.

que las simples vistas o registros iniciales. Tal es el caso de las películas de Reis en la Amazonía, donde "*pelo menos o Berço Esplêndido embalava índios ainda numa relativa tranquilidade*" y también extrapolamos esta idea al film de Santos que aquí abordamos.

Por otro lado, Salles Gomes constataba que uno de los aspectos básicos de los documentales era el ritual del poder, a partir de los innumerables materiales registrados de los actos de los presidentes de la República y la elite. "*A câmera do documentarista da época era a câmera do poder*", agrega Bernardet (2009, p. 41)[3], extendiendo la clasificación a filmes que no traten de esas personalidades y que incluso aborden asuntos populares, ya que cuando se trataba de registros que consideraban esos elementos, siempre era una aproximación mediada por un miembro de la elite o una de sus actividades. El concepto del ritual del poder no está determinado por el hecho que se filma, no es el asunto o el tema lo que determina el ritual, sino el tipo de producción o el enfoque con el que se aborda un determinado asunto. Esto confirma la estrecha dependencia económica de la elite, y por tanto editorial, que tenían los realizadores de noticieros y documentales.

También nos fue útil el concepto la "retórica de la visita guiada", observada por Ismail Xavier (2012, p. 50) al analizar la película *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922). Esta retórica enfatiza el carácter descriptivo de las imágenes, reiterando la minimización del montaje, con abundante uso de panorámicas, planos generales de la fábrica insertos en el paisaje, con algunos planos fijos, alternancia de planos próximos y alejados sin mucha preocupación por el ritmo. Hay una descripción de los distintos momentos del proceso productivo, así como la presencia de los obreros y de los empresarios. Un lugar privilegiado adquieren las líneas férreas y la dinámica de los *travelling* en el paisaje o en la proximidad de las estaciones.

Durante la época silente en América Latina se realizaron una serie de documentales por encargo de empresas o gobiernos, con el fin de promover la imagen de la nación en el contexto de la modernidad y el progreso. Algunos de ellos fueron hechos para ser presentados en exposiciones internacionales, donde se promovía la idea de naciones industrializadas y las bellezas naturales, y como promoción de las propias empresas que contrataban a cineastas. Fueron los filmes institucionales de propaganda. Pero en ellos también es posible detectar la presencia de sectores obreros generalmente ausentes en los documentos fílmicos de la época.

El desarrollo económico de Chile estuvo marcado por la minería como principal actividad productiva en el periodo que nos ocupa. Entre 1891 y 1919 el

3 De acuerdo a los antecedentes que proporciona este autor, el concepto del ritual del poder fue definido por Paulo Emílio Salles Gomes en el I Simpósio do Filme Documental Brasileiro (Recife, 1974).

salitre y el cobre tuvieron gran auge en la zona norte, el carbón y el cobre en la zona central, el carbón y pequeños yacimientos auríferos en el sur. La explotación de estos minerales generó grandes cambios en la vida nacional. Las principales riquezas fueron explotadas por capitales extranjeros, siendo primero el salitre, por los ingleses, y el cobre por los norteamericanos. Hasta la guerra de 1914 se impuso el capital británico y desde esa fecha en adelante, al igual que ocurrió con la industria cinematográfica, el capital norteamericano ocupó un lugar hegemónico. Si bien esta presencia extranjera fue apoyada por las clases gobernantes, fue denunciada por la clase obrera, las organizaciones sindicales y posteriormente sus partidos políticos, que manifiestan su rechazo a lo foráneo y comienzan a construir un discurso nacionalista a partir de la producción de riqueza natural.

Durante el siglo XIX predominó la pequeña empresa y la minería del cobre tuvo un perfil artesanal y a partir de 1900, surge el interés de los capitales extranjeros por la industria cuprífera. Las principales inversiones provinieron de Estados Unidos, como fue el caso de la Braden Copper Co. El volumen de producción anual del país alcanzaba en 1900 entre 20 y 30 mil toneladas, métricas, lo que se mantuvo hasta 1911 cuando entró a participar en la producción el mineral El Teniente, cuando la cifra alcanzó a 36.419 toneladas (ORTIZ LETELIER, 2005, p. 46-47).

El mineral El Teniente (*O mineral El Teniente*, 1919), de Salvador Giambastiani, financiado por la Braden Copper Co., registraba la vida cotidiana del mineral, los habitantes de Sewell, las condiciones de trabajo y festividades. Poco se dijo en la prensa de esta cinta. *La Semana Cinematográfica* publicó una nota titulada "LA 'GIAMBASTIANI FILM'" "Esta empresa filmadora, antes <<Chile Film>>, acaba de impresionar una cinta en el mineral de El Teniente. Es una valiosa cinta descriptiva, que da a conocer aquel centro minero, con todas sus instalaciones. Esperamos dar más adelante mayores datos sobre ella" (*La Semana Cinematográfica* Año I Núm. 48, 3 de abril de 1919, p.7). Pero no hay información posterior, salvo la que se refiere a la restauración de Kaulen y Martorell del año 1957, rotulada *Recuerdos del mineral El Teniente*[4], realizada a partir de una copia encontrada en las bodegas antiguas de la Braden Copper Co. en Rancagua el año de 1955 (VEGA, 2006, p.65). Después del golpe militar, esta versión había desaparecido y fue encontrada en Alemania, en el Archivo Federal Alemán, que la devolvió a Chile el año 2001 junto con otros 274 materiales que habían sido llevados a ese país por los documentalistas de la RDA Walter Heynowski y Gerhard Scheumann antes del golpe.

Del material rescatado, distinguimos 15 secuencias, todas exterior día.

4 Esta versión restaurada era sonora, con narración sobre texto de Raúl Aicardi y tiene una duración de 13min.19 seg. Le fueron retirados los intertítulos originales y hoy se conserva en 35mm en la Cineteca Nacional de Chile. Es la que utilizamos para este análisis.

Por otra parte, si bien el café, la caña de azúcar y la industria son relevantes en determinados momentos de la historia económica de Brasil y existen documentales alusivos a cada uno de estos productos o sectores de la economía, escogemos la producción de caucho para fines de nuestro análisis en función de la importancia del film *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo, por tratarse de un largometraje de un autor relevante del periodo que además fue exhibido en la Exposición del Centenario de 1922, ocurrida en la ciudad de Río de Janeiro, obteniendo el reconocimiento de Medalla de Oro. No existe un equivalente cinematográfico para los otros productos, aunque el caucho fue importante durante un corto periodo en la historia económica de Brasil y tuvo consecuencia directa sobre la región norte, con menor impacto en las grandes ciudades. Aun cuando el film retrata un momento de declinación y no de apogeo del caucho, registra lo que significó esa riqueza.

La película original realizada por encargo del comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, poderoso comerciante amazónico de origen portugués, tenía diez partes, según memorias de Silvino Santos y ocho partes, según la exhibición comercial en Río de Janeiro y en São Paulo[5]. Esta versión habría tenido 72 min. La que aquí examinamos, tiene 126 min. El film cumplió la función de complementar la exhibición de productos presentados por J.G. de Araújo & Cia., en la Exposición de 1922, como ya señalamos, mostrando distintas actividades productivas de la Amazonía. Fue exhibido también en distintas ciudades de Brasil, en Lisboa en 1927, París, Estados Unidos y Londres. Como establece Morettin (2011), en los documentales de Santos aparecen algunos de los temas centrales de la política y de la cultura brasileña a partir de 1920, como las relaciones entre litoral/interior y campo/ciudad, que son abordados por el cineasta utilizando los desplazamientos de barcos, aviones y automóviles. Este ideario se expresa en la imagen de Brasil construida como nación que buscaba también proyectarse a nivel mundial.. Pero la Medalla de Oro que obtuvo no fue precisamente concedida al realizador sino al empresario J. G. Araújo, cuyos múltiples negocios estaban representados en esa muestra, por lo que este también es un indicio sobre la poca importancia que se otorgaba a los realizadores por el contrario del trato a las élites locales. La película habría sido concebida como una especie de "catálogo visual" que dialogaba imagéticamente con los productos de las empresas de Araújo expuestos en las vitrinas (MORETTIN, 2011, p.152-173).

5 Filmografía brasileña. En sitio web de la Cinemateca Brasileña: http://www.cinemateca.gov.br. Consultado el 10 de octubre de 2011.

La cinta aborda las distintas actividades productivas de la zona amazónica vinculadas a la empresa de J. G. Araújo. Muestra aspectos de la ciudad de Manaos, con pleno funcionamiento de su puerto, los almacenes de la *Manaus Harbour*, los principales establecimientos comerciales e industriales. La película se desarrolla como un viaje a través del río y sus afluentes, presentando las actividades de pesca, extracción de la castaña, tabaco, caucho, guaraná y balata, un grupo de indios e indias Parintintins y otros en la región del río Madeira, los campos del río Branco y actividades ganaderas en grandes haciendas. A lo largo de la travesía, se muestran las riquezas forestales, aves, orquídeas, animales de la selva.

En ambas producciones están presentes los modernos medios de transporte y la idea de un recorrido o travesía, siendo expresada, en el caso del film chileno, con la exhibición reiterada del tren y, en el brasileño, el barco, el tren y el avión. El uso de panorámicas es abundante, al igual que los travelling y grandes planos generales insertos en el paisaje. La película chilena, por ejemplo, se inicia con grandes planos generales que muestran la llegada de un tren al poblado de Sewell, donde se encuentra la mina, evidenciando la inmensidad de la montaña y el imponente enclave. En el filme de Santos, y no sabemos si sucedía lo mismo en el de Giambastiani, ocurre lo que era usual en el cine silente: usar los intertítulos como un discurso que tiene un peso casi similar al de las imágenes. Contabilizamos 159 intertítulos en total y todos ellos explican las imágenes que prosiguen a cada uno, manteniéndose la lógica de que la palabra escrita afirma y las imágenes ilustran. Ello establece un orden del discurso para el espectador[6].

Realizadores inmigrantes

En ambos casos se trataba de realizadores inmigrantes que habían llegado a Latinoamérica en los albores del cine. Silvino Santos (1886-1970), oriundo de Portugal, se estableció inicialmente en Belém do Pará, donde se inició en la fotografía instalándose luego con un estudio fotográfico en Manaus. Patrocinado por el empresario del caucho peruano Julio César Arana, pasó una temporada en los estudios de la Pathé y los laboratorios Lumière en Francia y a su regreso filmó durante tres años *Amazonas, o maior rio do mundo* (1918), pero los negativos de esta película se perdieron. Como ya hemos dicho, luego realizó *No país das Amazonas*[7].

6 Ismail Xavier (2012) observa esta operación en la película *Sociedade Anonyma Votorantim* (1922).

7 También realizó *Terra encantada* (1923) y *No rastro de Eldorado* (1925). En los años siguientes, Santos permaneció en Portugal filmando viajes de la familia de Araújo, exhibidas en el largometraje sonorizado *Terra portuguesa, o Minho*, lanzado en 1934 (Cinemateca brasileira, *Catálogo III Jornada de Cinema Silencioso*. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009, p. 27).

Salvador Giambastiani (1889-1921)[8] llegó como inmigrante italiano a Argentina, donde habría adquirido o perfeccionado sus conocimientos sobre cine junto al realizador Mario Gallo, también italiano. Arribó a Santiago de Chile a mediados de 1915 e instaló la empresa Chile Film Co, también conocida como S. Giambastiani y Ca. o Salvador Film, dedicándose a la filmación de actualidades y películas por encargo, además fue productor de películas de ficción o argumento.

Los dos representan la figura del inmigrante como realizador cinematográfico especializado que se instala para ofrecer sus servicios a particulares y grandes empresas. Se trataba de directores que fueron destacados en relación a sus pares de la época en la realización de películas de no ficción, pues claramente conocían la técnica cinematográfica, manejan movimientos de cámara, recursos de montaje, efectos como fundidos y una narración que los distingue de otras producciones de igual periodo, si bien comparten características del cine de los primeros tiempos como la utilización de grandes planos generales, panorámicas, planos fijos donde los protagonistas posan ante la cámara como símil de una fotografía, entre otros elementos. Giambastiani y Santos contribuyeron en ambos países respectivamente, al impulso de una cinematografía nacional aún en ciernes.

Por otro lado, vemos que también hubo un vínculo con las elites en el filme de Santos. La película se estrenó en Manaos, en diciembre de 1922. Las notas de prensa mencionan su exhibición en el Palacio de Catete, en funciones especiales para el Presidente [Arthur Bernardes] y sus ministros en 1923, otra función especial para autoridades del 22 de marzo de 1923 en el cine Odeón de Río de Janeiro y una función especial en São Paulo para el Presidente del Estado, en el cine Avenida, el 4 de agosto de 1923. La crónica en el periódico *Estado do Pará*, describe el film enfatizando las imágenes en forma linear desde el inicio de la película. Otra publicación de la época, *A Imprensa*, en Manaus, también enfatiza la descripción de la actividad productiva, pero esta vez alude directamente a los trabajadores: "(…) se ven los pescadores del piracuru y del pez-buey, los trabajos de los castañares, los *seringueros*, la vida rústica del *sertanejo* del extremo norte (…)" (*A Imprensa, Manaus,* 16 de dezembro de 1922)[9].

El discurso de Santos adquiere la lógica del expedicionario que descubre nuevas tierras interiores desde la perspectiva de la conquista portuguesa. El recorrido por el río es el modo en que Santos/explorador avanza por tierras desconocidas.

8 Su filmografía conocida incluye: 1916: *cortometrajes: Actualidades santiaguinas; Carreras de automóviles de Santiago a Peñaflor*; *Las fiestas patrias en Santiago*; *La gran parada militar del 19 en el Parque*; *Fiesta estudiantil.* 1917: *Actualidades serenenses.* 1918: *Coronación de los vencedores de las Olimpiadas de Buenos Aires*. 1919: *El mineral El Teniente.* 1915: camarógrafo del mediometraje *Santiago Antiguo*; 1916: *La baraja de la muerte* (dirección no identificada); 1917 producción de *La Agonía de Arauco*, de Gabriela von Bussenius.

9 En una función especial en Manaus fueron exhibidas tres partes del film.

El realizador encarna al mismo tiempo el imaginario paradisiaco sobre las Indias que construyeron los conquistadores, asumiendo el discurso positivista de los naturalistas. Cada especie vegetal y animal representada en la imagen es precedida por un intertítulo que la cita con su nombre conocido y a renglón seguido aparece la denominación científica, aludiendo a las taxonomías de la época y a los viajes de La Condamine o Humboldt.

En la literatura, el río se convierte en sujeto de la enunciación, con un sentido de humanización de la naturaleza, cosa que advertimos en algunas secuencias del film de Santos. El río y sus afluentes aparecen como fértiles y ricos, con abundancia de especies animales y vegetales a su alrededor, es el protagonista del relato cinematográfico. Por momentos, Santos parece estar imbuido de la fascinación de la literatura de viajes. Su discurso, al igual que el de los viajeros europeos, es el de la experiencia personal y el testimonio en un recorrido donde muchas veces también se apela al espectador.

El film constituye un discurso sobre la Amazonía desde el punto de vista del paisaje y desde la economía, como una zona altamente productiva en riquezas naturales. Pero también observamos la categoría dual civilización/barbarie, donde los centros de procesamiento industrial o los enclaves portuarios contrastan con la extracción de los frutos y resinas a la usanza tradicional indígena, lo mismo que ciertas prácticas culturales de los indios, desde su ritualidad hasta la desnudez, observadas por el lente de Santos como evidencia de una condición de salvaje o incivilizado, pero en un afán del explorador naturalista y positivista, contribuyendo de ese modo a construir un imaginario sobre la Amazonía en pleno momento de modernización de Brasil.

La voz del poder y el trabajo idealizado

Más allá de ellos, estos inmigrantes dejaron un registro de la clase trabajadora, aunque se trate de un discurso que entra en conflicto con la historiografía social, por lo que podría tratarse de un contradiscurso. En ambos casos, si bien tratan de la generación de riqueza y son filmes de propaganda, el trabajo surge en un marco de idealización. No obstante, el contexto sociocultural es otro. Huelgas y demandas de los obreros de distintos sectores, especialmente el industrial en el caso brasileño y el minero en el caso chileno, tenían en primera línea "la cuestión social".

En la película chilena, una segunda secuencia muestra a trabajadores frente a la casa de bienestar y vistas de viviendas que no detalla si son de los trabajadores chilenos o extranjeros, pero luego observamos que se trata de las viviendas de los

empleados norteamericanos, pues la vivienda obrera se ve solo en planos generales a la distancia.

La ubicación de las casas en el mineral de cobre fue un asunto que marcaba la discriminación existente en relación a los empleados norteamericanos que realizaban labores administrativas y profesionales. Las viviendas de los chilenos se ubicaban en las laderas de mayor pendiente en El Teniente, sin suficiente ventilación ni luz solar y expuestas a derrumbes. "En ´Chuquicamata' y en 'El Teniente' rejas separan a los extranjeros de los 'nativos'" (ORTIZ LETELIER, 2005, p. 92). La prensa obrera denunciaba que "En El Teniente las habitaciones de los obreros eran más expuestas a los rodados de la nieve y cuando un accidente de esta naturaleza ocurre, siempre serán los trabajadores chilenos los afectados y nunca los extranjeros, cuyas casas han sido construidas en lugares más seguros" (*La Voz del Obrero*, Taltal, 24 de julio de 1913, *apud* ORTIZ LETELIER, 2005, p. 92).

Tres secuencias están dedicadas a mostrar a los ejecutivos y al sector de las oficinas, con una cámara que sigue sus movimientos y se detiene en algunos personajes que percibimos como importantes. Sin embargo y en una suerte de contrapunto, aparecen en un mismo plano elegantes ejecutivos y niños cargando leña en sus espaldas, connotando claramente una imagen de tensión entre los sujetos dentro del cuadro.

El tren y el automóvil, que son merecedores de varios planos, dan cuenta de una imagen de modernidad en la faena, que contrasta con otras secuencias donde se muestra el trabajo en la mina realizado por niños que van saliendo de un túnel cargados de troncos en sus espaldas. El trabajo infantil, que apreciamos en varias escenas de *El Mineral El Teniente*, era habitual porque era más barato contratar esa mano de obra y no existía una legislación que lo impidiera. Este *tour* minero incluye pesadas faenas en las que los trabajadores aparecen intercalando la labor manual con modernas maquinarias.

Sin embargo, no vemos en Giambastiani un montaje donde se formulen contradicciones del mundo laboral ni una apología a las máquinas. Lo que no muestra la película es la realidad de la extracción del cobre en la gran minería explotada por norteamericanos. En ese sentido, no parece haber una intencionalidad como la que tuvo Dziga Vertov para presentar el mundo del trabajo en la ciudad en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparátom*, 1929). En este caso, el discurso sobre el mundo de la minería del cobre que presenta la película sugiere que es construido desde la voz del poder, es decir, del empresario que contrata a un realizador con experiencia que elabora una narrativa enmarcada en el ideario del progreso, pero no

es un discurso dialéctico ni en tensión.

La vida en los enclaves mineros tenía algunas condiciones dadas por convención (ORTIZ LETELIER, 2005, p.101). Las empresas instalaban las pulperías o almacenes que abastecían a los obreros que debían comprar con un sistema de fichas, siendo prohibida la libertad de comercio, al igual que ocurría en las regiones amazónicas. También fue una práctica común cuando se instaló el trabajo libre en las haciendas de café y en las industrias más alejadas de los centros urbanos. Se construyeron villas obreras para habitación de los trabajadores que muchas veces no podían comprar sus productos en otros comercios. Los accidentes de trabajo eran comunes. Las enfermedades profesionales, decenas de muerte por silicosis, los rodados de nieve, los derrumbes de túneles, fueron causa de muchísimas muertes y los obreros, en sus periódicos y a través de la voz de sus dirigentes como Luis Emilio Recabarren[10], reclamaban por falta de protección. Nada de esto se advierte en el film.

La película de Giambastiani tampoco alude a los conflictos que se desarrollaban al interior del mineral. Muy por el contrario, la última secuencia que se conserva muestra a trabajadores junto a sus familias en una festividad (que según algunos indicios podría ser la celebración patria del 18 de septiembre), bailes y juegos costumbristas y una armónica relación con la clase ejecutiva de la mina. Pero la historia social indica otra situación. Luego de la inicial agrupación de los obreros en sociedades de socorro mutuo, surgen hacia 1900 las mancomunales, que lograron articular el movimiento obrero en Chile con líderes como el citado Recabarren. La organización llevó adelante las demandas y proliferaron las huelgas, alentadas por los movimientos anarquistas. En el caso específico del cobre, en 1911 los obreros de El Teniente inician un movimiento de gran envergadura, exigiendo aumento de salario, abaratamiento de las mercaderías que se vendían en el recinto y mejor trato de los superiores. Los trabajadores consiguieron algunas de sus demandas (ORTIZ LETELIER, 2005, p.175).

Aunque en relación a los obreros del salitre y del carbón, los del cobre eran mejor remunerados, éstos denunciaban discriminaciones y carencias de los trabajadores chilenos en relación a los empleados norteamericanos. El salario medio de los obreros en El Teniente el año de 1912 alcanzaba a los $7,27 (pesos chilenos). Disminuyó a $6,30 el año 1916, cuando la alimentación diaria se estimaba en $3,00 y en 1921 la estadística oficial indica que los trabajadores de la minería y la metalurgia

10 Líder del movimiento obrero en Chile a inicios del siglo XX, Luis Emilio Recabarren (1876-1924) militó en el Partido Demócrata, fundó las mancomunales obreras y fortaleció las organizaciones sindicales. Tipógrafo de oficio, fue también gestor de la prensa obrera chilena. Fundó el Partido Socialista Obrero que luego, en 1922, se transformó en el Partido Comunista de Chile.

del cobre ganan en promedio un jornal de $8,96 (ORTIZ LETELIER, 2005, p.92). En 1918, justo un año antes de la filmación de la película, una nueva huelga surgió en el mineral El Teniente, luego que la empresa despidiera a 28 trabajadores que formaban parte de la Federación Obrera de Chile (FOCH). Junto con la demanda por mejores salarios, se pedía la disminución de horas de trabajo y separación de los jefes arbitrarios. El gobierno interviene para amedrentar a los huelguistas movilizando tropas y desalojando casas. Hombres, mujeres y niños marcharon en la ciudad de Rancagua consiguiendo la jornada laboral de ocho horas y el reconocimiento de la FOCH.

En otro contexto, *No país das Amazonas* (1922), de Santos y Araújo, además de la idealización de la región amazónica, se expone la explotación de materias primas, frutos y otras actividades productivas como la ganadería o la pesca. Nos centraremos aquí en la explotación del caucho, ya que presenta un modo de exhibir el trabajo del seringueiro. Las poblaciones amazónicas construyeron su vida alrededor del río y no solamente fueron indígenas, sino también caboclos y afrodescendientes. Si bien Santos solo profundiza en los indígenas de la región, es posible observar en los trabajadores del caucho una diversidad que es anunciada en un intertítulo que señala que de lugares lejanos "vinieron brazos y capitales" para explotarla. Lo que no se dice en la película es que esa mano de obra provenía del Nordeste asolado por la sequía.

La explotación de este recurso aparece sin tensiones y se inserta en el momento en que la actividad adquiere un carácter industrial en el marco de la modernidad. El caucho, la siringa, el látex, eran utilizados en telas y zapatos impermeables de los ciudadanos de los grandes centros metropolitanos, además de múltiples usos industriales para las modernas maquinarias. La Condamine informó sobre este material y el trabajo de los indios sobre esta resina en la Amazonía. Santos, con su cámara, describe los distintos modos de extracción, siempre antecediendo la imagen con un intertítulo que anuncia la actividad y luego presenta al trabajador. Pero uno de los métodos que no aparece en el film es el del cauchero, que extrae la resina cortando el árbol y es considerado un depredador. Santos, opta por el seringueiro, trabajador sedentario que extrae en una zona determinada el caucho en dos períodos al año, dedicándose a la pesca y a los cultivos de subsistencia el resto del año. Es presentado del siguiente modo en el intertítulo: "El seringueiro fue y es el campeón del Amazonas. Resoluto, afronta los mayores peligros, temerario, duerme en los tapirís, atraviesa rápidos, selva virgen. Venció y dominó la Amazonía sin de ello darse cuenta". (*No país das Amazonas*, 1922, min. 61). Y es ilustrado con imágenes

que reafirman lo escrito.

Pero la realidad del proceso era otra. El área de extracción se organizaba en estradas, sendas abiertas en la selva donde hay entre 80 y 150 árboles de caucho. El producto de la cosecha, las bolachas, debía ser entregado a un capataz en un tiempo, quien lo va contabilizando a un 50% del precio del mercado; el otro 50% es para el dueño del seringal o aviador. Al igual que ocurría en los enclaves mineros en Chile, el empresario le vendía a los trabajadores las mercaderías que necesitaban para subsistir, generando un endeudamiento del seringueiro y su esclavización. Si el trabajador buscaba otro patrón, la deuda era transferida con un 20% adicional de "derecho de transferencia" (PENNANO *apud* PIZARRO, 2009, p. 104).

Fue a comienzos del siglo XX con la industria automovilística, cuando el caucho comenzó a ser clave en la modernización de las ciudades. El aviador llegó entonces a situaciones extremas de explotación en Perú y Brasil. En el primer país, fue conocida la existencia de uno que contrató a Silvino Santos para fotografiar su industria en la Amazonía peruana, donde se explotó a los indígenas huitotos y boras. Se trataba de Julio César Arana, que se convirtió en un personaje de leyenda como también lo fue Isaías Fermín Fitzcarrald.

El discurso sobre las caucheras, el trato de los trabajadores del caucho y de los indígenas es construido por tres voces, de acuerdo con Pizarro (2009, p. 11), dos de ellas desde el poder, que entra en tensión con el discurso menos conocido de quienes fueron víctimas de la explotación: los seringueiros. Las voces del poder se concentran en las de los *coroneles da borracha* o "barones del caucho", que correspondería a J. G. Araújo y su hijo Agesilau, y la voz de quienes percibieron el trabajo de las caucheras como intelectuales y realizaron diversos registros: documentalismo, ensayo y ficción novelesca. Si bien Santos no corresponde a la figura de un intelectual, dado que su film fue realizado por encargo del propio J. G. Araújo, podríamos considerar que su discurso se sitúa en el primer registro, al tratarse de una película abiertamente de propaganda al servicio de su financista.

Fin de viaje: conclusiones

En ambas películas vemos como el discurso considera relaciones de poder a partir del lugar de la enunciación, desde dónde se construyó esa idea sobre el "otro" trabajador, idealizado. Esa visión incluye también la presentación al público de obreros bien tratados: en el film brasileño, los trabajadores del puerto se bañan al final de la jornada laboral, las mujeres que laboran en el tabaco son atendidas

con una taza de café, la salida de la fábrica es armónica, sin conflictos, evocando imágenes idealizadas de los Lumière; en el chileno, los obreros del cobre se divierten junto a los ejecutivos norteamericanos.

Podemos decir que los discursos que proponen están insertos en el filme institucional de propaganda de la empresa, apoyado en la visita guiada y en la exhibición de la competencia institucional. Constituyen también un documento histórico y al mismo tiempo una "contra historia" en términos de Ferro (1980), dado que se insertan en un contexto de grandes conflictos sociales, aunque en el caso brasileño éstos se dieron fundamentalmente en el ámbito de la fábrica y en las urbes como São Paulo, donde se concentraba un gran número de obreros inmigrantes. Ello significó que los industriales, en el caso de Brasil como especifica Ismail Xavier (2012, p. 55), pero a partir del ejemplo que analizamos también extrapolable a Chile, vieron en el cine la posibilidad de mostrar el valor del progreso y la modernización, rebatiendo con imágenes la crítica a la explotación laboral. No es extraño, en el caso de Chile, que el documental estudiado corresponda a un periodo donde los trabajadores habían obtenido avances importantes en sus luchas.

Observamos en el film de Santos la presencia de la "cuna espléndida", privilegiando la descripción de las bellezas naturales del país más allá de la Capital Federal, como motivo reiterado en las imágenes. En el film de Giambastiani, pese a que el paisaje de montaña enmarca la faena minera, éste no adquiere el protagonismo de la región Amazónica. No obstante, son mucho más visibles, de modo casi accidental, las condiciones precarias de los obreros, como el trabajo infantil, por ejemplo.

Ambos realizadores dejaron un documento que permite distinguir el imaginario sobre Chile y Brasil en tanto naciones que querían entrar en el concierto de la modernidad y del progreso, como naciones pujantes y exportadoras de riqueza hacia el mundo, que fueron observadas por la lente de dos europeos, en una perspectiva que no deja de ser eurocéntrica, aunque transite también por los nacionalismos que los contrataron como técnicos expertos en el arte cinematográfico. Los dos filmes son un documento sobre la clase trabajadora en pleno proceso de modernización, aun cuando el discurso plasmado en estas obras se acerque hacia una idealización del trabajo y del obrero desde la voz del poder. Son también la voz del empresario que los contrata.

Referencias Bibliográficas

ARAÚJO, V. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Filmografía do cinema brasileiro 1900-1935. Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Cultura. Comissão de Cinema, 1979.

BONGERS, W. "El Cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos". *Revista Taller de Letras*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, n° 46, 2010, p. 151-174.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Catálogo III Jornada de Cinema Silencioso*. São Paulo: 7 al 16 de agosto de 2009.

FERRO, M. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

GOMES, P. E. S. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". In. CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (orgs.). *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/Ministério da Cultura Brasiliense, 1986, p. 323-330.

_____. "Panorama do cinema brasileiro 1896/1966". In. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 19-83.

GUNNING, T. " 'Now you see it, now you don't". The temporality of the cinema of attractions". In. GRIEVESON, L.; KRAMER, P. (edits.). *The Silent Cinema Reader*. London/New York: Routledge, 2004, p. 40-50.

JARA, E. "Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descréditos". *Revista Taller de Letras*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, n° 46, 2010, p. 75-91.

MORETTIN, E. "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso". In. MORETTIN, E. et al. (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 11-43.

_____. "Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos". In. PAIVA, S.; SHWARZMAN, S. (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.152-173.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
ORTIZ LETELIER, F. *El Movimiento obrero en Chile (1891-1919)*. Santiago: LOM ediciones, 2005.

PIZARRO, A. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRATT, M. *Ojos imperiales*. Buenos Aires:Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
SOUZA, C.R. "Estratégias de sobrevivência" In. PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S.

(orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p.14-28.

_____; PÓVOAS, G. "Filmografia silenciosa brasileira preservada". In. PAIVA, S; SCHVARZMAN, S. (orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011, p. 299-311.

SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. *El centenario y las vanguardias*. Santiago, Universitaria, 2004.

VEGA, A. *Itinerario del cine documental chileno*. Santiago: Centro EAC de la Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VILLARROEL, M. *Cine silente en Chile y Brasil*: Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933). Tesis (Doctorado). Universidad de Chile, 2014.

_____. "Documentales silentes en Brasil y Chile: La producción de riqueza y la cara oculta de los obreros". Trabajo presentado al II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia. Buenos Aires, 5 al 7 de diciembre de 2012.

XAVIER, I. "Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso". In. MORETTIN et al (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 45-66.

_____. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Filmografía

EL MINERAL El Teniente (*O mineral El Teniente*). Salvador Giambastiani. Braden Cooper Co., silente, 35mm, b/n, 12 rollos, Chile, 1919.

NO PAÍS das amazonas. Silvino Santos y Agesilau de Araújo. J.G de Araújo e Cia., silente, b/n, 35mm, b/n, 128min., Brasil, 1922.

EL HOMBRE de la cámara. Dziga Vertov. (*O Homem da Câmera/Chelovek s Kinoapparátom*), 35mm, b/n, 67min., Unión Soviética, 1929.

submetido em: 05 07 2015 | aprovado em: 18 10 2015.

Notas para um estudo sobre a *Unión de Cinematecas de América Latina*

Notes for a study on the Unión de Cinematecas de América Latina

Fabián Núñez[1]

1 Professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), desde 2009 e membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), fazendo parte de sua direção durante a gestão 2012-2014. Atua na organização do Cineclube Sala Escura, projeto de extensão vinculado ao LIA (Laboratório de Investigação Audiovisual), desde 2010. É pesquisador da Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA) e do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA). E-mail: fabian_nunez@id.uff.br.

Resumo: O presente artigo visa lançar as bases para uma análise da formação da *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL). Criada em 1965, a UCAL visa dar visibilidade e articulação às jovens cinematecas latino-americanas. Por sua vez, a segunda metade dos anos 1960 pode ser interpretada como a consolidação ideológica do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), o que também põe em questão o papel de uma cinemateca em nosso subcontinente. A partir das reflexões de Borde e Correa Júnior sobre a história das cinematecas, visamos analisar o caso latino-americano ao entendermos a discussão sobre a instituição "cinemateca" como fundamental para os estudos sobre o cinema na América Latina, especialmente para contribuir em uma visão menos homogeneizante do *Nuevo Cine Latinoamericano*.
Palavras-chave: Unión de Cinematecas de América Latina; Nuevo Cine Latinoamericano; cinemateca; cinema na América Latina

Abstract: This article aims to lay the groundwork for an analysis of formation of *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL). Created in 1965, the UCAL aims to give visibility and coordination to the young Latin American film archives. In turn, the second half of the 1960s can be interpreted as the ideological consolidation of the *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), which also puts into question the role of an film archive in our subcontinent. Starting from the reflections of Borde and Correa Junior on the history of film archives, we aim to analyze the Latin American case because we understand the discussion of the institution "film archive" as fundamental for studies on cinema in Latin America, especially to help to a less homogenizing view of the *Nuevo Cine Latinoamericano*.
Key words: Unión de Cinematecas de América Latina; Nuevo Cine Latinoamericano; film archive; cinema in the latin américa.

Precisamos falar sobre cinemateca nos estudos de cinema latino-americano

O presente artigo visa sistematizar algumas informações sobre a formação e a consolidação da *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL). Logo, avisamos ao leitor que se trata de uma pesquisa em andamento, pois ainda faltam muitas lacunas a serem preenchidas, sobretudo em relação às dissidências ocorridas no seio da UCAL, a partir de meados dos anos 1970, o que culmina em seu desaparecimento na década seguinte. Por sua vez, a segunda metade dos anos 1960 pode ser interpretada como a consolidação ideológica do *Nuevo Cine Latinoamericano* (*NCL*), na medida em que já não se fala em nome de cinematografias nacionais, mas de uma cinematografia de caráter subcontinental, embora se reconheçam as singularidades de cada país. Portanto, não é mera coincidência o fato de os principais textos teóricos do *NCL* terem sido redigidos nesse contexto. Desse modo, da segunda metade dos anos 1960 e ao longo da década seguinte, o *NCL* se formaliza e busca postular os seus preceitos e pressupostos, formando um processo diversificado e múltiplo. E no interior deste processo se encontram os debates ocorridos na UCAL, sobretudo na discussão sobre a redefinição do conceito de cinemateca na América Latina. Portanto, o intuito de nossa pesquisa em andamento é compreender os discursos que atravessam a "instituição cinemateca" em nossos países no seio da UCAL, tomando o *NCL* como um vetor chave neste processo. Assim, o presente artigo visa acima de tudo levantar questões e publicizar preocupações de pesquisa com o intuito de postular uma reflexão sobre uma questão fundamental que é posta na virada dos anos 1960 para os 1970: qual é o papel de uma cinemateca na América Latina?

As primeiras cinematecas da América Latina começam a surgir após o término da Segunda Guerra Mundial, sobretudo, a partir da virada dos anos 1940 aos 1950. Um dos principais impulsionadores de suas criações é Henri Langlois, o mítico fundador da Cinemateca Francesa, que por intermédio de doação de cópias de filmes considerados esteticamente importantes na história do cinema (em sua maioria, obras francesas), ajuda a criar os fundos das recém-criadas cinematecas. Em alguns casos, tais lotes precedem as instituições de guarda, que surgem, então, estimuladas pelo empenho de importantes figuras locais do âmbito cinematográfico e cultural, por sua vez, apoiados, estratégica e externamente, por Langlois. Segundo Martínez Carril (2009), podemos, *a grosso modo*, resumir a história das cinematecas latino-americanas em três momentos. Inicialmente, temos as primeiras cinematecas criadas por iniciativa de particulares, mais especificamente, por críticos e colecionadores - e,

como frisa Correa Júnior (2012), esse impulso inicial se concentra em um núcleo duro, formado por Argentina (Buenos Aires), Brasil (São Paulo e, logo a seguir, Rio de Janeiro), Uruguai (Montevidéu) e Cuba (Havana). Um segundo momento, nos anos 1960, vemos a criação das cinematecas universitárias, por exemplo, a Cinemateca (atual Filmoteca) da UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*) e as cinematecas universitárias do Chile, Peru e Guatemala. Por último e mais recente, as cinematecas públicas, quando os Estados latino-americanos tomam uma relativa consciência da importância cultural do cinema, incluindo também a de sua memória (ou seja, não somente a produção e difusão) [2]. Com certeza, a história de nossas cinematecas é bastante tumultuada - o que não poderia deixar de ser, seja por conta das reviravoltas políticas e dos constrangimentos econômicos de nossos países quanto pelas dificuldades inerentes às políticas culturais de nossos governos. Nesse sentido, basta vermos os vários casos de cinematecas latino-americanas que tiveram vida efêmera.

Já em 1955, surge a Seção Latino-Americana da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), congregando as novas cinematecas. No entanto, em 1960, estoura uma forte crise no seio da FIAF, culminando na saída da Cinemateca Francesa da organização. Em solidariedade à sua congênere gaulesa, em especial, a Langlois, a expressa maioria das cinematecas latino-americanas também se retiram da FIAF (com as notórias exceções do uruguaio SODRE e da Cinemateca de Cuba). Portanto, é por conta da retirada da Cinemateca Francesa da FIAF, que é criada a *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL), pois as nossas cinematecas necessitavam de um novo espaço de aglutinação e visibilidade internacional, uma vez que a Seção Latino-Americana da FIAF, simples e obviamente deixara de existir.

Desse modo, a *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL) é criada em 1965, em Mar del Plata, na Argentina, durante a realização do célebre festival local de cinema. Em setembro do mesmo ano (1965), por ocasião do I Festival Internacional do Filme (FIF), no Rio de Janeiro, é realizado outro encontro, com o propósito de ratificar a ata de fundação da recém-criada instituição. No entanto, é a

2 Frisamos que este panorama histórico feito por Martínez Carril necessita de alguns ajustes. Durante a nossa apresentação no III Congresso Internacional da AsAECA (*Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*), realizado em Córdoba, em maio de 2012, quando apresentamos um esboço da presente pesquisa, a pesquisadora uruguaia Mariana Amieva nos chamou a atenção para os comentários tendenciosos do conservador da Cinemateca Uruguaia. Por exemplo, na citada entrevista, Martínez Carril desconsidera a criação em 1943 do Departamento de Cinema do SODRE (*Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica*; atual *Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos*) e sua filiação à FIAF desde 1945, ou seja, antes da fundação da Cinemateca Uruguaia, ocorrida em 1952. Portanto, podemos afirmar que o Departamento de Cinema do SODRE, o atual Arquivo Nacional da Imagem e da Palavra, é a primeira cinemateca latino-americana a ser membro da FIAF. Em suma, em relação à entrevista concedida por Martínez Carril, ressalta-se o quanto a rivalidade entre as cinematecas acaba sempre por se impor.

partir do V Congresso da UCAL, realizado em Montevidéu em 1971, que podemos testemunhar no seio da instituição um discurso "terceiro-mundista", sobretudo no tema chamado "*redefinição do conceito de cinemateca na América Latina*". Esse processo culmina na Declaração Final e na reformulação dos Estatutos da UCAL aprovados pelo VI Congresso, realizado em 1972 na Cidade do México. Portanto, a UCAL surge, inicialmente, visando preencher um vazio institucional, mas, devido à "radicalização política", cria-se uma cisão em seu seio, que ocorre de vez no VIII Congresso da entidade, realizado em concomitância com o XXXII Congresso da FIAF. Martínez Carril rememora:

> Em um momento se deu uma tentativa de hegemonia política de concepção foquista no político e no cultural por parte dos cubanos (não de Héctor García Mesa, o esclareço) e as cinematecas que estavam na mesma tendência, mais um grupo animado pelo princípio teórico de "todo poder aos cineastas". Isso é o que surge das reuniões da UCAL em Viña del Mar [em 1967] e logo na Venezuela [em 1974], quando se produz o ponto de quebra. A partir daí, há duas linhas de pensamento: a que está em torno de Cuba e outra, que é um pouco a nossa também [se refere à Cinemateca Uruguaia], e que se desenvolve ao redor do projeto de Nelson Pereira dos Santos, no Rio, segundo a qual é o público e as pessoas, e não nós quem temos a verdade. (...). A discussão sobre isso foi interminável. A UCAL desaparece simplesmente porque se desvanece. Enquanto isso, os arquivos que formamos a Coordenadora de Cinematecas do Cone Sul mais Peru, continuamos fora da UCAL. A discussão continuou durante um Congresso da FIAF no México em 1976. Está Pastor Vega pela Cinemateca de Cuba, há um africano, Mboula, etc. Nesse Congresso, estávamos [Walther] Dassori e eu [como representantes da Cinemateca Uruguaia], Héctor García Mesa estava presente, mas não podia falar. É aí que se rompe a unidade latino-americana (CARRIL, 2009, p. 51).

Domínguez (2013) relata os pormenores da cisão: os representantes das Cinematecas Uruguaia (Martínez Carril) e Argentina (Guillermo Fernández Jurado) desautorizam a UCAL frente à FIAF, ao afirmar durante o XXXII Congresso que a entidade não representava mais a totalidade das cinematecas da região. Relatam aos delegados da FIAF que, no início de 1975, havia sido criada a Regional de Cinematecas do Cone Sul, fundada por Cinemateca Argentina, Cinemateca Uruguaia, o SODRE e a Cinemateca Paraguaia, ao considerar que a UCAL "não representava nem podia representar a América Latina".

A partir do começo dos anos 1980, começa um movimento de reaproximação das duas vertentes. Trata-se de uma iniciativa de ambos os lados, em busca de uma solução para a reintegração de todas as cinematecas do subcontinente latino-americano em uma mesma instituição. Desse modo, em abril de 1985, no México,

é formalmente criada a CLAIM (*Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento*), graças sobretudo aos esforços do brasileiro Cosme Alves Netto (Cinemateca do MAM) e do mexicano Manuel González Casanova (Filmoteca da UNAM), ao ter como instituições fundadoras, além das duas citadas acima, as Cinematecas Argentina, Boliviana, Brasileira, de Cuba, Uruguaia e a Cineteca Nacional do México.

Em seu já clássico livro, Borde (1983) traça a história das cinematecas num relato da passagem de uma época inicial marcada pela *subjetividade* em direção à consolidação da atual *objetividade técnica*. A origem das cinematecas, em sua expressa maioria, se deve a particulares, como críticos, cineclubistas e colecionadores, criando um forte vínculo entre esses intelectuais e tais instituições. Assim, o personalismo é a principal marca dos anos iniciais das cinematecas. No entanto, com uma progressiva conscientização da conservação das obras audiovisuais, foi sendo criada uma nova percepção no seio dessas instituições de guarda, deslocando a ênfase nos aspectos estéticos – e, por conseguinte, do fundamental arbítrio por parte de uma história estética da arte cinematográfica – para aspectos puramente técnicos. Assim, se dirige a uma necessária interatuação entre a ciência da informação, de princípios básicos de física e química dos suportes audiovisuais, conhecimentos de gestão e de uma história não apenas estética, mas também tecnológica dos meios e processos audiovisuais, entre outras áreas de caráter técnico-científico. Então, aos poucos, um determinado perfil de profissional exigido para atuar em uma cinemateca foi sendo consolidado, a par da atual noção de conservação que rege essas instituições de guarda.

Correa Júnior sublinha o tom teleológico na obra de Borde, como se a instauração da atual *objetividade técnica* tenha ocorrido de modo quase que natural e inexorável. E nesse sentido, a "Crise de 1959/60" ocorrida no seio da FIAF, com todo o trauma ocasionado, foi central para esta virada. Porém, segundo Correa Júnior, para compreender esta "passagem da *subjetividade* à *objetividade técnica*", há um fenômeno mais profundo, que parece escapar à leitura de Borde: o surgimento de um mercado do patrimônio cinematográfico, que as cinematecas paradoxalmente ajudaram a criar. Recorremos às palavras de Correa Júnior que sintetizam muito bem a sua ideia:

> Para Borde, a *crise das cinematecas* [que estoura em 1959/60] (...) se originou na falta de percepção de que, na ausência de recursos materiais para preservar *e* difundir os filmes, as cinematecas não deveriam ter dúvidas quanto à escolha (...): a conservação dos filmes. (...)
> Sem desprezar os problemas e a necessidade de investimento na preservação dos filmes queremos ampliar o foco para

> compreendermos melhor o que de fato parece estar na base da crise: a formação (e ampliação) de um novo mercado do direito autoral para os velhos filmes, e por consequência de um mercado do patrimônio cinematográfico. De algum modo o problema está na origem do conceito de cinemateca, e diz respeito à natureza mesma de seu objeto privilegiado: o cinema; arte e indústria a um só tempo. (CORREA JÚNIOR, 2012, pp. 14-5)

Apoiamos a crítica de Correa Júnior a Borde em relação ao tom teleológico que, por vezes, soa na visão do autor francês. No entanto, concordamos com Borde e Buache (1997), pois houve, de fato, uma transformação radical no universo das cinematecas, sobretudo a partir dos anos 1950, com o advento da televisão comercial, quando a própria indústria cinematográfica se vê diante do prolongamento da vida comercial dos filmes "antigos". Assim, "juntar filme velho" deixa de ser uma excêntrica ação de um estreito grupo de fanáticos para se tornar uma prática corrente da própria indústria. Soma-se a esse fator, a consolidação do conceito de patrimônio na área audiovisual, o que transforma o sentido dos arquivos fílmicos, que passam a ser encarados como algo digno da alçada do Estado e de instituições multilaterais, como a UNESCO. Desse modo, Borde e Buache afirmam que "os anos heroicos" da formação das cinematecas foram revolvidos, dando lugar a uma nova era, a partir da segunda metade do século passado. Portanto, para nós, atualmente, há um tom romântico que circunda os primeiros anos das cinematecas, quando figuras à sua frente eram homens obstinados em aumentar os seus acervos, à revelia de produtores e distribuidores, movidos acima de tudo pela paixão ao cinema. Hoje em dia, os profissionais que dirigem os arquivos audiovisuais são meros administradores de patrimônio sem o mesmo carisma e a "aura" de intelectuais cinéfilos de seus predecessores, de quem nós saboreamos as suas histórias dos "tempos heroicos".

No entanto, se as cinematecas, em sua missão institucional de preservar e difundir filmes, ajudaram - inconscientemente - a criar um mercado do patrimônio cinematográfico, isso se deve, inicial e principalmente, a uma *política* por elas adotadas, a saber, a de consagrar o cinema como manifestação artística. Portanto, a ação da cinefilia, que é inconcebível sem os cineclubes e as cinematecas, foi um fator-chave no advento do chamado Cinema Moderno. É esse o paradoxo que norteia as reflexões de Correa Júnior. Cremos que tais questionamentos são bastante instigantes e, por conseguinte, fundamentais para pensarmos o fenômeno das cinematecas em nosso contexto subcontinental. Na América Latina e, em especial, em relação ao *NCL*, testemunhamos o mesmo processo. A expressa maioria dos cineastas modernos latino-americanos iniciam as suas vidas como cineclubistas, críticos e, sobretudo,

assíduos frequentadores de cinematecas (às vezes, chegaram até a trabalhar em uma delas). Aliás, recordamos que as nossas primeiras cinematecas surgem como iniciativa de críticos e colecionadores de filmes (não podemos nos esquecer da exceção do pioneiro SODRE, já que é um órgão público).

Ao analisarmos a abordagem da preservação audiovisual pelas principais revistas especializadas cinematográficas latino-americanas, vinculadas ao ideário do *NCL*, podemos notar aparentemente um primado da difusão e da realização sobre os aspectos inerentes à preservação. A noção combatida de que a cinemateca seria um mero arquivo cinematográfico para uma pequena elite evidencia as fortes ressalvas a uma acepção "cinefílica" da cinemateca, ou seja, em seu sentido "tradicional francês" conforme estudado por Baecque (2011), que, paradoxalmente ou não, desempenhou um importantíssimo papel no *boom* dos "cinemas novos" ao redor do mundo. A assimilação desse discurso "esquerdista" pelas revistas especializadas analisadas, quando não o mais profundo silêncio sobre o tema, demonstra que os próprios redatores, mesmo os mais próximos à "cinefilia", no sentido francês, se vinculam antes aos postulados político-ideológicos do *NCL* do que às suas íntimas paixões estéticas. Em suma, no elenco dos temas abordados, a preservação se vê subordinada à ânsia de produção e difusão do *NCL*. O *NCL* sofreria do pressuposto (preconceito?) de que é necessário primeiro fazer e divulgar os filmes, para depois, se preocupar em conservá-los (legar para as próximas gerações)? Ironicamente, o *NCL* não estaria reproduzindo uma mentalidade entranhada na classe cinematográfica latino-americana de, antes de mais nada, filmar, postergando para depois o que tradicionalmente é considerado o que vem depois (a difusão e, por última etapa, a conservação e, caso derradeiro, a restauração)? Afinal, essa subestimação da preservação não é coerente com a postura generalizada do *NCL* de recusa de boa parte da memória cinematográfica nacional, considerada deletéria e alienada? No entanto, voltemos ao objeto de nossa pesquisa atualmente em andamento: a presença da *UCAL* no discurso do *NCL* (que frisamos, não se trata de um discurso unívoco e consensual). Portanto, as nossas questões-chave são: que papel a UCAL desempenha (ou deveria desempenhar, dependendo das vertentes no seio do *NCL*) em relação ao *NCL*? Seria a crise que se instaura no seio da UCAL, a partir da primeira metade dos anos 1970, uma versão local da "Crise de 1959/60", ocorrida na FIAF? Caso seja, que linhas podemos traçar entre as divergências no seio da UCAL com a então incipiente consolidação do mercado de patrimônio cinematográfico em nossos países? Qual deveria ser a função de uma cinemateca em países sem indústria cinematográfica, como é o caso latino-americano?

UCAL: origem e formação

A UCAL é formalmente fundada em Mar del Plata, em março de 1965, com a presença de Rolando Fustiñana (Cinemateca Argentina), Oscar Hansen (Instituto Nacional de Cinematografía – Argentina), Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira), Pedro Chaskel (Cineteca da Universidade do Chile), Manuel González Casanova (Departamento de Cinematografia da UNAM), Miguel Reynel (Cinemateca Universitária do Peru) e Walther Dassori (Cinemateca Uruguaia). Segundo o texto de fundação, por razões geográficas e dificuldades de intercâmbio, a instituição é pensada em três zonas: 1) Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai; 2) Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Venezuela e 3) México e América Central. É nomeada uma comissão provisória integrada por três secretarias delegadas de Argentina, México e Peru, com os seguintes objetivos: organizar o primeiro Congresso, a ser realizado no prazo de um ano, formular um projeto de estatutos e estimular o intercâmbio de material fílmico. Em setembro desse mesmo ano (1965), ocorre uma reunião no Rio de Janeiro durante o I FIF, que culmina na Ata de Ratificação da UCAL. Estão presentes Carmen Toscano (Cinemateca do México) [3], Margot Benacerraf (Cinemateca do Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes – Venezuela), José Sanz (Cinemateca Nacional – Brasil) [4], Francisco Luiz de Almeida Salles (Cinemateca Brasileira), Juan Carlos Fissner (Cinemateca Argentina), Hernando Salcedo Silva (Cinemateca Colombiana), Manuel González Casanova (Cinemateca da UNAM), Kerry Oñate (Cineteca da Universidade do Chile), Miguel Reynel (Cinemateca Universitária do Peru) e Walther Dassori (Cinemateca Uruguaia). São declaradas três categorias de membros na UCAL: os efetivos, os provisórios e os postulantes, incluindo-se, no primeiro caso, as cinematecas da Argentina (Cinemateca Argentina e o Instituto Nacional de Cinematografía), a Cinemateca Brasileira, a Cineteca da Universidade do Chile, a Cinemateca Universitária do Peru, a Cinemateca

3 Desconhecemos o que seja essa denominação. Talvez seja a atual Cineteca Nacional. Ressaltamos que a Cineteca Nacional do México é formalmente criada por lei em 1949, sendo que já existia uma autodenominada Filmoteca Nacional, criada em 1936, a partir de colecionadores de filmes. Somente em 1971, o governo mexicano cria uma sede para a atual Cineteca, passando a existir fisicamente e não mais no papel. É graças à formalização da Cineteca Nacional que o arquivo fílmico da UNAM, criado em 1960, passa a se chamar Filmoteca da UNAM em 1974. Frisamos que Carmen Toscano é filha do pioneiro do cinema mexicano, Salvador Toscano, cujo arquivo fílmico particular constitui atualmente a Fundação Carmen Toscano, criada em 1992, sendo membro da FIAF.

4 Apesar da existência da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, ambas então instituições particulares, o Instituto Nacional de Cinema (INC) cria formalmente uma Cinemateca Nacional. Souza (2009) afirma que a criação dessa Cinemateca se deu por intermédio da Resolução INC 34/70, sendo revogada pela Resolução 185/89, pelo Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), uma vez que a Cinemateca Brasileira passou a ser um órgão federal, a partir de 1984. Em nossas pesquisas, encontramos uma carta de Miguel Reynel, datada de 13 de maio de 1968, dirigida a José Sanz, tratando-o como diretor da Cinemateca Nacional, cujo endereço é Praça da República nº 141 – A, Rio de Janeiro, ou seja, o endereço do INC (Acervo da Cinemateca do MAM).

Colombiana e a Cinemateca Uruguaia. Na segunda categoria, a de membros provisórios, a Cinemateca Nacional do Brasil e a Cinemateca do Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes da Venezuela. Por fim, no último caso se encontrava a Cinemateca do México. Conforme podemos notar, há a presença na formação da UCAL de arquivos fílmicos particulares, universitários e públicos, incluindo estranhamente um órgão ligado mais à regulação do mercado cinematográfico do que à preservação de patrimônio (o caso do INC argentino), além de instituições existentes mais no papel do que fisicamente (o caso da Cinemateca Nacional do Brasil, vinculado ao nosso INC, e, provavelmente, também seja o caso da enigmática Cinemateca do México). É constituída a Comissão Provisória das Secretarias Delegadas da Argentina, México e Peru, com o objetivo de fomentar as relações entre as cinematecas da América Latina e organizar o Primeiro Congresso Internacional da UCAL, que muito provavelmente seria realizado no México (e efetivamente não ocorreu). Fica delegada à Cinemateca Universitária do Peru a formulação do projeto dos Estatutos da UCAL e, por último, incumbe-se à Cinemateca Argentina o assessoramento e a coordenação do intercâmbio de material fílmico. Fica acordado que todos os membros devem enviar mensalmente um informe sobre suas atividades para a Cinemateca da UNAM, que, por sua vez, se responsabiliza em publicá-los e reparti-los entre as instituições da entidade. Há, também, a assinalação de se estudar o ingresso da UCAL no Comitê dos Museus de Cinema do ICOM (*International Council of Museums*), além da intenção de convidar um observador da citada instituição para o congresso da UCAL. Também é citada a mesma ideia em relação a um representante da FIAF.

Chamamos a atenção de que o próprio Langlois esteve presente na criação da UCAL, uma vez que participou dos dois festivais em questão.[5] Durante o I FIF, houve dois encontros financiados pela União Mundial de Museus de Cinema, organização criada por Langlois em contraposição à FIAF. Domínguez afirma, sem maiores pormenores, que o INC argentino buscou inicialmente ser o sistematizador da UCAL por ser um dos pioneiros e, talvez, o principal mentor de sua criação. Cremos que o INC brasileiro fazia parte desse processo, já que Antônio Moniz Vianna, então secretário-executivo do INC, também era o primeiro vice-presidente da União Mundial de Museus de Cinema.[6] Logo, não podemos deixar de sublinhar a ironia do nascimento da UCAL estar vinculado a dois órgãos oficiais bastante criticados pelo *NCL*. Após o Golpe na Argentina em 1966, a associação de tais entidades com

5 Domínguez relata a tensão ocorrida durante o certame marplatense pelo francês, uma vez que também estava presente Jerzy Toeplitz, presidente da FIAF.

6 Chamamos a atenção para o uso da mesma terminologia utilizada tanto pela UCAL quanto pela instituição formada por Langlois: "união" e, não, "federação".

os regimes militares vigentes em seus respectivos países torna-se direta aos olhos dos integrantes do *NCL*.

Em Viña del Mar, no começo de março de 1967, é realizado, paralelo ao I Encontro de Cineastas Latino-Americanos e ao V Festival de Cinema, o denominado III Congresso da UCAL, no qual são aprovados os Estatutos, a partir da proposta apresentada por Miguel Reynel. Encontram-se presentes nesse congresso, além de Reynel, Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira), Paulo César Saraceni (Cinemateca do MAM), Saúl Yelín (Cinemateca de Cuba), Kerry Oñate (Cineteca da Universidade do Chile), Walther Dassori (Cinemateca Uruguaia) e Margot Benacerraf (Cinemateca do Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes – Venezuela). Pelos termos do Estatuto, são oficializadas as três já citadas secretarias, dispostas por área geográfica. Constitui-se, então, um fundo de filmes, formado por todos os membros da UCAL. Coube à secretaria das cinematecas da Argentina, Brasil, Chile e Uruguai realizar uma relação completa dos filmes que tais cinematecas possuem. Conforme os parágrafos 6 e 7 do item II do recém-aprovado Estatuto da entidade, o fundo de filmes da UCAL se encontra à disposição de cada membro para intercâmbios, empréstimos e programas especiais, sendo o gasto de transporte por parte da cinemateca solicitante (salvo exceções). Além disso, os negativos depositados no acervo dos membros se encontram disponíveis a todos para a feitura de contratipos e cópias, com o consentimento da cinemateca proprietária. Segundo os Estatutos aprovados, passam a existir dois tipos de membros, os efetivos e os provisórios, sendo necessários dois pré-requisitos básicos para solicitar o ingresso à entidade: "a) ter desenvolvido um trabalho devidamente comprovado no campo da cultura cinematográfica, sem fins comerciais; b) contar com um fundo de filmes". Como podemos ver, trata-se de algo bastante genérico, uma vez que sua atenção é mais focada na difusão do que nos compromissos de conservação e restauração. Também sublinhamos que um membro provisório adquire o *status* de efetivo por intermédio de uma votação, por escrito, entre os membros efetivos, ao alcançar a metade mais um dos votos.

Das decisões tomadas no III Congresso, destacamos a admissão oficial na UCAL da Cinemateca do MAM e da Cinemateca de Cuba na qualidade de membros provisórios. Além disso, é aprovada uma disposição transitória que cria um *pool* de filmes latino-americanos, a partir dos acervos dos membros da UCAL. Caberia a todas as cinematecas membros selecionar um lote de filmes em 16mm de obras consideradas importantes de sua respectiva cinematografia e enviá-lo à Cinemateca da UNAM, que se responsabilizaria por realizar um ciclo de exibições, com a

máxima publicidade. Posteriormente, esse lote de filmes seguiria um itinerário por vários membros da UCAL, onde também seriam exibidos, a partir da seguinte ordem: Cinemateca de Cuba, Cinemateca Colombiana, Cinemateca Universitária do Peru, Cineteca da Universidade do Chile, Cinemateca Argentina, Instituto Nacional de Cinematografia (INC) da Argentina, Cinemateca Uruguaia, Cinemateca Brasileira e, por último, a Cinemateca do MAM, que se responsabilizaria por devolver os filmes aos seus arquivos de origem. Desconhecemos se foi realizada essa mostra, de acordo com o itinerário proposto. Não podemos deixar de assinalar a precariedade nesses anos iniciais da UCAL relatada por Domínguez. A tão apregoada integração regional é marcada por demoradas e não respondidas correspondências entre seus integrantes, inclusive bastante próximos geograficamente, como entre Montevidéu e Buenos Aires, e pela forte dependência de favores pessoais e diplomáticos e da boa vontade de muitas pessoas.

Em relação ao IV Congresso da UCAL, realizado em Mar del Plata em 1968, não conseguimos até o atual estágio de nossas pesquisas coletar muitas informações.[7]

É a partir do V Congresso, realizado em Montevidéu, no mês de julho de 1971, que ocorre a "virada terceiro-mundista" da UCAL. Estiveram presentes os seguintes delegados: Guillermo e Paulina Fernández Jurado (Cinemateca Argentina, que também representou os interesses da Cinemateca Universitária do Peru e da Cinemateca Universitária Enrique Torres da Universidade de San Carlos de Guatemala), Cosme Alves Netto (Cinemateca do MAM), Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira e observador do MIS-SP), Pedro Chaskel (Cineteca da Universidade do Chile), Manuel González Casanova (Cinemateca da UNAM), Oscar Trinidad (Cinemateca Paraguaia), Walther Dassori, Luis Elbert, Manuel Martínez Carril (Cinemateca Uruguaia), Eugenio Hintz, Jorge Alvite (SODRE) e Perán Erminy (Cinemateca Nacional da Venezuela). O principal tema que rondou esse congresso foi a redefinição do conceito de cinemateca na América Latina. Assim, no início do evento, foi constituída uma comissão para redigir o texto, formada por delegados da Cinemateca do MAM, Cineteca da Universidade do Chile e da Cinemateca Uruguaia. Torna-se claro que o documento não necessariamente precisa ser uma declaração oficial da UCAL, mas apenas uma manifestação das cinematecas signatárias. No entanto, opta-se por ser uma expressão oficial, que ficou conhecida como a Declaração de Montevidéu, datada do último dia do Congresso (30 de julho de 1971). O parágrafo final da Declaração é conciso ao proclamar que "o ato cultural

7 A carta de Reynel a Sanz se refere a uma das resoluções tomadas no IV Congresso: o envio de uma declaração de apoio a Henri Langlois ao ministro da cultura francês André Malraux. Trata-se, como era de se esperar, de uma manifestação formal da UCAL contra a demissão de Langlois da direção da Cinemateca Francesa (Acervo da Cinemateca do MAM).

por excelência na América Latina é a libertação de nossos povos e é a seu serviço que devem ser colocadas as atividades cinematográficas do continente". Ou seja, inclusive as ações de uma cinemateca, que deve, portanto, atender à missão de despertar a consciência crítica das massas trabalhadoras. Também podemos testemunhar o esforço oficialmente declarado de estreitar relações com a Cinemateca de Cuba pelos demais membros da UCAL, em sua maioria, prejudicados pelo rompimento das relações diplomáticas com a Ilha por parte de seus respectivos países. Por isso, coube aos delegados mexicano e chileno fazer a intermediação entre o arquivo fílmico de Havana e o restante do subcontinente. No ensejo do reinante espírito "terceiro-mundista", deseja-se reformular os Estatutos. Coube à Cinemateca Paraguaia levar uma proposta de novos regulamentos para o congresso seguinte.

O VI Congresso, realizado em 1972 na Cidade do México, aprofunda o viés revolucionário, inclusive com a escrita de uma nova declaração, intitulada "Cultura nacional e descolonização cultural", a cargo de uma comissão composta por Manuel González Casanova, Cosme Alves Netto e Pastor Vega. É registrada em ata a recusa do SODRE de subscrever a Declaração (acreditamos que tal recusa se deve por ser um órgão público e, por conseguinte, evitar problemas ao seu delegado, Eugenio Hintz, com as autoridades uruguaias). Ocorrem várias deliberações, como os novos Estatutos, mais detalhados; a criação do Centro de Informação e Documentação da UCAL (CIDUCAL), a cargo da Cinemateca da UNAM com um escritório regional na Cineteca da Universidade do Chile; a escrita coletiva de um Dicionário de Documentário Latino-Americano, a ser organizado pela Cinemateca do MAM que, por sua vez, também se responsabiliza por uma enquete sobre Eisenstein. Um dos tópicos importantes é o envio pelos membros ao Centro de Documentação da UCAL de relatos de casos de censura sofridos nos países das cinematecas da entidade. A sede da Secretaria Geral da UCAL é designada, por unanimidade, a Cineteca da Universidade do Chile, fixando o próximo Congresso a ser realizado no país andino.

No entanto, o Golpe de 1973 frustra tais planos, o que significa a reestruturação do secretariado. Portanto, parte da documentação da Secretaria é destruída, em especial no que se refere às Declarações de Montevidéu e México, além de toda a correspondência com a Cinemateca de Cuba, documentação sobre perseguição de cineastas e protestos. Pedro Chaskel, secretário-geral, viaja para a Argentina, onde se pretende organizar o próximo congresso da UCAL (o que não ocorre). Posteriormente, migra para Lima e, por fim, fixa seu exílio em Havana, onde cria e dirige a Cinemateca Chilena da Resistência, posteriormente, denominada Cinemateca Chilena do Exílio. Frente ao agravamento da situação política em nossa região, dois Congressos da UCAL são realizados na Venezuela, em 1974 e

1977, concomitantemente aos IV e V Encontro de Cineastas Latino-Americanos.[8] A Venezuela é escolhida como sede por ser considerada "território neutro", uma vez que devido ao caráter público do evento, caso ocorresse em Cuba, a presença oficial das delegações do subcontinente na Ilha poderia suscitar futuras repreensões aos seus integrantes. Por outro lado, a favorável conjuntura nas relações entre Venezuela e Cuba, em um período em que a maioria dos países do continente americano não mantinha relações com a Ilha, permitiria o ingresso da delegação cubana no país sede sem maiores transtornos. Frisamos que a aproximação do governo venezuelano com Cuba culmina no restabelecimento das relações diplomáticas entre os dois países, em dezembro de 1974.[9] Pedro Chaskel é reeleito mais de uma vez no cargo de secretário-geral. Os dois congressos venezuelanos (1974 e 1977) são marcados pela denúncia da onda de repressões às cinematecas membros da UCAL e a vários cineastas latino-americanos durante a primeira metade da década, além de uma busca de aproximação com a UNESCO e com a FIAF, sobretudo por intermédio do cubano Saúl Yelín, eleito membro do Comitê Executivo da FIAF no XXIX Congresso da federação em Moscou, em 1973. Conforme os relatórios da UCAL, Yelín se transforma em uma figura chave na mediação entre as duas instituições (UCAL e FIAF), o que é bruscamente interrompido em 1977 devido à sua morte prematura.[10] No entanto, Domínguez afirma que Yelín não é reeleito em 1976, quando ocorre a cisão no congresso mexicano, apesar de contar com os votos dos países socialistas. Aparentemente, a desautorização da UCAL frente à FIAF custou o posto do dirigente cubano.[11] Portanto, ironicamente, é em território latino-americano que as divergências estouram publicamente no seio da UCAL, culminando no processo irreversível de ruptura e em sua futura dissolução. Nas palavras de Galvão (1991), a UCAL teve uma atuação mais política do que técnica ou cultural e cuja vida longa e conturbada foi marcada por dissidências internas que refletem "antes o conflito mais geral das diferentes facções da esquerda latino-americana da época".

8 O VII Congresso seguiu o tom do IV Encontro: solidariedade ao povo chileno frente à ditadura implantada no país. Domínguez cita a recusa por parte das Cinematecas Argentina, Uruguaia e o SODRE de assinar a Declaração Final do congresso, que critica duramente o regime militar chileno.

9 Lembramos que o México foi um dos poucos países ocidentais a não romper relações diplomáticas com Cuba.

10 Segundo Chaskel, em entrevista concedida ao autor por correspondência eletrônica, nunca houve maiores relações entre a UCAL e a FIAF. Cita, no entanto, que ele acompanhou Yelín no XXXI Congresso da FIAF, em Turim, em 1975, para informar e denunciar a situação do cinema chileno sob a ditadura, em nome da Cinemateca Chilena do Exílio, que nunca foi ou postulou a ser membro da FIAF.

11 No *site* da FIAF, encontramos outra informação: Yelín é reeleito para o Comitê Executivo em 1976.

Rastros entre os cristais do passado e o vinagre da memória: reflexões finais

Já afirmamos em outro texto (Núñez, 2012) sobre a necessidade de mais estudos para se compreender a trajetória de nossas cinematecas e a inter-relação entre elas, da Seção Latino-Americana da FIAF à CLAIM, passando pela experiência da UCAL. Não se trata de rastrear brigas pessoais, desavenças ou desafetos, embora as relações humanas, demasiadamente humanas, sejam inerentes aos processos históricos. Mas, sim, para melhor compreender as relações entre cineastas, produtores, cineclubes, arquivos e entidades estatais do âmbito cinematográfico e audiovisual na América Latina, sobretudo para entender melhor, em nosso caso, o fenômeno do *NCL*. Assim, o debate sobre a redefinição do conceito de cinemateca que, freme a virada dos anos 1960/70 na UCAL, pode ser lido como mais um capítulo do processo de consolidação simbólica do *NCL*. Talvez mais do que isso, estejam por trás desse debate as divergências internas do NCL, i.e, as divergências entre as vertentes "clandestina" e "industrial". Por outro lado, pelo que podemos constatar até agora, o diálogo entre os dirigentes das cinematecas latino-americanas parece bastante cordial nos anos 1980, todos coadunados com questões em comum, como condições financeiras e técnicas para se manter um arquivo filmográfico. A Filmoteca da UNAM torna-se o orquestrador desse convívio, ao organizar sob os auspícios da UNESCO os dois Seminários Latino-Americanos de Arquivos de Imagens em Movimento[12], ambos realizados em Oaxtepec, o primeiro em 1980 e o segundo em 1982.[13] Pelos informes que encontramos, podemos nos defrontar com textos bastante técnicos, inclusive traduções de artigos sobre conservação e catalogação de profissionais de arquivos filiados à FIAF. A presença de uma discussão mais técnica pode ser atribuída às novas preocupações que giram em torno dos profissionais latino-americanos que buscavam formação na Europa e/ou nos Estados Unidos. É o caso, por exemplo, de Francisco Gaytán, da Filmoteca da UNAM, o principal organizador dos dois Seminários citados acima, realizados após o seu estágio no *Staatliches Filmarchiv* da antiga Alemanha Oriental, onde também estudaram outros preservadores audiovisuais latino-americanos. O III Seminário (ou Encontro) ocorre no Brasil, em 1984, iniciado em São Paulo e finalizado no Rio de Janeiro, respectivamente nas Cinematecas Brasileira e do MAM. Sintomaticamente, os estertores da UCAL ocorrem sob os auspícios de México e Brasil, o que nos remete às ações conjuntas

12 Outro título que encontramos é Encontro de Arquivos de Imagens em Movimento da América Latina e do Caribe.

13 O II Encontro foi realizado logo em seguida ao XXXVIII Congresso da FIAF, também sediado em Oaxtepec.

de Manuel González Casanova e Cosme Alves Netto em prol da concórdia entre as cinematecas latino-americanas. Segundo Galvão (1991), o Encontro brasileiro é a última reunião geral da UCAL, quando se chega a um impasse, pois a UCAL não é reativada nem tampouco oficialmente extinta. Em seus termos, "simplesmente deixou de existir".

Para uma interpretação desse processo é possível postular a hipótese de Borde da "passagem da *subjetividade* à *objetividade técnica*". Assim, tal processo acarretou na própria dissolução da UCAL e de sua estrutura, considerada demasiada e perigosamente burocratizante e centralizadora (o que justificaria o caráter tão "informal" da atual CLAIM). Galvão chama a atenção para os vários sentidos que os termos "cinemateca", "cineteca" ou "filmoteca" têm historicamente na América Latina. Mais do que nuances entre as línguas portuguesa e castelhana, trata-se de um entendimento, em boa parte dos casos, de que se trata de instituições culturais voltadas para a formação de um campo cinematográfico em países, em geral, sem nenhuma ou pouca tradição de produção fílmica local. Assim, as cinematecas adquirem uma missão focada primordialmente na difusão e na realização, o que pode ser confirmado em acervos formados apenas por cópias e não também por matrizes.[14] Como pudemos perceber em seus Estatutos, os critérios bastante amplos de ingresso na UCAL denotam esse entendimento e, talvez, movido pelo objetivo de congregar a maior quantidade possível de instituições na federação. Caso tais critérios fossem bastante estritos, boa parte de nossas instituições, naquela época, não formariam parte de uma entidade de cinematecas, como as entendemos nos dias de hoje. No entanto, somos atentos às críticas de Correa Júnior ao viés teleológico de Borde, o que nos tornam vigilantes para a interpretação do processo de autodissolvência da UCAL. Assim, precisamos evitar um entendimento de que a transição para a "objetividade técnica", coroada com a dissolução da "centralizadora e política" UCAL e a criação da "informal e tecnicista" CLAIM, se deve a um suposto e inexorável processo histórico. Mais do que uma hipotética lei universal da História, trata-se de um fenômeno social que adquire conotações próprias, inerente ao conturbado período político de nosso subcontinente nos anos 1960 e 70 e, por conseguinte, às reviravoltas da esquerda local, especificamente em suas manifestações no seio da classe cinematográfica da América Latina, em especial, nos integrantes do *NCL*. Portanto, a entrada em cena de debates mais técnicos entre as cinematecas latino-americanas não somente pode ser lido como uma mudança geracional no

14 Por exemplo, Salinas Muñoz e Stange Marcus (2008) afirmam categoricamente que a Cineteca Universitária da Universidade do Chile, formada em 1960, voltava as suas ações apenas para a difusão "sem se encarregar do cuidado e da conservação dos filmes", pois guardava somente cópias para exibições.

seio de nossos arquivos fílmicos, mas também e talvez principalmente como uma transformação nas discussões no cinema latino-americano em geral. Nos anos 1980, os ventos da Revolução se arrefecem, abrindo espaço para os debates sobre indústria e público - inclusive, em Cuba. Seria deveras ingênuo afirmar que testemunhamos nesse período, década de 1980, o surgimento de uma consciência de patrimônio audiovisual em nossos governantes e na nossa própria classe cinematográfica. Mas os debates em torno de temas industriais abrem, mesmo que displicentemente, a porta para a memória audiovisual, ainda que seja pelo viés mercadológico. É no meio de tais discussões, que realizadores, produtores, distribuidores e exibidores se indagam o que fazer e onde encontrar aquele "filme velho". Passam então a perguntar: existe uma cinemateca? Para que serve uma cinemateca?

Referências Bibliográficas

AMIEVA, M. "Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay: políticas públicas y acciones individuales". *Cine Documental*, Buenos Aires, n. 6, 2012. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html>. Acesso em: 11 nov. 2015.

AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

BAECQUE, A. *Cinefilia*: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. Trad. André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

BEZERRA, L. [M. L. S. A. B. Lindner]. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou:* "para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los". Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
BORDE, R. *Les cinémathèques*. Laussane: L'Âge d'homme, 1983.

BORDE, R.; BUACHE, F. *La crise des cinémathèques… et du monde*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1997.

COELHO, M. F. C. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais:* um estudo de caso. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CORREA JÚNIOR, F. D. *O cinema como instituição*: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960). Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2012.

_____. *Sex, money, social climbing, fantastic!*: a lógica cultural dos anos de chumbo do cone sul e a história das cinematecas (arquivos/museus de cinema). *Cadernos CEDEM*, Assis. v. 2, nº 1, 2011, p. 27 - 47.

_____. *A Cinemateca Brasileira:* das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

CARRIL, M. M. "Cinemateca Uruguaya - entrevista con C. Dimitriu". *Journal of film preservation*. Bruxelas, nº. 79-80. abr., 2009. pp. 37-58. Disponível em: <http://www.fiafnet.org/content/finFIAF_79%201%201.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.

CHASKEL, P. Entrevista concedida a Fabián Núñez. 2015.

DEL VALLE DÁVILA, I. *Cámaras en trance:* el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

DOMÍNGUEZ, C. M. *24 ilusiones por segundo:* la historia de Cinemateca Uruguaya. Montevidéu: Cinemateca Uruguaya, 2013.

FILMOTECA DE LA UNAM. *Boletín CIDUCAL*. México, n. 5, 2ª época, out. 1984.

FLORES, S. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental:* regionalismo e integración cinematográfica. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

GALVÃO, M. R. E. *Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*. Tese (Livre-docência) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

GETINO, O.; VELLEGGIA, S. *El cine de las historias de la revolución:* aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Altamira, 2002.

LEÓN FRÍAS, I. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta:* entre el mito político y la modernidad fílmica. Lima: Universidad de Lima, 2013.

NÚÑEZ, F. "A preservação audiovisual segundo o *Nuevo Cine Latinoamericano*." In. III CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASAECA, 2012, Córdoba. *Actas del III Congreso Internacional*. Córdoba: AsAECA, 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/nu_ez__fabi_n_-_ponencia.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.

QUENTAL, J. L. A. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap*: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

RIVERA, N. "Um olhar a CLAIM: coordenadora latino-americana de arquivos de imagens em movimento". *Catálogo CineOP - 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*. jun. 2014, p. 92 - 95.

SALINAS MUÑOZ, C.; STANGE MARCUS, H. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile:* 1957-1973. Santiago: Uqbar, 2008.

SOUZA, C. R. A *Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Filmoteca de la UNAM 1960/1975*. México: s.d.

VINCENOT, E. *Historie du cinéma à Cuba, des origines à l'avènement de la révolution*. Tese (Doutorado) – Universidade de Borgonha, Dijon, 2005, p. 496 - 525.

VV.AA. *Por un cine latinoamericano:* Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidariedad con el pueblo y los cineastas de Chile (Caracas, Septiembre de 1974). Caracas: Rocinante, 1974.

VV.AA. *Por un cine latinoamericano – Volumen II:* V Encuentro de cineastas latinoamericanos (Mérida, 1977). Caracas: Rocinante, 1978.

submetido em: 07 09 2015 | aprovado em: 22 11 2015.

Un ojo responsable frente al dolor de los demás: imágenes de la violencia en dos films del Grupo Ukamau

An responsible eye to the pain of others: images of violence in two films of Ukamau Group

Um olho responsável perante a dor dos outros: imagens de violência em dois filmes do Grupo Ukamau

María Gabriela Aimaretti[1]

1 Maria Aimaretti es Doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Becaria doctoral del CONICET (2010-2014), actualmente es becaria post-doctoral por ese mismo organismo de investigación científica. Docente universitaria en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino dictada en la carrera de Artes, FFyL UBA. Docente invitada en seminarios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras. Miembro del grupo de investigación CIyNE (2007-2015), e investigadora invitada en UNTREF (2011-2015). Responsable de la sección "Reseñas bibliográficas especializadas" y miembro del comité editorial de la Revista Cine Documental (www.cinedocumental.com.ar) (2010-actualidad).

Resumen: La revelación de las distintas expresiones de la violencia política —institucional, económica, social y simbólica–, y la problematización del ejercicio de la fuerza "desde abajo" en pos de un cambio revolucionario, han sido tópicos recurrentes en la producción de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau (GU). Este trabajo analiza en dos de sus films, Revolución (1963) y Yawar mallku (1969), el tratamiento de su representación y las modalidades de denuncia e impugnación del orden hegemónico. Ambas producciones ponen en crisis las formas y relatos de la Historia y reponen lo no dicho-no visto de la violencia contra los cuerpos y las identidades culturales de los sectores indígenas y populares.
Palabras clave: Grupo Ukamau; revolución; violencia; política.

Abstract: The revelation of the different expressions of political violence —institutional, economic, social and symbolic–, and the problematization the use of force "from below" towards a revolutionary change, have been recurring topics in production of Jorge Sanjinés the Ukamau Group (GU). This paper analyzes in two of his films, Revolution (1963) and Blood of the Condor (1969), treatment of representation and modalities of reporting and challenge the hegemonic order. Both productions put in crisis forms and stories of History and replenish unsaid–not views of violence against bodies and cultural identities of indigenous and popular sectors.
Key words: Ukamau Group; revolution; violence; politics.

Resumo: A revelação das diferentes expressões de violência política-institucional, econômica, social e simbólica, e a problematização do uso da força "de baixo" depois de uma mudança revolucionária, tem sido temas recorrentes na produção de Jorge Sanjinés e do Grupo Ukamau (GU). Este trabalho analisa em dois de seus filmes, Revolução (1963) e Sangue do Condor (1969), o tratamento de sua

representação e as modalidades de denúncia e desafio à ordem hegemônica. Ambas produções põem em crise as formas e relatos da História e repõem a violência não-dita - não-vista contra os corpos e as identidades culturais dos setores indígenas e populares.
Palavras-chave: Grupo Ukamau, revolução, violência; política.

De la construcción de una praxis (y una mirada) al servicio de la revolución

La tarea del Grupo Ukamau (GU) ha sido y es no sólo original, sino cardinal en lo que hace al desarrollo del cine local, regional y al movimiento del "Nuevo Cine Latinoamericano", funcionando como referente ineludible en discusiones, foros y encuentros. Desde principios de la década del sesenta el grupo —inicialmente formado por Jorge Sanjinés, Oscar Soria y Ricardo Rada– desarrolló un proceso de crecimiento integral que incluyó una dimensión técnica, una ideológica y otra cultural. Mientras adquiría experiencia en el manejo de elementos narrativos y tecnológicos del dispositivo fílmico, profundizaba sus lecturas y conocimientos políticos y se introducía en las cosmovisiones y lenguas originarias. Así logró complejizar su mirada sobre el universo socio-cultural del país al que re-descubrió e intentó "defender" del avasallamiento imperialista, produciendo un tipo de análisis marxista con contenidos étnicos: «La primera interpretación de la realidad boliviana identificada con un análisis de las diferencias raciales, deja paso a la presencia de dos elementos primordiales: el enemigo identificado con el imperialismo y la apreciación de lo indígena como parte de un conjunto de clases sociales en pugna» (MESA, 1985, p. 80).

Obra de montaje, sin diálogos ni *voz over*, *Revolución* (1963) es el puntapié inicial de un camino de búsqueda estética y política. A lo largo de dos años, entre 1962 y 1963 y en el marco de su "Escuela Fílmica Boliviana", Sanjinés, Soria y Rada elaboraron este cortometraje documental en 16 mm sustrayendo material virgen de producciones auspiciadas. El material filmado quedó guardado y luego, mientras Sanjinés revelaba en Buenos Aires un trabajo por encargo comenzó a montarlo. En medio de un clima de fuerte inestabilidad política, el film no pudo ser difundido oficialmente en Bolivia. Según Sanjinés, el presidente Víctor Paz Estenssoro «encontró que los uniformes de los hombres de su guardia se parecían demasiado

a los de las tropas represivas que se mostraban en la pantalla. No autorizó su salida. Proyectamos *Revolución* clandestinamente a los obreros y a los mineros» (SANJINÉS, 1979, p. 11). Considerado el primer film independiente después de muchos años de subvención estatal o privada, *Revolución* puede ser leído como «una reconstrucción poética del 9 de Abril de 1952» (DAGRÓN, 1982, p. 219).[2] Sin embargo, en tensión con esta interpretación y a raíz de las dudas generadas por la política del Movimiento Nacionalista Revolucionario (aunque sin llegar a romper programáticamente con él), también puede ser visto como el anuncio de una Revolución por venir que acabe con la opresión imperialista que una primera Revolución, inacabada, no pudo cumplir.

A posteriori, el grupo fue autocrítico con esta primera etapa "defensiva" y con *Revolución* considerando que, si bien ponía en imagen la deplorable situación en la que vivían los sectores populares, no daba a conocer nada nuevo a sus destinatarios privilegiados: esos mismos sectores empobrecidos. Había que explicar la miseria, conocer quienes la ocasionaban, a fin de que de esa comprensión emerja una lucha conciente y lúcida.

En un momento en el que la política se convirtió en una región que dotaba de sentido a prácticas y representaciones (TERÁN, 1991), y en el que poco a poco se naturalizó la violencia como estrategia para la toma del poder, el grupo postula al cine como arma de combate, un medio de reflexión por el cual el pueblo puede rememorar sus experiencias de lucha en función de su emancipación. Así se pasa de la denuncia y la táctica defensiva-descriptiva, a otra ofensiva-explicativa, de desenmascaramiento de la violencia imperialista y combate contra ella: «Este cine que llamaríamos revolucionario, que cada vez se hacía más radical en sus planteamientos, es un cine que no cuenta historias, sino de alguna manera, *hace historia*, porque influye en el proceso, penetra en el proceso histórico» (SANJINÉS en FRÍAS, 1979, p. 89). *Yawar Mallku* (1969), que en quechua significa "Sangre de Cóndor" (animal que simboliza al jefe de una comunidad, mallku o jillakata), es la primera película de este período:

> En primera instancia la definición política se va clarificando. Términos como opresor-oprimido, país dependiente, imperialismo, burguesía criolla como factor de poder, ejército defensor de los intereses de la élite, etc. son conceptos no sólo manejados con frecuencia, sino que van conformando una plataforma a través de la cual debemos ver a un director que

2 Dijo Sanjinés: «Queríamos hablar de los móviles de la "revolución" inspirándonos en los sucesos revolucionarios de Abril de 1952 que había cambiado tanto la realidad de Bolivia. Ese proceso había sacado a mi país de sus estructuras semi-feudales y lo había puesto en el carril de la democracia burguesa (…) Bueno, todo ese proceso tremendo, complejo, apasionante era nuestro tema y nos pusimos a filmar una historia individual que nos serviría de eje para contar la historia con mayúsculas! Sin embargo, todo era muy difícil, no encontrábamos ningún apoyo (…) así que pudimos llegar a filmar tal vez sólo un diez por ciento de nuestro gran proyecto» (SANJINÉS, 1999, p. 30-31).

> ha optado por mostrarnos la realidad –y no sólo como una referencia– como afirmación de contradicción e injusticia permanentes e institucionalizadas. La violencia como hecho cotidiano mueve a las respuestas violentas que propone Sanjinés (MESA, 1985, p. 86-87).

El GU había conocido el problema de la esterilización inconsulta a través de un periódico de La Paz y la radio "Fides", y aunque fue difícil encontrar pruebas, un grupo de médicos confirmaron haber conocido un caso, y a partir de esta noticia se construyó una historia de ficción. La película comenzó a prepararse en medio de un enrarecido clima político tras la muerte "accidental" del presidente Gral. René Barrientos Ortuño (abril de 1969), y ante un probable giro hacia la derecha del gobierno de turno.[3] Si bien las posibilidades económicas reales de concretar el proyecto eran exiguas, la solidaridad hizo posible la reunión del dinero bajo una suerte de "cooperativa".[4]

Inicialmente su estreno en La Paz fue prohibido y la película censurada. Sin embargo el grupo movilizó a la prensa, organizaciones universitarias y público en general, y preparó una protesta que fue reprimida violentamente.[5] Cuando en agosto de 1969 el film se vió en Venecia y Sanjinés declaró que su película mostraba cómo el gobierno quería extinguir a los grupos indígenas, el semanario boliviano "Hoy" publicó una nota donde se calificaba al director de sicótico político subrayando el daño que provocaba al país. Si bien la película tuvo una buena recepción en las ciudades, el grupo comprendió durante las exhibiciones en el campo que habían reproducido modelos de representación occidental justamente cuando su objetivo era acercarse a los sectores indígenas y problematizar la pregunta ¿cuál es el lugar del indio en su liberación?:

> (…) era muy doloroso decir: nosotros hemos hecho una película para movilizar a los campesinos bolivianos y resulta que los campesinos bolivianos ven a esa película como otra nueva intromisión cultural en su cultura, en su medio. No la sentían como propia. Porque no estábamos manejando el lenguaje bien, un lenguaje que fuera coherente con esa cultura y no se trata de rebajar el tono y la didáctica, sino de

3 Efectivamente el presidente interino Siles Salinas fue derrocado en septiembre de ese año.

4 Oscar Soria recordó: «Muchos amigos contribuyeron a la financiación (…) la Confederación Médica Boliviana dio los primeros aportes. Y luego otras entidades y amigos nos ayudaron (…) El grupo de médicos, por ejemplo, decidió que todos los aportes fueran asimilados a los gastos sin devolución por parte de los realizadores» (Soria en Frías, 1979, p. 85-86). Incluso algunos desconocidos al grupo, gracias a la información de la prensa, colaboraron con pequeñas sumas de dinero, mientras Soria empeñó su casa y cada miembro de Ukamau puso dinero de sus ahorros personales. En esta película ya es miembro del grupo Antonio Eguino (director de fotografía).

5 Gumucio Dagrón (1982, 1982b) cuenta que la prohibición se debía a presiones de la Embajada Norteamericana, vía el Departamento de Espectáculos de la Alcaldía Municipal. Gracias a la presión del público, se hizo posible el estreno en medio de un clima de enorme tensión.

> entender los ritmos internos y otra cosmovisión que tenía y que tiene esa gente (SANJINÉS en DAICICH, 2004, p. 108).

Esta película fue no sólo un enorme paso de aprendizaje autocrítico: se había logrado pasar a un discurso analítico y explicativo en vistas a la toma de conciencia de los sectores subalternos sobre su explotación por el imperialismo norteamericano y sus "aliados" locales y la necesidad de un cambio revolucionario. [6]

En torno a la representación de la violencia: el ojo responsable

Una de las preocupaciones centrales, tanto en su producción audiovisual como escrita, a la que el GU se ha abocado es la violencia política y la revelación de sus distintas expresiones: *Revolución* y *Yawar mallku* son dos claros ejemplos al respecto. La relevancia del tema radica en que en la pregunta por los límites y el uso de la *fuerza* - para oprimir, o para liberarse - se juega la base sobre la que se piensa el orden de lo posible y lo imposible: es decir, qué cuenta como humano, o en términos de Judith Butler (2006) qué vida es considerada vivible y qué muerte lamentable y, correlativamente, qué queda dentro/fuera del campo de lo visible-legible, lo públicamente reconocido-legal.

Las prácticas represivas, la exclusión social y la segregación que cuestionan las obras que nos ocupan conducen tanto a la re-visibilización de sujetos sociales subalternizados cuya muerte pareciera ser "no-lamentable", como a la reflexión incisiva en tono a la supuesta "igualdad" de derechos. El sentido de impugnación al orden vigente que portan las películas insiste en el derecho a tener derechos, el derecho a una vida digna donde la felicidad no se escamotee: una vida que siempre cuente como humana. Por eso la condena a la violencia va en paralelo a historiar su ocurrencia y revisar el tipo de mundo que la permite (y la hace visible o no). De este modo los films re-figuran la humanidad humillada, desfigurada, en pos de recobrar el sentido de indignación responsable por el Otro. Responsabilidad supone aquí la composición de una mirada —un *ojo*– que "soporta", sostiene, ampara la precariedad de la Vida y la preserva de ser edulcorada en una forma visual que simplifique o estereotipe el sufrimiento acaecido; asumiendo el parpadeo de la representación de la violencia, es decir la imposibilidad de aprehensión o captura completa del dolor humano. Incluso dando a ver esos cuerpos inquietantes, frágiles, hay "algo" inabordable, intraducible, que apenas logra ser intuido.

6 La difusión de este trabajo generó que muchas comunidades indígenas rechazaran la intervención de los Cuerpos de Paz, se crearan comisiones de investigación en el Senado y la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y que, más adelante, durante el gobierno progresista del Gral. Juan José Torres (1970-1971), investigaciones oficiales provocaran la salida del país de esos organismos norteamericanos.

Resituando el *ojo* sobre los límenes de lo subalterno, los films *figuran* el dolor a través de la mostración de *zonas de inquietud* que vuelven «perceptible aquello que queda por fuera de un campo determinado de visión» (STEGMAYER; CUESTA, 2012, p. 7), dan a ver lo que perturba la narración dominante y su memoria hegemónica abriendo un territorio de riesgo. En esos espacios de dolor o *zonas de inquietud* que el *ojo* figura a sabiendas de su (im)potencia: «los sujetos que los habitan devienen figuras de malestar (…) pone[n] en cuestión radical la ficción de soberanía del Estado Nación. En esos espacios, el ciudadano es un no-ciudadano, el hombre es un no-hombre (…) Allí el espacio y el cuerpo son "inhabitables"» (BÁRCENA; MÈLICH, 2003, p. 195).

Del *pequeño alumbramiento* del ojo responsable

Revolución señala la raíz inaugural respecto no sólo de la producción de Ukamau sino de un nuevo momento para el desarrollo del cine boliviano. La fundación-fundamento de lo que será una fecunda trayectoria, pero hecha en pequeño formato, sin una estructura argumental convencional y "con retazos" de celuloide:

> *Revolución* es el comienzo de una nueva estética que integra a Bolivia en esa perspectiva latinoamericana del cine, apoyada en la realidad y en la conciencia aguda de cambio que debe partir del pueblo. La capacidad mostrada en base a un lenguaje puramente visual, superando un viejo vicio del documental boliviano habitualmente sobrematizado por el texto en off, y la fuerza del movimiento de cambio que hace vislumbrar ya la antinomia opresor-oprimido, nos permite hablar de un nuevo cine pensado en la dimensión que ofrece como lenguaje y que debe ser testimonio y vehículo para la crítica y problematización del espectador (MESA, 1979, p. 39).

Con un montaje pausado y el acompañamiento en *over* de Atahualpa Yupanqui[7], el film se inicia con la descripción de las condiciones de vida de ancianos y niños que viven entre edificios derrumbados y restos de basura. Las acciones registradas documentalmente responden a la sobrevivencia (buscar algo para comer o vestirse, mendigar) y son representativas de un ritmo que se presume cíclico y repetitivo. Los planos generales permiten la contextualización de este drama naturalizado/invisibilizado, y una buena profundidad de campo y el uso del teleobjetivo logran la captación de rasgos y detalles sin intervenir en la realidad. El relato aproxima el *ojo*

7 Interpreta "Triste Nº 5" en do menor (Córdoba) de Julián Aguirre, presente en el disco de "Canto y Guitarra" (1960). Podemos suponer que el uso de la música de Yupanqui esté dado a partir de los frecuentes encuentros que Sanjinés mantuvo con montajistas y directores argentinos en los laboratorios Alex (Argentina) —todo un espacio de aprendizaje e intercambios– donde fue procesada *Revolución*.

responsable: de un plano general que les toma siendo "expulsados" de los huecos que les sirven de reparo para dormir/vivir (bajo tierra, como madrigueras; o en los vaciados de paredes, como cuevas), el montaje va pasando a detalles en pies, manos y rostros que metonímicamente figurarán su corporalidad. Ese tránsito hace posible, aún en la des-delimitación de sus cuerpos confundidos con restos de basura y escombros, una construcción visual aguda del dolor y la exclusión. La insistente mostración de cuerpos y rostros humillados y miserables no apunta a la configuración de una imagen de "pueblo mártir" sino a la concientización punzante a partir de esas *zonas de inquietud*, no mostradas por el cine local de la época. El diálogo recurrente entre planos detalle de los pies descalzos y primeros planos de rostros, construye un motivo visual bifronte con el que se subraya tanto el despojo y la exclusión, como la fuerza resistente de esa humanidad: la inquietud que provocan estos planos está no sólo en la visibilización del sufrimiento, sino en la capacidad de sobrevivencia. En ese sentido la muerte infantil funciona como metáfora del futuro de las mayorías populares: es por el estado indignante en que vive el futuro de Bolivia, "interrumpido" mucho antes de comenzar a desarrollarse, que la lucha es necesaria y urgente.

La recreación de la Revolución de 1952 es el pretexto para el desarrollo sintético del concepto "Revolución" en tanto horizonte de lucha, de cambio radical de un orden dolorosamente insoportable, "inhabitable". Frente a la inhumanidad de la indigencia y depauperización antes descritas, la representación del trastocamiento de esa realidad no puede ser sino dinámica a través de un montaje rítmico acompañado del sonido efervescente de tambores.

Este segmento es protagonizado por los trabajadores, y su representación, así como el vínculo con su referente, es rica en puntos de vista, angulaciones y tamaños de plano: los trabajadores no son meramente conducidos por el líder, sino que están organizados y luchan en forma conjunta. El GU parece tener presente que, cuando se filma una multitud, «es preciso, como decía Pudovkin, treparse a un techo para seguir los grandes movimientos, después bajar al primer piso para leer mejor los estandartes de la manifestación y, por último, mezclarse con la gente para seguirla desde adentro» (HUBERMAN, 2014, p. 219). El antagonista colectivo de las masas trabajadoras son las fuerzas militares, representantes del *status quo* desigual y violento. Los planos detalle de las heridas sufridas y las manos engrilladas, la repetición de primeros planos de rostros entre rejas, señalan el hostigamiento sufrido en y tras la represión. Es interesante que, a nivel formal, el relato resuelva la representación de los militares mediante la objetivación de sus cuerpos: han dejado de ser hombres para ser máquinas del terror, armas anónimas sin rostro ni identidad. Los sectores populares, por el contrario, son figurados mediante expresivos primeros planos y la

detención en la imagen de sus pies prestos para la lucha (en un "soviético" plano detalle que muestra una diagonal de zapatos y refiere a las "filas" de trabajadores organizados) y también yertos en tierra. Los planos de estas figuraciones son más largos, reforzando su pregnancia iconográfica con un sentido didáctico e insistiendo en la denuncia de la violencia y muerte "lamentable" de los sectores populares: así se imponen en el campo de lo visible esas *zonas de inquietud-espacios inhabitables*.

La última secuencia describe las formas en que la muerte de los luchadores es "elaborada": desde la resignación, el llanto privado de mujeres y niños y la oración religiosa; hasta la indignación pública representada en una caravana que oficia simultáneamente de cortejo fúnebre y marcha de protesta. Pero es la transformación del dolor personal en furor colectivo o la revuelta revolucionaria, aquello que el film preconiza. Tras un corte sonoro dado por la alarma fabril en *off*, al mostrar de manera alternada rostros y pies, el relato da cuenta de la contraofensiva popular que "se pone de pie" y marcha, hiriendo al enemigo y quitándole sus fusiles: a la violencia reaccionaria se le contrapone la violencia revolucionaria. La tensión ética de la lucha por un orden más justo a través de la violencia está motivada por el peso de la figura de los niños que, en tanto futuro ya vulnerado pero aún resistente, suscita ese "forzamiento" del sistema para generar condiciones de diálogo diferentes (CALVEIRO, 2012). Aunque, como bien lo deja traslucir el film, sean sus primeras víctimas. Por eso es más que significativo el encadenamiento final de primeros planos de niños mientras en banda sonora se oye la balacera de las metrallas y bombas. En el último rostro, y por única vez en toda la película, se realiza un movimiento de cámara interno al plano pudiendo percibirse un cuerpo entero de la cabeza a los pies. En esa figuración-aparición corporal subyace un gesto de reclamo y protesta por la humanidad menoscabada de los sectores más pobres y los trabajadores. Desde la inyección de lo inquietante en la narrativa hegemónica de "lo visible" —un presente inhabitable que "tiene todo que ver" con un pasado revolucionario interrumpido–, la película hace un aporte responsable a la revigorización simbólica y material de una humanidad menoscabada. La reedición y renovación de las luchas emancipatorias, la hondura y el sacrificio de la Revolución *por venir*, insiste en la tarea inconclusa de terminar con la exclusión y recuperar la dignidad de la Vida de todos, sacando la *fuerza*, justamente, del dolor que viene de los muertos.

Un ojo responsable por la sangre derramada

Yawar Mallku aborda un problema clave para el horizonte revolucionario: la alienación cultural, sea ésta provocada por el Estado a través de dispositivos, instituciones y tecnologías, como desde los propios sujetos subalternos. La esterilización es la figura elegida —a medio camino entre la metáfora y el documento– para representar estas dos formas de alienación: es al mismo tiempo material/vital y cultural; es ocasionada por la acción destructiva de un factor externo (Cuerpos de Paz, Estado, Ciencia Médica) y la autonegación indígena. El film explica el funcionamiento asimétrico del ejercicio del poder desmenuzando las relaciones entre las culturas indígena, criollo-mestiza y norteamericana y, si bien insiste —algo dicotómicamente– en cómo los sectores populares buscan la Vida mientras el imperialismo arrastra hacia la muerte y el despojo de la dignidad humana, también muestra el paralelismo de mentalidades y razas que cohabitan el territorio boliviano y el conflicto identitario concomitante, la problemática definición de "lo nacional". La metáfora de la sangre —presente en el título mismo - aglutina los sentidos de vitalidad, herencia, nacimiento e identidad; y también - en su derramamiento– muerte, violencia y guerra:

> Sin salir del espacio semántico de la fertilidad o infertilidad violentada, Sanjinés va más allá (…) denuncia el doble atentado a las comunidades indígenas: en contra de las mujeres a las que esterilizan y en contra de los hombres que intentan defenderlas de esa violencia. Imperialismo y estado nacional muestran compartir una misma actitud de agresión frente al indio (GARCÍA PABÓN, 1999, p. 98).

Es la violencia ejercida contra Ignacio - figura de malestar *ejemplar* - lo que la película trata de visibilizar de principio a fin: violencia contra su fecundidad (su mujer, Paulina, ha quedado infértil),[8] contra su cultura (ninguneo e invisibilización) y contra su cuerpo mismo, siendo el único sobreviviente de un fusilamiento que pretende escarmentar la insolencia indígena con total impunidad hacia la Ley. Su representación expone al espectador al contacto inquietante con el abuso y el despotismo, configurando precisamente un *ojo* que aprende a ver y estar frente al dolor de aquellas figuras ausentadas del relato hegemónico.

Con audacia, el film se adentra en la crudeza de los bordes liminales de la urbe paceña y la sociedad boliviana desde la perspectiva del indio y el migrante.

8 El film se inicia en la casa familiar de la pareja protagónica donde el mallku Ignacio se lamenta por la muerte de sus hijos y la infertilidad de su mujer a la que reprende verbalmente y golpea. Aunque podría reprocharse el poco espacio que se brinda al tratamiento de la agresión contra las mujeres, resulta audaz dejar planteada la problemática, en una actitud crítica hacia el machismo de la sociedad boliviana.

Trasladando a Ignacio a La Paz —gravemente herido–, la llegada de Paulina a la ciudad ejemplifica —tal vez algo esquemáticamente– el choque entre la cultura campesina tradicional y la occidental. La música experimental en *off* comenta el estado interno de confusión y agobio que vive la mujer en ese espacio extraño, hostil, demasiado vertical en oposición a la horizontalidad altiplánica. Pero el personaje que encarna íntegramente la figura del migrante es Sixto, el hermano del mallku, un obrero que reniega de su condición india y se encuentra explotado, convertido en parte de una máquina textil.[9] Para dar cuenta de su "violencia interna" basta mostrar su espacio íntimo. La cama en la que se hace descansar el cuerpo sangrante de Ignacio está rodeada de imágenes que simbolizan un conjunto de aspiraciones simbólicas y materiales diametralmente opuestas a la idiosincrasia del mallku (Sixto ha pegado en las paredes, distintos recortes de revista que muestran publicidades y cuerpos femeninos occidentales). Este encuadre visual "de belleza y goce" contrasta patéticamente con el débil y agonizante Ignacio y es el preámbulo del ingreso al hospital: allí su cuerpo doliente, como *zona de inquietud*, terminará de morir, homogeneizado en un colectivo anónimo de otros cuerpos que no merecen ser vistos ni lamentados.

Al solicitar Sixto la verdad sobre las razones que llevaron a los gendarmes a disparar sobre su hermano, se desencadena el primer *flashback* por el que Paulina irá narrado los últimos tiempos de la familia y lo sucedido en Kaata subrayando que, en los rituales de lectura de la hoja de coca y en reuniones comunales, se sospechaba de la acción de los Cuerpos de Paz. Dentro del mismo *flashback*, y a fin de caracterizar el tipo de vínculo propuesto por los extranjeros se muestra el encuentro que Paulina tuviera con los médicos y que, tal como sostiene Ximena Vergara, simboliza la intervención inconsulta: «En esta transacción, el objeto de comercio es decidor, son huevos, óvulos en potencia, animales impedidos en su desarrollo que devienen comida. Por ende, la gringa, del mismo modo como se queda con los huevos, se ha quedado con los óvulos de Paulina, al dejarlos infecundos» (VERGARA, 2012, p. 184).

Para conseguir el dinero que permita comprar la sangre que necesita su hermano para vivir, Sixto apela a las redes de solidaridad y cooperación que pudo establecer en la ciudad condensadas en la figura de su comadre. Más allá de evidenciar la ineficacia de esta primera fuente de ayuda la escena resulta significativa por aquello que apenas se oye en fuera de campo: una transmisión radial en la que se comenta la interrupción de una huelga obrera, la promesa —limitada– de mejores condiciones

9 No es casual que sea una tarea altamente significativa para la cultura indígena y la primera que se ve hacer a Paulina al comenzar el film (hilar-tejer), aquella que artificialmente realice Sixto en la fábrica.

de vida para los trabajadores por parte del presidente, y el anuncio de beneficios para las milicias locales, que reforzarían el desarme de cualquier organización política. Ello señala que el creciente control civil por parte de las Fuerzas Armadas también se desarrolla en la ciudad. Sixto recorrerá La Paz sin hallar comprador alguno para su única pertenencia vendible (la cama), mientras a su alrededor la vida urbana lo ignora por completo. Además de insistir en la frustración por no conseguir dinero, aquí reaparece la presencia ubicua de la *fuerza*: se trata de una serie de planos que reponen el recorrido de una banda militar por las calles acrecentando la idea de vigilancia previamente señalada, esta vez en clave de estetización de la política.

Entretanto Paulina recuerda otra de las máscaras de la *fuerza*: los Cuerpos de Paz autopresentándose solidarios y generosos, frente a una silenciosa comunidad fiscalizada de cerca por el alcalde - mediador y traductor entre ambos grupos. En la frase de uno de los médicos extranjeros - "Hemos venido con mucho sacrificio para que ustedes se desarrollen" - resuena el discurso asistencialista de "ayuda" norteamericana tan machaconamente repetido por esos años en Bolivia y que la película se encarga de desmontar dando cuenta de los costos concretos, vitales, de ese "desarrollo". Si los niños reciben las donaciones y se travisten con la ropa de otra cultura, con un resultado algo grotesco; la comunidad realiza luego rituales de ofrenda a los dioses como ruego para "no desaparecer": desbaratando el paternalismo y clientelismo expuesto, la devolución de las prendas es seña de re-aparición y auto-presentación de la propia figura (cuerpo político). Por contraste, en el presente del relato Paulina es testigo de la auto-negación de sus hermanos de raza: a pesar de que la enfermera del hospital pregunta a la sala colectiva quién sabe hablar quechua - a fin de transmitirle información a la mujer que no entiende castellano - sólo responde un niño. Los primeros planos de rostros indígenas evidencian las afiatadas prácticas de negación de la propia lengua e identidad que los hace auto-enmudecer y desaparecer.

Habiendo intentando robar dinero en una feria y fracasar,[10] Sixto recibe un último aviso para salvar a su hermano y se le recomienda ir en busca de un importante médico; mientras en un nuevo *flashback* se recuerda "ese otro viaje", revelador por cierto, hacia la clínica extranjera que hiciera Ignacio. Ambos hermanos, en tiempos distintos, dispuestos en consonancia y resonancia por el montaje, emprenden viajes: uno en busca de ayuda para salvar una vida, el otro para descubrir la verdad sobre aquel misterioso y fantasmático espacio que la quita. Pero las esperanzas puestas en el ponderado médico, pronto se desvanecen: la indiferencia, desconsideración

10 Es una amarga ironía el que la mujer a la que Sixto intenta robar compre una miniatura de "ekeko" siendo éste el símbolo de la abundancia, la fecundidad y la alegría, ausentes por completo en las historias representadas.

y ligereza con que se trata el problema de Sixto va desde los hijos del Dr. Reyes que observan pasmados su semblante indígena mientras hablan en inglés entre ellos, hasta el propio médico y su mujer, que celebran un banquete en honor de un grupo de colegas extranjeros. En efecto, los reiterados fracasos de Sixto para reunir dinero, sus pésimas condiciones de vida y creciente desaliento; la falta de respeto a la vida de los y las comunarios/as, la acumulación de derrotas y "falsos ajusticiamientos" históricos sufridos por los sectores populares, potencian la rebeldía contra el orden establecido:

> *Yawar Mallku* posee (…) una cadencia morosa, un aletargamiento temporal que construye tensión pero de modo dialéctico, a través de situaciones/imágenes en contradicción; un *in crescendo tensional* de rabia, irritación, que atraviesa tanto al protagonista como al espectador; una suma de injusticias, de circunstancias desiguales, atravesadas por el racismo y la soberbia tanto de los científicos norteamericanos, como de quienes lo apañan y actúan en connivencia, que van prefigurando un grado tal de violencia que sólo resta que estalle. La morosidad del ritmo narrativo elegido contribuye así a que ese engendramiento de violencia acceda a una capa de irreversibilidad, a una instancia, que por su lenta y profunda asimilación, al surgir, no habría modo de revertirla (…) (RUSSO, 2010, p. 129).

El relato vuelve entonces al pasado mediante el último *flashback* para dar cuenta de "otro" tipo de banquete, esta vez de ofrenda a la *Pachamama* para alejar la muerte de la comunidad que, tras la lectura de la hoja de coca y lo que hubiera visto Ignacio en la clínica, ratifica las sospechas contra "los gringos" a quienes, acto seguido, se ajusticia. Con un uso intensivo y expresivo de los primeros planos y planos medios de los comunarios, en un potente *agón* discursivo y con un marco sonoro que refuerza el contraste entre la lógica americana (música extranjera) y la local (parlamentos en quechua), la comunidad grita: "(…) Ustedes están matando la vida en el vientre de nuestras mujeres. Ahora vamos a hacer lo mismo con ustedes". Tras lo cual un *zoom out* muestra el rostro desencajado de uno de los médicos que contesta en *fade out*: "¡Mi labor es científica! ¡Mi embajada va a vengarse!". En efecto, la venganza se opera mediante el alcalde y los gendarmes en el operativo que hemos descrito en el principio de este análisis. En relación al llamado a la violencia "desde abajo" y al contestar sobre la invención del episodio final de castración a los miembros del Cuerpo de Paz dijo Sanjinés en 1971:

> En verdad los indios persiguieron a unos miembros del Cuerpo de Paz que estaban alojados en una casa. Los indios los rodearon y los hubieran matado si el alcalde no hubiera

> intervenido (…) Yo creo que, si estamos comunicándonos con la gente de alguna manera, es importante decirles que ellos tienen la capacidad de liberarse. Para mí, esto implica, sencillamente, una llamada a la violencia, una violencia que la gente no ha provocado, pero a la que hasta ahora han sido sometidos. La última toma estática de los brazos levantados en armas significa claramente, y sin duda, que la única solución para que los indios mejoren su situación y para que Latinoamérica se libere es la revolución (SANJINÉS, 1979b, p. 151).

En el presente del relato, el banquete a los "expertos salubristas extranjeros" que vienen a cumplir "altas labores de asistencia", resulta de un cinismo irritante: el Dr. Reyes subraya la "ayuda y cooperación constructiva que planea nuestro desarrollo y contribuye a él [pues] no hemos sabido seguir el paso acelerado del progreso". Al no ser atendido, Sixto irrumpe en el salón pero es desestimado por el médico y excluido por completo. A la invisibilización material se suma el lapidario comentario del anfitrión quien aconseja: "Es necesario desterrar al hechicero emplumado y reemplazarlo por el científico. Marchando por el ancho y esplendoroso camino del progreso". Al volver al hospital, Sixto encontrará a su hermano sin vida.

Tanto la configuración temporal (alternancia de *flashbacks* con escenas del presente del relato) como el sistema de personajes del film, se organiza a partir de dos centros que se re-envían mutuamente en una dinámica elíptica. En el polo del pasado reciente - cada *flashback* -, los comunarios e Ignacio han sido agentes políticos activos, y luego castigados y asesinados quedando interrumpida su potencia y autonomía. En el polo del presente, el mallku sufre la inmovilidad como consecuencia de la violencia ejercida, mientras su hermano se activa para salvarle la vida. Sin embargo fracasa cada vez que lo intenta porque a diferencia de Paulina, no retorna al "ayer" (no hace memoria) para comprender mejor cómo actuar en el "hoy"; ni tampoco observa el contexto en el que se inscribe "su problema individual" para encontrar vínculos de semejanza con otros como hiciera Ignacio. Sixto apela a soluciones coyunturales, queda encerrado en las alternativas que el mismo sistema que lo explota y oprime a su hermano "le ofrece" (comprar sangre, fetichización de la vida, del cuerpo). Esta dinámica se quiebra tras la muerte del mallku: es el momento en que, sin renunciar a su condición de obrero, Sixto reasume su identidad étnico-cultural y emprende viaje para reunirse con su comunidad e iniciar un camino de lucha (armada). Ello:

> (…) no significa, por el hecho de volver llevando nuevamente los atuendos campesinos, una exaltación de lo indio por lo indio. No (…) Sixto toma conciencia y regresa al campo a

> tomar el lugar dejado por Ignacio para continuar la lucha desde el fondo de la nacionalidad, desde el origen de su identidad (…) como un arma más de resistencia respecto del enemigo que intenta disolverla. Su regreso es también un símbolo de la unidad de obreros y campesinos. La lucha de clases está planteada (SANJINÉS, 1980, p. 97-98).[11]

Memoria y redención

Las películas analizadas parecen alertar: en la memoria del pasado se cifra la potencia del presente y el porvenir, que no son otra cosa que la Revolución, la interrupción de esa "evolución/progreso/desarrollo" que lleva en realidad a la catástrofe, a la muerte, porque es la derrota sin fin de los proyectos emancipatorios. La ampliación de la conciencia histórica, el desenterramiento de las luchas y los mártires populares del pasado y la dignificación del fondo cultural indígena, estimula la acción en el presente hacia un orden que reponga las utopías del pasado incumplidas. Es un tipo de memoria que, leída desde el enfoque de Walter Benjamín (1994), busca *redimir* el pasado. Uno de sus elementos fundamentales es su carácter crítico respecto del discurso "exitoso" del pasado revolucionario de 1952. Despojada de veneración, la memoria del GU polemiza con una actitud complaciente que obstruiría prácticas de cambio para el aquí y ahora: el develamiento clave es que el pasado revolucionario fue interrumpido y es necesario recuperar la lucha. Por ello la rememoración del '52 adquiere un tono crítico —cuando no amargo–, y se propone amplificar y renovar la pasión por la lucha actual.

Revolución enaltece la épica revolucionaria popular, frente a un Estado hipócrita que encarna una "revolución congelada" y un régimen macabro que es imperioso destruir. Incita al cambio revolucionario en tanto horizonte utópico hacia donde la Vida sea Vida para todos, sin exclusión ni represión, admitiendo el uso de la violencia como medio histórico para alcanzar un cambio real. En el caso de *Yawar mallku*, son los repetidos fracasos individuales y la conciencia creciente de la sangre derramada en el pasado, con el correspondiente confinamiento de lo humano a los espacios de dolor, la rotulación de los sujetos como "figuras de malestar" del relato dominante, etc.; aquello que hace volver a Sixto a su pueblo para emprender la reivindicación de la Vida y la dignidad. Ese movimiento de retorno y concientización responsable es el que se espera del espectador que, sensible/sensibilizado por las *zonas de inquietud* expuestas en el film, re-politice sus prácticas sociales en pos de un ideal revolucionario.

11 La cita expresa el anhelo que en 1969 se planteaba el GU y parte de la izquierda local: la unión obrero-campesina como forma de impugnación y oposición al pacto militar-campesino instalado por Barrientos.

Referencias Bibliográficas

AIMARETTI, M. *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia:* Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político. Tesis (doctoral inédita). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2014.

BÁRCENA, F.; MELICH, J-C. "La mirada excéntrica. Una educación desde la mirada de la víctima". En: MARDONES, J.; MATE, R. (eds.) *La ética ante las víctimas*. Madrid: Anthropos, 2003, p. 195-218.

BENJAMÍN, W. "Tesis sobre el concepto de la historia". En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1994, p. 175-199.

BUTLER, J. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia.* Buenos Aires: Paidós, 2006.

CALVEIRO, P. "La memoria en tanto espacio ético y político". En: *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2012, p. 21-30.

DAICICH, O. *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano.* La Habana: EICT S.A., 2004, p. 95-115.

FRÍAS, I. L. "Jorge Sanjinés". En: *Los años de la conmoción*. México: 1979, p. 79-92.

GARCÍA PABÓN, L. "A propósito de la Nación Clandestina". En: *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: Primer Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz de la Sierra, 1999, p. 90-107.

GUMUCIO DAGRON, A. *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro, 1982.

_____. *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: STUNAM, CIMCA y Federación Editorial Mexicana, 1982b.

HUBERMAN, D. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

MESA, C. "Intento de aproximación al cine boliviano". En: MESA, Carlos (coord.) *Cine boliviano, del realizador al crítico*. La Paz: Gisbert, 1979, p.13-65.

_____. *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert, 1985.

SANJINÉS, J. "Caminos del Grupo Ukamau". *Revista Octubre* Nº 5 – Enero, México, 1979, p. 10-20.

_____."Ukamau y Yawar Mallku". Entrevista a Jorge Sanjinés. Revista *Afterimage*, Londres, nº 3, Verano, 1971. En: MESA, C. (coord.) *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert, 1979b, p. 135-153.

_____. "Nuestro propósito: hacer un cine útil para el pueblo". Conferencia con motivo de la presentación de "Yawar Mallku". Ecuador, 1976, reproducida en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1980, p. 91-99.

_____. "Sobre el cortometraje". En: *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: FEDAM y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999, p. 28-33.

RUSSO, S. "Yawar Mallku". En: AA.VV. *Cuadernos de Cine Latinoamericano. Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios.* Buenos Aires: Tierra del Sur, 2010, p. 127-130.

STEGMAYER, M.; CUESTA, M (2012). "Descentramientos contemporáneos de la memoria. Algunos interrogantes". Ponencia en Actas Digitales del V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA "Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente" organizado por Secretaría de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Presidencia de la Nación Argentina, Archivo Nacional de la Memoria y Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 4, 5 y 6 de octubre de 2012.

TERÁN, O. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

VERGARA, X. "Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés". En: BONGERS, W. (ed.) *Prismas del cine latinoamericano*. Chile: Cuarto Propio, 2012, p. 167-190.

Filmografía

REVOLUCIÓN (*Revolução*, 1963), de Jorge Sanjinés
Guión: Jorge Sanjinés y Oscar Soria
Producción: Kollasuyo Films- Ricardo Rada
Montaje: Jorge Sanjinés
Fotografía: Jorge Sanjinés
Año: 1963
B y N 16 Mm.
Sinopsis: la pobreza y vulnerabilidad de los sectores marginales urbanos se entreteje con la fuerza de las luchas populares por su liberación.

YAWAR MALLKU (*Sangre de cóndor, Sangue do Condor*, 1969), de Jorge Sanjinés
Guión: Jorge Sanjinés y Oscar Soria
Producción: Grupo Ukamau- Ricardo Rada
Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: Antonio Eguino
Iluminación: Humberto Vera
Asistente de cámara: Antonio Pacello
Asistente de dirección: Consuelo Saavedra
Asistente de producción: Gladis de Rada
Continuidad: Danielle Caillet
Asesor quechua: René Córdova
Música: Alberto Villalpando, Alfredo Domínguez, Ignacio Quispe, Gilbert Fabre.
Reparto: Benedicta Mendoza Huanca, Marcelino Yanahuaya, Vicente Verneros, Danielle Caillet, Mario Arrieta, Ilde Artés, Comunarios de Kaata
Idioma: quechua y castellano
Año: 1969
B y N 35 Mm.
Sinopsis: es la denuncia fílmica de una campaña clandestina de estilización inconsulta a mujeres indígenas a partir de la historia del líder de una comunidad, Ignacio, y Sixto su hermano. El primero al descubrir que las mujeres de la zona (su esposa incluida) han sido esterilizadas en manos de los Cuerpos de Paz norteamericanos, decide junto a su comunidad vengarse; pero es gravemente herido. Su mujer y su hermano buscarán en la ciudad ayuda para salvar su vida sin conseguirlo. Sixto decide retornar a su comunidad y unirse a la lucha.

submetido em: 11 09 2015 | aprovado em: 06 10 2015

A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista

The music by Villa-Lobos in the films of Glauber Rocha of the sixties: allegory of Brazilian nation and part of tropicalistic patchwork

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim[1]

[1] Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atuou como professora substituta na Escola de Comunicação (ECO). Pós-doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente, faz um segundo pós-doutorado em Música na UFRJ. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.br

Resumo: Analisamos o uso da música preexistente de Villa-Lobos em dois filmes de Glauber Rocha dos anos 60, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). Considerada por Guerrini Júnior (2009) como uma "alegoria da pátria" em grande parte dos filmes do Cinema Novo, a música de Villa-Lobos é bastante presente em *Deus e o diabo na terra do sol*. Porém, a peça musical do final do filme aponta para uma mudança de direção para uma atitude mais antropofágica e tropicalista em *Terra em transe*, onde a música de Villa-Lobos é parte de uma colcha de retalhos de estilos e gêneros. Consideramos aqui os significados que os trechos preexistentes de Villa-Lobos trazem para os dois filmes, além das relações com os elementos nacionais e populares e com os outros componentes da trilha sonora.
Palavras-chave: Glauber Rocha; Villa-Lobos; nacionalismo; antropofagia; análise fílmica.

Abstract: We analyze the utilization of preexisting music by Villa-Lobos in two films from the sixties by Glauber Rocha, *Black God, White Devil* (1964) and *Entranced Earth* (1967). Considered by Guerrini Júnior (2009) as an "allegory" of Brazilian nation in great part of Brazilian Cinema Novo, the music by Villa-Lobos is heard all over *Black God, White Devil*. However, the musical piece in the end of the film points to a change to a more anthopophagic and tropicalistic in *Entranced Earth*, in which Villa-Lobos´ music is part of a patchwork of many styles and genres. We consider the meanings that the preexisting Villa-Lobos´ excerpts bring to the two films, in addition to the relationships with national and popular elements as well with other sound components.
Key words: Glauber Rocha; Villa-Lobos; nationalism; anthropofagy; film analysis.

Introdução

Como observa Irineu Guerrini Júnior (2009), a música do compositor Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) ficou durante muitos anos esquecida pelo cinema brasileiro. Depois de ter feito a música original dos filmes *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1940; neste, junto com obras de Radamés Gnattalli), ambos de Humberto Mauro, Villa-Lobos teve sua música de volta aos filmes brasileiros só em 1952, quando o mesmo Humberto Mauro incluiu a peça *O canto do pajé* (de 1933) no filme *O canto da saudade*. Depois disso, somente em 1959, ano de morte do compositor, suas músicas são utilizadas novamente em três curtas-metragens documentários considerados precursores do Cinema Novo: *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apicucos*[2] (Joaquim Pedro de Andrade, 1959) e *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1960[3]).

A partir daí, Villa-Lobos vai se tornar um compositor onipresente no Cinema Novo, em especial na década de 60: em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Capitu* (Saraceni, 1968), *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969).

Para Guerrini Júnior (2009), as peças de Villa-Lobos funcionariam, na maior parte desses filmes, como uma "alegoria da pátria". Por outro lado, vemos ao longo da obra de Glauber Rocha, um movimento crescente em relação a uma mistura maior de gêneros musicais nas trilhas sonoras, algo que ocorria de forma semelhante em cinemas novos do resto do mundo, como em filmes de Jean-Luc Godard e de Rainer Werner Fassbinder, sendo uma marca também de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), do Cinema Marginal brasileiro. Essa característica pode ser associada, no caso de Glauber, a uma maior influência do conceito de antropofagia da Semana de 22, assim como ao Tropicalismo do final dos anos 60.

Propomos, então, uma análise fílmica detalhada de sequências com as

[2] A seleção musical foi feita por Zito Batista e Carlos Sussekind. Em ambos, é utilizado o Largo da Suíte n.1 de Villa-Lobos, organizada a partir da trilha musical do filme *Descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro, fazendo-se, assim, uma interessante conexão entre o cineasta de Cataguazes e o Cinema Novo (que será depois reafirmada com a participação de Humberto Mauro em filmes do movimento).

[3] As peças musicais do filme (incluindo Estudos e Prelúdios para violão de Villa-Lobos) foram todas escolhidas por Mário Carneiro, que, por ter feito também a montagem e mixagem do filme, acabou recebendo o crédito de co-diretor (SARACENI, 1993).

peças de Villas-Lobos em dois filmes de Glauber Rocha dos anos 60, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) para compreendermos melhor os diferentes significados que o uso desses extratos musicais traz para os filmes, além das tensões entre o nacional e o popular. É importante para um estudo interdisciplinar como este a análise também de alguns elementos das partituras das obras musicais utilizadas, pois a música determinou, muitas vezes, a montagem das imagens.

Cinema Novo, Villa-Lobos, Modernismo e Nacionalismo

Villa-Lobos se tornou um dos ícones do Modernismo brasileiro, tendo sido o único compositor a participar da Semana de Arte Moderna de 1922. Como observa Guérios (2003), ele não foi chamado a participar da Semana por ser um músico "nacionalista", mas sim porque era considerado "de vanguarda", o que se adequava ao projeto de se "colocar a arte brasileira em compasso com a arte das grandes metrópoles mundiais" (GUÉRIOS, 2003, p.121).

Em relação ao nacionalismo musical brasileiro dos anos 20 e 30, José Miguel Wisnik (1983) observa que os compositores normalmente se apropriavam de elementos do folclore rural, enquanto seu anti-modelo eram as músicas e elementos urbanos das massas, como o samba, o Carnaval e o rádio. Essa concepção era alimentada pelas ideias do escritor e musicólogo Mário de Andrade, participante da Semana de 22, para quem a música rural teria virtudes autóctones e tradicionalmente nacionais, em contraposição à "degradação popularesca" e à influência estrangeira presente nas músicas urbanas (WISNIK, 1983). Ou seja, era um discurso nacionalista que renegava a cultura popular emergente nas cidades em nome da estilização das fontes de cultura popular rural a partir da tradição erudita.

No entanto, Wisnik (1983) observa que Villa-Lobos havia se formado musicalmente em meio ao choro e ao samba do Rio de Janeiro, tangenciando a mesma fonte cultural de onde saiu a música popular urbana de mercado. Sua série *Choros*, composta durante os anos 20, é caracterizada pelo autor como um amálgama de fontes negras, indígenas, rurais e cosmopolitas (as vanguardas europeias).

Nos anos 30, Villa-Lobos teve grande papel no governo de Getúlio Vargas na difusão do canto coral no ensino regular das escolas, o chamado "canto orfeônico", encontrando na música uma ferramenta pedagógica. É nessa época também que começou a compor a sua série de nove *Bachianas Brasileiras*, cuja escrita se estendeu até 1945, ou seja, até o final do período do Estado Novo de Vargas.

O nome do ciclo vem da inspiração no compositor barroco alemão Johann

Sebastian Bach e, dentro da obra de Villa-Lobos, as *Bachianas* são normalmente consideradas como pertencentes a uma fase neoclássica[4] , depois da linguagem mais modernista dos *Choros*[5] . Há também uma relação complexa das *Bachianas* com ideias nacionalistas de Mário de Andrade, como observa Arcanjo (2008). Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade (1972) observa que a suíte (peça característica do período barroco constituída por uma série de danças, tal como é a sua tradução nas *Bachianas*[6]), está também presente na música interior do Brasil. Por esse motivo, como observa Arcanjo (2008), o estudioso as considerou como um instrumento adequado para um compositor brasileiro fazer música universalisante.

Partindo também da ideia de uma suposta afinidade de Bach com a música nacional brasileira e de sua "universalidade", o próprio Villa-Lobos afirmou que as *Bachianas Brasileiras* foram "inspiradas no ambiente musical de Bach, fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os movimentos populares de todos os países, intermediária de todos os povos" (apud GUÉRIOS, 2003, p. 168). Além da afinidade entre as suítes de Bach e elementos musicais brasileiros, a inspiração de Villa-Lobos vai até a citação de fragmentos de obras de Bach em suas *Bachianas* (ARCANJO, 2008).

Por outro lado, é importante observar que, depois de sua revitalização pelo Romantismo alemão do século XIX[7] , o nome de Bach passou, na virada do século XIX para o XX, a significar "progresso" (RUEB, 2001, p. 41), tendo sido inspiração para compositores ditos progressistas do início do século XX, como Alban Berg, Anton Webern e Bela Bartok (ARCANJO, 2008).

Sua apropriação por Villa-Lobos também poderia estar relacionada, de certa forma, a essa ideia, que está mais em conformidade com o tipo de nacionalismo preconizado pelo Cinema Novo. Segundo Ismail Xavier (2006), mesmo quando

[4] Há, de acordo com essa estética, uma valorização dos timbres dos naipes de instrumentos, tal qual no período clássico, além de inspiração em compositores do passado (não necessariamente do Classicismo). Alguns musicólogos, como José Maria Neves, consideraram essa fase de Villa-Lobos um retrocesso (ARCANJO, 2008).

[5] Ricardo Tacuchian (1988) propõe quatro fases na obra de Villa-Lobos (fazendo a ressalva de que não são compartimentos estanques): uma primeira fase de formação até 1919; a segunda, na década de 20: a da vanguarda modernista dos *Choros*; a terceira (1930-1945), a da criação das *Bachianas Brasileiras*, corresponde a uma tentativa de síntese do nacional com o universal; e a quarta fase, a partir de 1945, correspondente ao "universalismo" na obra do compositor.

[6] Como podem ser observados nos títulos das partes das Bachianas (nas tabelas 1 e 2 deste artigo), a primeira palavra (por exemplo, Prelúdio, Ária) contém nomes comuns para movimentos de músicas europeias. Já a segunda denominação (entre parêntesis) seria o correspondente "brasileiro".

[7] A obra de Bach ficou esquecida e só foi resgatada cem anos após sua morte pelo compositor romântico Felix Mendelssohn, que passou a reger a *Paixão de São Mateus*. Nessa apropriação romântica do século XIX, Bach foi transformado numa figura central da autoconsciência nacional, num gênio que sintetizava a identidade alemã, bem ao gosto nacionalista da época (RUEB, 2001).

tratavam do Brasil rural (caso de *Deus e o diabo na terra do sol*), seus cineastas evitaram uma idealização de um passado pré-industrial e um desejo de "retorno a um estado de pureza mais nacional do que o mundo contaminado do presente" (XAVIER, 2006, p.21).

Talvez por conta da homenagem direta por parte de Villa-Lobos, Bach tenha sido o único dos compositores inicialmente pensados por Glauber Rocha como trilha musical de *Deus e o diabo na terra do sol* a permanecer em dois momentos do filme[8]. Como relatam Walter Lima Jr (em entrevista a Guerrini Jr, 2009) e o próprio Glauber (apud GUERRINI JR, 2009), no início da produção de *Deus e o diabo*, o diretor pretendia utilizar peças de Bach, Beethoven, Brahms e outros compositores europeus de música erudita.

O uso de música preexistente desse repertório era muito comum em outros cinemas novos, como na *Nouvelle Vague* francesa, em especial, nos filmes de Jean-Luc Godard. Porcile vê essa característica como resultado da expansão do mercado fonográfico (GAREL; PORCILE, 1992), o que favoreceu um barateamento dos custos de produção da música para o filme, pois não mais haveria necessidade de contar-se com toda uma orquestra, bastaria o pagamento dos direitos da gravadora e, muitas vezes, nem isso, quando o diretor usava as peças sem indicar a gravação utilizada, como é o caso das que estão em *Deus e o diabo na terra do sol*.

A maneira anedótica como Villa-Lobos entrou nesse filme é relatada por Walter Lima Júnior (assistente de direção do filme) em entrevista (GUERRINI Jr, 2009): querendo mostrar as obras do compositor para Glauber, ele e um assistente saíram do interior da Bahia, onde eram as filmagens, e foram para Salvador. Porém, só conseguiram achar discos de Villa-Lobos na biblioteca da Aliança Francesa da cidade. Lima Júnior conta que, enquanto um distraía a atendente, o outro escondia os discos numa sacola. Glauber Rocha acabou se convencendo de que deveria usar Villa-Lobos, afirmando depois que o compositor talvez tenha sido quem melhor "colocou todo o Brasil em termos de arte" (apud GUERRINI Jr, 2009, p. 127).

Justamente, a conformidade com certo "projeto de nação" presente na obra de Villa-Lobos foi uma das principais razões elencadas por Guerrini Júnior (2009) para a apropriação de suas peças musicais pelo Cinema Novo, que apostava na busca de uma identidade nacional como proposta de superação do subdesenvolvimento. Outra razão, segundo o autor, foi o acesso facilitado às gravações existentes no mercado pela viúva de Villa-Lobos.

[8] Essa "dobradinha" Bach - Villa-Lobos já havia acontecido nos curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade de 1959 (*O poeta do Castelo e O mestre de Apicucos*).

Uma mudança importante no contexto histórico-social brasileiro, que aconteceu entre a finalização de *Deus e o diabo* e a produção de *Terra em transe*[9], foi o golpe militar em 1964, o que, além de essencial para a temática do segundo filme, foi importante para as escolhas das músicas e dos elementos sonoros nele presentes, como veremos adiante.

Nacionalismo e Villa-Lobos em Deus e o diabo na terra do sol

Deus e o diabo na terra do sol se passa no sertão do Nordeste brasileiro, na primeira metade do século XX, quando muitos camponeses da terra assolada pela seca (como os protagonistas Manuel e Rosa) ora se voltavam para beatos (como a figura histórica de Antonio Conselheiro em Canudos, e, no filme, o beato Sebastião), ora para o cangaço (representado, no filme, pela figura de Corisco), ou seja, para a luta armada contra os fazendeiros. Em meio a essa luta, há o personagem Antonio das Mortes, encarregado pelos fazendeiros de combater os cangaceiros.

Ao longo do filme, Glauber Rocha utiliza, de forma extradiegética, as seguintes obras de Villa-Lobos: três movimentos das *Bachianas Brasileiras n.2* (de 1930), outros três das *Bachianas Brasileiras n.4* em versão orquestral (composta em 1941, a partir da versão original para piano, de 1930), a *Cantilena* das *Bachianas Brasileiras n.5* (de 1938), a peça coral *Magnificat Alleluia* (de 1958), o *Allegro non troppo* do *Quarteto de cordas n.11* (de 1947) e o Choros n.10 (de 1926) - Tabela 1. Portanto, embora a maior parte delas pertença à chamada fase neoclássica de Villa-Lobos, há peças também das fases modernista e universalisante do compositor.

[9] Entre os dois filmes, ano de 1966, Glauber Rocha fez dois documentários, *Amazonas*, *Amazonas* e *Maranhão 66*, mas interessa-nos aqui nos concentrar na obra de ficção do diretor.

Trecho	Tempo de início	Peça musical, parte	Sequência
1	0´46´´	*Ária (O canto da nossa terra), da Bachianas n.2, começando em Tempo di Marcia.*	Créditos iniciais
2	15´50´´	*Dança (Lembrança do Sertão) das Bachianas n.2*	O coronel chicoteia Manuel. Este revida e, depois, foge.
3	19´17´´	*Magnificat Alleluia*	Enterro do corpo e partida de Manuel e Rosa
4	20´52´´	*Ária (Cantiga) da Bachianas n.4*	Manuel e Rosa andam pela estrada
5	24´03´´	*Coral (Canto do sertão) das Bachianas n.4*	Após Manuel aceitar se juntar ao beato Sebastião.
6	33´01´´	*Dança (Miudinho) das Bachianas n.4*	Na briga dos cangaceiros com Antonio das Mortes
7	78´42´´	*Ária (O canto da nossa terra), da Bachianas n.2, Largo do início. Segue com o Allegro non troppo do quarteto n.11.*	Após o batismo de Manuel por Corisco como "Satanás". O massacre na fazenda.
8	82´56´´	*Magnificat Alleluia*	Após Manuel castrar o fazendeiro.
9	96´39´´	*Prelúdio (Canto do capadócio) das Bachianas n.2*	O cego chega ao acampamento de Corisco após conversa com Antonio das Mortes.
10	107´46´´	*Ária (Cantilena) das Bachianas n.5*	Corisco e Rosa se tocam.
11	118´10´´	*Choros n.10, parte final*	Manuel corre para o mar.

Tabela 1: Música de Villa-Lobos em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Além de Villa-Lobos, ouvimos de forma extradiegética uma peça para órgão de Bach e as canções do compositor Sérgio Ricardo, com letra do próprio Glauber Rocha, imitando o cordel, que, como um coro grego, vai narrando a história e apresentando os personagens (há, efetivamente, um cantador cego no filme, a quem a música extradiegética de Sérgio Ricardo se refere, mas, na diegese, a ele só é associada a música de Villa-Lobos, no trecho 9). Fora isso, temos os cantos da romaria diegéticos, representantes diretos da tradição popular.

Embora a maior parte da música de Villa-Lobos utilizada seja impregnada de nacionalismo, há uma tendência, nas análises de música deste filme, a fazer-se uma contraposição entre Villa-Lobos, como representante da tradição erudita, e o cordel revisitado de Sérgio Ricardo. Ismail Xavier (2007) aponta as ambivalências desse tipo de oposição. Para o autor, a música de Villa-Lobos é a reelaboração erudita de um repertório popular regional, um projeto nacionalista pertinente tanto ao do compositor quanto ao dos intelectuais do Cinema Novo. É "citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano" (XAVIER, 2007, p.115).

Por sua vez, o cordel de Sérgio Ricardo é também uma reelaboração erudita que "encena a popular e depura sua imitação para, na forma do folclore, cantar versos que tecem narrativa e comentário [...] Não é a própria *vox populi* que aí se manifesta" (XAVIER, 2007, p.115). Ou seja, como observa Xavier (2007), tanto a música de Villa-Lobos quanto o cordel de Sérgio Ricardo são reelaborações eruditas do popular, sendo que o primeiro permanece na forma erudita, enquanto o segundo faz a imitação e encenação do popular.

Uma diferença importante está na instrumentação: enquanto a da música de Villa-Lobos é grandiosa (e, no caso das *Bachianas n.4*, Glauber Rocha utilizou a versão orquestral, composta posteriormente à versão original para piano solo), a de Sérgio Ricardo se constitui só de voz e violão, a pedido do próprio diretor. Guerrini Jr (2009) relata que Sérgio Ricardo pretendia compor uma obra de abrangência sinfônica, mas Glauber Rocha vetou essa intenção em nome da "pureza exigida pelo filme" (GUERRINI Jr, 2009, p. 130). Como explica Guerrini Júnior, além da escassez de recursos, o que tornaria difícil a gravação de uma música sinfônica original, tendo em vista a admiração do diretor por Villa-Lobos, "Glauber não podia imaginar nenhuma música para grande orquestra que pudesse ombrear com a música do mestre" (GUERRINI Jr, 2009, p. 130).

Xavier (2007) observa que a música Villa-Lobos começa e termina o filme (embora observemos que não seja a mesma peça): não é o cordel que tem a primeira

e a última palavra. Podemos também dizer que há um movimento, dentro do próprio filme, de uma fase do Cinema Novo mais voltada para questões de identidade nacional para uma mais antropofágica e tropicalista. Tal mudança está representada por um movimento semelhante da música do filme, que vai das *Bachianas n.2* (trecho 1 da tabela 1) para o *Choros n.10* (trecho 11). Este, com a inclusão de elementos de diversas fontes (por exemplo, indígenas e a canção popular *Rasga coração*) prenuncia a diversidade sonora e estilística presente em *Terra em transe*. No trecho presente no filme, enquanto os baixos e barítonos suspiram "Ah!", o restante das vozes do coro canta a melodia indígena, de forma bastante destacada: *jakataka kamarajá tékéré kiméjéré*.

De qualquer modo, essas duas peças, assim como os outros trechos das *Bachianas n.2* e *n.4* de *Deus e o diabo*, conferem uma solenidade e um caráter majestoso às sequências em que estão presentes. Xavier (2007) chama a atenção de que tanto no início quanto no fim do filme, a suntuosidade da música de Villa-Lobos duplica os amplos espaços do sertão captados pela câmera e celebra o que seria, na concepção de Glauber Rocha, a "vocação histórica do povo brasileiro" (XAVIER, 2007, p. 115).

Além disso, o ritmo marcado do ostinato[10] do piano no *Tempo di Marcia* da *Ária* da *Bachianas n.2* do início (trecho 1) combina com o movimento contínuo para a esquerda do quadro das tomadas aéreas. Em contraposição ao movimento para a direita que veremos na sequência final, aqui parece que estamos entrando cada vez mais no Sertão profundo.

Quando esse movimento, tanto da música quanto da imagem, tem uma parada, há também um alargamento dramático da música (na partitura, é o *Largo*, com término do ostinato do piano) na primeira imagem da cabeça de um animal morto. A seguir, o rosto indeciso do protagonista Manuel, que, afinal, monta em seu cavalo. Com o *fade* da música de Villa-Lobos, passamos a ouvir os ruídos das patas do cavalo. Após um corte, temos o canto de Sérgio Ricardo extradiegético e, logo a seguir, o cântico da romaria diegético: é como se eles freiassem o cavalo de Manuel e também a música de Villa-Lobos. É também a primeira tentação do protagonista a buscar uma saída para sua vida: no caso, o caminho de Deus.

Já o mar, para onde Manuel corre no final, além de estar na fórmula de Antonio Conselheiro amplamente citada no filme e presente na canção de Sérgio Ricardo na sequência final ("O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão"[11]), é

[10] Motivo musical ou ritmo persistentemente repetido**.**

[11] Citação a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

um *telos* (XAVIER, 2007), representando o objetivo do Brasil como nação: sair do subdesenvolvimento, buscando seus próprios caminhos, para além de Deus ou do Diabo. Nada aqui freia Manuel, nem mesmo a queda de Rosa no meio do caminho. Ele continua correndo freneticamente em direção ao mar, que é a última imagem do filme.

O movimento da imagem para a direita continua a corrida de Manuel, assim como, depois da sobreposição do *Choros n.10* com a canção de Sérgio Ricardo, a música de Villa-Lobos continua sobre as imagens do mar e a câmera, cada vez mais afastada: como no início, o filme termina com uma tomada aérea.

Em outras sequências de *Deus e o diabo na terra do sol*, a suntuosidade da música está presente em momentos de revolta contra o poder estabelecido, como no caso da reação de Manuel ao chicote do fazendeiro (trecho 2 da tabela 1) ou na luta dos cangaceiros com Antonio das Mortes (trecho 6), assim como nas tentativas de Manuel de se juntar ao grupo do beato Sebastião (a via de Deus, trecho 5) ou a Corisco, na fazenda (a via do Diabo, trecho 7).

No início da *Dança* do trecho 2, o mesmo motivo musical, com figuras rítmicas diversas (o que lhe dá esse caráter "mexido"), é alternado entre instrumentos de madeira/ metais e as cordas, como no duelo entre Manuel e o fazendeiro. Assim como nos créditos iniciais, a música determina, aqui, a montagem da sequência, pois vemos que, a seguir, durante a perseguição de Manuel pelos capangas do fazendeiro, há uma mudança de seção também na música: as madeiras e metais tocam repetições das mesmas duas notas, proporcionando uma sensação de tensão, de não se saber o que vem a seguir.

Já na outra *Dança* (*Miudinho* das *Bachianas n.4*, trecho 6), a montagem de planos curtos da luta é marcada pela música, em que as semicolcheias dos instrumentos agudos (flautas e primeiros violinos) destacam o caráter *Molto animato*, contrapostas por um solo de semínimas[12] de trombone, que confere solenidade à batalha. Mais solenes ainda, de andamento mais lento, são os trechos 5 e 7 (no caso deste último, apenas o seu início, com o *Largo* da *Ária* das *Bachianas n.2*; na continuação, muda-se de ambiente e de música, com o *Allegro* do *Quarteto n.11*), o que destaca esses importantes momentos de decisão para Manuel.

Quanto à obra coral sacra *Magnificat Alleluia*, é a única peça de Villa-Lobos repetida no filme, pois mesmo a *Ária* das *Bachianas n.2* não tem as mesmas partes ouvidas nos dois trechos em que está presente. Na primeira sequência em que a ouvimos (trecho 3), a peça tem um caráter referencial, pois começa no enterro

[12] Cada semínima corresponde a quatro semicolcheias.

da mãe de Manuel (morta pelo capataz do fazendeiro) no terreno da casa dele, denotando uma música que poderia ser ouvida naquele momento, caso a celebração fúnebre se desse numa igreja. Porém, a música continua na fuga dos protagonistas pelo sertão, sublinhando-se o seu caráter épico.

No outro momento em que a ouvimos (trecho 8), a peça tem um sentido parecido ao do uso das *Bachianas* em grande parte do filme: o da escolha do caminho da sublevação. No caso, é o caminho do Diabo, pois Manuel (batizado como Satanás por Corisco) procede à castração do fazendeiro, num uso bastante iconoclástico e chocante da peça sacra.

O uso de peças para órgão de Bach resvala também esse caráter iconoclástico, pois estão quando o padre da cidade pede a Antonio das Mortes que mate o beato Sebastião. Neste trecho, a música continua sobre imagens do próprio beato e seu projeto messiânico, tendo também, aí, um caráter referencial de música religiosa, assim como no outro trecho em que é ouvida, na igreja de Sebastião, após o massacre.

Vários dos movimentos das *Bachianas* de Villa-Lobos têm, em seus títulos, na forma brasileira, uma referência direta a músicas vocais, embora sejam instrumentais. Um deles é a *Cantiga* das *Bachianas n.4* de Villa-Lobos (trecho 4), ouvida logo depois do *Magnificat Alleluia* (trecho 3), durante a fuga dos protagonistas. Com efeito, ela se baseia na canção *Ó mana deixa eu ir*. Embora a letra[13] não seja ouvida, a "cantiga sem palavras" (na verdade, as palavras ouvidas são as da voz *over* do beato Sebastião) faz referência ao que é visto na imagem: o abandono de um lar. Ainda que, diferentemente da letra, Manuel não vá sozinho, estando em companhia da mulher Rosa, internamente ele se sente só com seus conflitos.

Já a *Cantilena* das *Bachianas n.5*, peça bastante conhecida e parte já do imaginário popular brasileiro, tem efetivamente o canto de um soprano e está na cena de amor entre Rosa e Corisco, momento de leveza num filme marcado pela violência. Guerrini Jr (2009) analisa a determinação da montagem das imagens dessa sequência pela música de Villa-Lobos (relação que observamos em outras sequências analisadas), fato evocado pelo próprio Glauber Rocha: "fiz a montagem a partir da música, em função do ritmo" (ROCHA, 1981, p.82). Com efeito, o *travelling* circular em torno dos corpos de Corisco e Rosa é desencadeado junto com cada inflexão do canto do soprano.

[13] "Ó mana deixa eu ir,/ó mana eu vou só/Ó mana deixa eu ir/para o sertão do Caicó."

Antropofagia e Tropicalismo em Terra em transe

Três anos depois e num contexto histórico bem distinto, em *Terra em transe*, a música de Villa-Lobos ainda está presente, mas não atravessa todo o filme e divide a trilha musical com uma grande diversidade de outros gêneros: música de candomblé, um solo de bateria, um solo de violoncelo, canções, samba, *jazz* e mesmo outras peças do repertório clássico. No caso deste último, ouvimos trechos das óperas *O Guarani*, de Carlos Gomes, e *Otello*, de Verdi, mas com funções diferentes da música de Villa-Lobos e associados a personagens distintos.

Essa maneira de usar a música dentro de uma colcha de retalhos de citações já faz parte de um procedimento do movimento tropicalista, que se fará ainda mais forte no Cinema Marginal, tal como no filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968), em que ouvimos desde sambas-canção brasileiros a músicas populares hispano-americanas, trechos de Beethoven, Carlos Gomes e Bizet, música de outros filmes, *rock* americano e outros gêneros (GUERRINI JR, 2009).

Conforme lembra Guerrini Jr (2009), a canção *Tropicália* (lançada em 1968), de Caetano Veloso, um dos ícones do movimento, recebeu este nome do produtor Luiz Carlos Barreto em referência à obra de mesmo nome do artista plástico Hélio Oiticica, de 1967, na qual um caminho ladeado por plantas tropicais acabava num receptor de televisão. A junção do arcaico e do moderno constituiria uma alegoria tropicalista do Brasil. Ou seja, o Tropicalismo não se limita a glorificar o que seria a autêntica cultura brasileira e a sua suposta base rural, como no nacionalismo de Mário de Andrade, mas sim incorporaria o urbano e se apropriaria do produto estrangeiro de forma antropofágica.

Baseando-se na existência dos índios antropófagos no Brasil, que comiam seus inimigos mais valorosos para adquirirem sua força, em seu manifesto de 1928, Oswald de Andrade preconizava a antropofagia de elementos culturais diversos, sendo sua alteridade assimilada e incorporada: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" (ANDRADE, O. de, 1978, p. 13).

Já na apropriação do tropicalismo e da antropofagia em suas obras, Glauber Rocha considera essas ideias como a coisa mais importante em sua época na cultura brasileira e conceitua o tropicalismo como "aceitação, ascenção do subdesenvolvimento [...]. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades[14]"

[14] A citação é de um texto de 1969, mas consideramos *Terra em transe* como um ponto de partida para essas reflexões. Xavier (1993) lembra que, na sequência final do filme, o personagem Diaz usa um terno do século XX e um manto real do século XVII, misturando o moderno e o arcaico.

(ROCHA, 1981, p.119).

Realizado na época da Ditadura Militar brasileira, *Terra em transe* se passa num país fictício da América Latina, El Dorado, com políticos (Porfirio Diaz, em referência ao antigo ditador mexicano, que comandou o país durante anos até a Revolução Mexicana, em 1911) e donos de mídia (Fuentes) inescrupulosos e no qual somos guiados pela consciência do intelectual de classe média, Paulo Martins.

Como em *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, começa também com uma tomada aérea do mar. Glauber Rocha (1981, p.87) evocou uma continuidade entre os dois filmes ("*Terra em transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o diabo*: as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade [...]") e, ao mesmo tempo, uma mudança: diferentemente da música da esperança do filme antes do golpe, os ruídos de metralhadora se sobressairão em 1967, como veremos mais adiante.

Além disso, em *Terra em transe*, há várias menções a um panamericanismo. Por exemplo, o fato de não se localizar a ação num país específico. Ou ainda, os nomes de Porfirio Diaz e Fuentes, mais próximos de hispano-americanos. Na verdade, Glauber Rocha escreveu, entre janeiro de 1965 e abril de 1966, o roteiro de *America nuestra*, não filmado. *Terra em transe* é, portanto, a fusão de dois roteiros: o inicialmente pensado para este filme (que se passaria no Brasil) e o de *America nuestra*, de onde o diretor tirou a localização em Eldorado, além dos nomes de Diaz (que era, originalmente, Manuel e não Porfirio) e Fuentes (AVELLAR, 1995).

Os roteiros de *America nuestra* e *Terra em transe* tinham também um personagem em comum: o poeta, que, no primeiro, chamava-se Juan Morales e, no segundo, já era Paulo Martins. No filme *Terra em transe*, Glauber transferiu para Paulo poemas que seriam de Juan Morales. É o caso dos versos recitados por Paulo e Sara, enquanto ouvimos a Fantasia das *Bachianas n.3* de Villa-Lobos (trecho 2, tabela 2).

Esse intercâmbio e o panamericanismo resultante no filme de 1967 está presente também na leitura por Paulo Martins do poema do argentino José Hernandez (do final do século XIX), *Martín Fierro*, em que se clama por "casa, escola, igreja e direitos"[15], ou seja, aspectos a serem garantidos pelo político populista Vieira no filme[16] .

Quanto à música de Villa-Lobos, Guerrini Jr (2009) observa que ela nunca está associada ao vilão Porfirio Diaz, mas, sim, a Paulo e Sara. *As Bachianas* estão

[15] No texto original, "Es el pobre en su orfandá/de la fortuna el desecho,/porque nadies toma a pecho/el defender a su raza;/debe el gaucho tener casa,/escuela, iglesia y derechos".

[16] Na concepção do diretor, Vieira lê essa obra (ROCHA, 1981, p.91).

presentes apenas quatro vezes no filme: no início e no final, o *Prelúdio* das *Bachianas Brasileiras n.3* (de 1934), a já citada *Fantasia* (*Devaneio*) das *Bachianas n.3* e a *Fuga* das *Bachianas n.9* para orquestra de cordas (de 1945) - Tabela 2.

Trecho	Tempo	Peça musical	Momento no filme
1	7´49´´-9´47´´	Prelúdio (Ponteio) das Bachianas Brasileiras n.3	Enquanto Paulo, já baleado, dirige o carro com Sara e fala "[...], a impotência da fé".
2	39´35´´-41´37´´	Fantasia (Devaneio), das Bachianas n.3	Paulo se questiona, junto a Sara, sobre o papel da poesia no mundo político.
3	77´59´´-80´30´´	Fuga, das Bachianas n.9	Durante o comício de Vieira, quando Paulo se afasta com Sara do meio da multidão.
4	101´16´´-102´57´´	Prelúdio (Ponteio) das Bachianas Brasileiras n.3	No término do flashback e do filme, com a morte de Paulo.

Tabela 2: Música de Villa-Lobos em *Terra em transe*

O *Prelúdio* (*Ponteio*) das *Bachianas n.3* começa a ser ouvido momentos antes do *flashback* de Paulo Martins e retorna quando voltamos também dele, no final do filme, como se a música de Villa-Lobos envolvesse todas aquelas lembranças de Paulo. Nas duas vezes, ouvimos a peça desde seu princípio, porém, na segunda vez, ela é interrompida cerca de cinco compassos antes do final do trecho 1 (da tabela 2) e, a seguir, com um salto de alguns compassos, vai para a parte *Piu mosso* da partitura até o fim, emendando com os créditos finais do filme. Não só a peça musical é a mesma, como também a sequência da morte de Paulo é reencenada (XAVIER, 1993) e a retomada de planos, embora não sendo os mesmos (e até com sentidos contraditórios, como na análise de Xavier), dá um sentido musical ao procedimento como um todo[17].

Na primeira vez (trecho 1 da tabela 2), a música começa durante a fala de Paulo para Sara, após o plano em que ele dirige o carro mesmo baleado: "[...] a impotência da fé". Vemos Paulo no planalto com a arma apontando para cima. O ruído da sirene da polícia desaparece e ouvimos só o *Prelúdio* das *Bachianas n.3*,

[17] Na composição musical, lida-se bastante com repetições e variações de materiais.

vemos os versos do poeta Mário Faustino na tela e ouvimos, então, a voz *over* de Paulo. Não há som de tiros e as sirenes também se calaram, mas a violência está inscrita nos versos de Faustino ("gladiador defunto, mas intacto"). A música e o longo plano só se interrompem quando Paulo evoca seu passado de alguns anos antes e o seu "deus da juventude, Dom Pofirio Diaz".

Já na "reencenação do começo" do final do filme, "a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido [...]. Ao contrário, prenchemos agora o que lá foi suprimido pela montagem elíptica, seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia" (XAVIER, 1993, p.32). Agora a música começa já enquanto Paulo é baleado no carro, nas palavras "Não é possível esta festa de medalhas [...]" da voz *over* dele. Diferentemente do trecho 1, aqui, a música e a voz *over* de Paulo serão sempre acompanhadas por ruídos de tiros e sirene. A música e todos esses sons são interrompidos num único momento, em que ouvimos, pela primeira vez em toda sequência, a voz sincronizada do discurso inflamado de Diaz ("Aprenderão!").

Os tiros, além de evocarem, no delírio de Paulo, a sua luta contra Diaz, são também símbolo da violência em todo o filme, inscrita nele igualmente pelos constantes solos de bateria[18]. A finalidade dessa justaposição sonora é explicada pelo próprio Glauber: "Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra [...]. Não é uma canção no estilo 'realismo socialista', não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave" (ROCHA, 1981, p.87). Há uma falta de esperança, diferentemente do final de *Deus e o diabo*, um reflexo também da distinta situação política do Brasil.

A violência está também no conteúdo dos poemas recitados por Paulo e Sara durante o trecho 2, nos versos "Não anuncio cantos de paz" ou em "Devolvo tranquilo à paisagem / os vômitos da experiência". A fantasia do título da peça de Villa-Lobos pode estar relacionada ao sonho de Paulo de unir a poesia à política, o que ele conclui, ao final da sequência, ser um mero devaneio: "A poesia não tem sentido [...]. As palavras são inúteis".

Nesses três trechos com as *Bachianas n.3*, percebe-se, além dos ruídos, a importância do elemento sonoro das vozes, que, em *Deus e o diabo na terra do sol*, era só evidente em trechos com a voz do beato Sebastião (os trechos 3, 4 e 5 da tabela 1). Mais do que no filme anterior, em *Terra em transe*, a música de Villa-Lobos faz parte de um todo sonoro.

[18] Em trabalho final do curso de pós-graduação "Música e Cinema", ministrado pela autora na UNIRIO em 2014, Christiano Galvão observa que a bateria está frequentemente em sequências de tensão, agressividade e angústia.

Quanto às *Bachianas n.9*, a peça é bem menos grandiosa que a anterior e as utilizadas em *Deus e o diabo*, sendo tocada apenas pela seção de cordas da orquestra. Nessa obra, a antropofagia do próprio Villa-Lobos em relação a Bach se dá ainda mais claramente: não somente ele se refere a um compositor europeu do passado, como utiliza a fuga, forma barroca de composição baseada no contraponto.

Já *O Guarani* de Carlos Gomes e o *Otello* de Verdi estão associados ao personagem Porfirio Diaz e, talvez, ao "mau gosto operístico nas mansões milionárias" evocado por Glauber (AVELLAR, 1995, p.9). Com efeito, na primeira vez em que vemos Porfirio Diaz, ele está no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. As peças podem ser uma alusão ao nacionalismo pernicioso clamado pelos ditadores junto ao povo com o objetivo de permanecerem no poder.

De fato, tanto Carlos Gomes quanto Verdi foram compositores ligados ao Nacionalismo do século XIX. Embora escrevendo óperas em italiano e numa forma comum a compositores como o próprio Verdi, Carlos Gomes inseriu temas brasileiros no enredo, caso de *O Guarani*. Porém, os índios, tal qual no romance de origem de José de Alencar (outro expoente do nacionalismo romântico), figuravam "cheios de bons sentimentos portugueses" (ANDRADE, O. de, 1978, p. 16).

Numa alusão ainda mais direta, Oswald de Andrade dizia que "Carlos Gomes é horrível" (apud GUÉRIOS, 2003, p. 122), ou seja, incompatível com o projeto modernista das vanguardas de ruptura. Além disso, o próprio Glauber Rocha evocou a associação de *O Guarani* com a *Voz do Brasil*, o que é altamente significativo em época de ditadura militar, além de ter observado que usou a música de Carlos Gomes com intenção de paródia (ROCHA, 1981).

Em relação a Verdi, seu nome passou a ser símbolo da luta pela unificação italiana (Viva Emanuel Rei di Italia), assim como o *Coro dos Hebreus* de sua ópera *Nabucco*. No caso dos trechos de *Otello* utilizados em *Terra em transe*, a ária *Esultate* e o coro *Vittoria, Sterminio!* acompanham a briga entre Diaz e Paulo. Segundo Graham Bruce (1982), a música sugere a magnitude da luta e representa a tentativa de exorcismo do passado político de Paulo (sua ligação com Diaz).

Por sua vez, o populista governador Vieira está relacionado – ironicamente, como observa Bruce (1982) – ao povo, por meio do uso do samba, como no momento de seu comício. É aí que ouvimos também a *Fuga* das *Bachianas n.9* de Villa-Lobos, associada por Wisnik a uma dimensão trágica que se sobressai ao populismo[19].

[19] Magalhães e Stam (1977) observam que a sequência inteira opera uma decomposição do populismo mostrada na própria disposição espacial do personagem Vieira: no início, ele está cercado pelo povo; ao final, ele e outros representantes políticos é que cercarão o líder sindical Jerônimo.

> O político populista entoa seu discurso bacharelesco em meio aos passistas e à batucada, e cai no samba [...]. Junto com esse samba-clássico-doido as massas [...] começam a se deslocar e a câmera se aproxima do intelectual poeta-revolucionário e da militante [...], quando começam a soar impressionantemente os sons iniciais da Fuga das Bachianas brasileiras. Ali, entre a guerrilha e a festa, o carnaval político do ciclo populista, que marca a música de Villa-Lobos, atravessa e potencia, recupera a sua dimensão subjacente, que é a dimensão trágica (WISNIK, 1983, p.177).

Essa dimensão trágica é marcada pelo destaque dado à música de Villa-Lobos na sequência: o volume sonoro do samba diminui até cessar, enquanto a câmera se aproxima de Paulo e Sara e ouvimos a *Fuga* como uma alusão literal à tentativa de saída deles do meio da multidão. É como se, nesse momento, a música criasse ali o espaço do casal (MAGALHÃES; STAM, 1977) e nos permitisse entrar no mundo subjetivo do poeta, expresso pelos seus pensamentos em voz *over*. Os movimentos circulares desta primeira parte do trecho têm semelhança com os da cena de amor de Rosa e Corisco em *Deus e o diabo*, porém, os movimentos são menos da câmera e mais de Paulo e Sara.

Na segunda parte do trecho 4, já estando Paulo e Sara junto à balaustrada, fora do cerco da multidão, voltamos a ouvir o samba e os ruídos diegéticos, ao passo em que a voz *over* de Paulo dá lugar ao seu diálogo com Sara. Ela, ainda acreditando numa saída política para a crise, pede ao líder sindical Jerônimo que se manifeste. Então, conforme observado por Magalhães e Stam (1977), a música de Villa-Lobos volta a adquirir uma dimensão trágica durante a hesitação dele. Uma tragicidade ainda mais destacada pelo silêncio que se segue ao corte súbito a seguir de todos os elementos sonoros.

Conclusão

Observamos que a característica da música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60 encena uma mudança que se dá na obra do diretor em geral: de um nacionalismo mais voltado para a busca de uma identidade nacional em direção a manifestações mais antropofágicas, devedoras do espírito das vanguardas de 22 e bastante características dos filmes feitos, posteriormente, pelo Cinema Marginal brasileiro.

Esse movimento já está presente em *Deus e o diabo na terra do sol*, se levamos em conta que o filme começa com as *Bachianas n.2* (peça considerada como parte de uma fase neoclássica da obra de Villa-Lobos) e termina com o *Choros*

n.10 (considerado mais modernista e mais ousado musicalmente). Mas é em T*erra em transe* que vemos uma grande quantidade de gêneros e estilos musicais, numa forma mais antropofágica e tropicalista de uso da música.

Além disso, tanto *Deus e o diabo* como em *Terra em transe*, não se pode associar de forma simplista o uso da música de Villa-Lobos ao movimento nacionalista erudito e opô-lo ao candomblé, ao samba ou ao cordel como manifestações populares.

Em *Deus e o diabo na terra do s*ol, a música Villa-Lobos é tão importante que determinou a montagem de várias sequências, enquanto, em *Terra em trans*e, ela faz parte de um todo sonoro de ruídos e vozes.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Vila Rica, 1972.

ANDRADE, O. de. "*O Manifesto Antropófago*". In: Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARCANJO, L. *O ritmo da mistura e o compasso da História*: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina* (Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Aléa): Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34, 1995.

BRUCE, G. "Alma brasileira: music in the films of Glauber Rocha". In: JOHNSON, R.; STAM, R. (org.). *Brazilian Cinema*. Londres, Associated University Press, 1982.

GAREL, A.; PORCILE, F. La musique à l´écran. *CinémAction*, n.62, jan. 1992.

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GUERRINI Jr, I. *A música no cinema brasileiro*: os inovadores anos sessenta. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MAGALHÃES, M. R.; STAM, R. "Dois encontros do líder com o povo: uma desconstrução do populismo". In: GERBER, R. et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ROCHA, G. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
RUEB, F. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Compainha das Letras, 2001.

SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo*: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

TACUCHIAN, R. "Villa-Lobos e Stravinsky". *Revista do Brasil:* edição especial Villa-Lobos, Rio de Janeiro, ano 4, n.1, 1988.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, J. M. "Getúlio da paixão cearense". In: WISNIK, J. M.; SQUEFF, E. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Principais referências audiovisuais (em ordem cronológica)

DEUS E O DIABO na terra do sol. Glauber Rocha, Brasil, 1964.

TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha, Brasil, 1967.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.

submetido em: 01 09 2015 | aprovado em: 04 11 2015.

Los rubios e os limites da noção de pós-memória

Los rubios and the limits of the notion of postmemory

Fernando Seliprandy[1]

1 Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu mestrado, no mesmo programa (2012), e graduou-se em História - Bacharelado (2003) e Licenciatura (2004). Pesquisa as relações entre cinema, memória e história, com ênfase nas representações cinematográficas da resistência às ditaduras na América do Sul. Autor de A luta armada no cinema – ficção, documentário, memória (São Paulo, Intermeios, 2013). E-mail: seliprandy@usp.br

Resumo: A noção de pós-memória, de Marianne Hirsch, é recorrente nas análises dos documentários realizados por filhos de vítimas das ditaduras do Cone Sul. Articulando a carga afetiva da lembrança, os laços consanguíneos e a indicialidade fotográfica, suas premissas dão concretude à transmissão intergeracional de memórias traumáticas. Por sua vez, o documentário Los rubios (Os loiros, 2003), de Albertina Carri, filha de desaparecidos da ditadura argentina, é radicalmente reflexivo. O filme se recusa a herdar uma visão idealizada dos pais, tampouco se contenta com a épica da resistência. Antes, questiona a própria possibilidade da rememoração. O objetivo do artigo é problematizar a noção de pós-memória a partir da análise de Los rubios. A hipótese é que, ao invés de um legado natural, o que existe entre as gerações é um espaço cruzado por heranças e apropriações, transmissões de memória e transferências culturais.
Palavras-chave: pós-memória; filhos; documentário; ditadura; Los rubios.

Abstract: Marianne Hirsch's postmemory is a recurrent notion in the analysis of documentaries directed by children of victims of the Southern Cone dictatorships. Articulating the affective charge of remembrance, the family ties and the photographic indexicality, the notion gives concreteness to the intergenerational transmission of traumatic memories. In turn, Los rubios (The blonds, 2003), directed by Albertina Carri, daughter of desaparecidos of the Argentina's last dictatorship, is radically reflexive. The film refuses to inherit an idealized vision of the parents or an epic narrative of the resistance. Instead, it questions the very possibility of recollection. This paper aims to discuss the notion of postmemory through the analysis of Los

rubios. The hypothesis is that, rather than a natural legacy, between the generations there is a space full of crossed heritages and appropriations, memory transmission and cultural transfers.
Key words: postmemory; children; documentary; dictatorship; The blonds.

Lidar com as recordações dos pais, buscar uma ponte entre gerações, rever histórias traumáticas pelo foco da intimidade. As obras de arte estruturadas nessa chave multiplicam-se nos últimos anos. Cada vez mais ganha densidade no campo cultural uma memória de segunda geração. No contexto argentino, *Los rubios* (*Os loiros*, 2003), de Albertina Carri, é um caso ao mesmo tempo emblemático e limite, destacando-se entre os documentários contemporâneos realizados no Cone Sul por filhos de militantes vítimas das ditaduras. Albertina Carri é filha de Roberto Carri e Ana María Caruso, ambos desaparecidos desde 1977. Lançando mão de uma reflexividade radical, no filme a filha-diretora contrapõe o caráter fugidio de suas memórias infantis à memória consolidada da geração anterior. Frente ao desaparecimento dos pais, narrar não é uma solução simples. De fato, o documentário é muito mais o registro de um impasse. A subjetividade da diretora desdobra-se na atuação de uma atriz (Analía Couceyro), os depoimentos concedidos são exibidos sempre na opacidade da tela, algumas testemunhas-chave recusam-se a falar diante da câmera, o retorno aos lugares de memória é titubeante, as fotografias de família são furtivamente enquadradas, as recordações infantis confundem-se com a fantasia da animação, a imagem dos pais não se esboça, as identidades que surgem são postiças.

Este artigo propõe um exercício de reflexão em torno da memória de segunda geração em *Los rubios*. E isso para problematizar um tópico analítico recorrente na abordagem desse tema: a noção de pós-memória, tal qual elaborada por Marianne Hirsch (1997, 2008, 2012). A autora cunhou essa concepção no contexto dos debates estadunidenses sobre a rememoração do Holocausto pela geração seguinte à dos sobreviventes e, com frequência, o termo é evocado nas análises de *Los rubios*, além de outros documentários de filhos de vítimas das ditaduras. Nas páginas seguintes, as premissas da pós-memória serão tensionadas com aquilo que se vê nas imagens de *Los rubios*. A hipótese de fundo é que, junto com a herança dos traumas da geração precedente, a memória da segunda geração opera uma série de apropriações, todas

elas imersas nos circuitos contemporâneos de embates de memória e transferências culturais.

A pós-memória **e os elos palpáveis da transmissão**

No calor das polêmicas acerca de *Los rubios* nas páginas de *Punto de vista*, a noção de pós-memória já era mobilizada por Cecília Macón, no artigo em que respondia à dura crítica de Martín Kohan (2004a) ao documentário publicada na revista. A autora afirma que, em *Los rubios*:

> Não se trata já de pôr em funcionamento a memória do genocídio, mas sua pós-memória: é o trauma transmitido ao longo de gerações e aí mesmo modificado, não meramente em seus modos de representação, mas também nos próprios atributos que o definem como trauma. (MACÓN, 2004, p. 45, tradução nossa).

Macón caracteriza Marianne Hirsch como a "gestora da noção de *pós-memória*" (MACÓN, 2004, p. 45, grifo da autora, tradução nossa), articulando em sua contra-argumentação trechos de um dos livros da autora (1997).

Em seus escritos, Ana Amado também considera alguns filmes argentinos realizados por filhos de desaparecidos, entre eles *Los rubios*, na chave da pós-memória de Hirsch, noção que, segundo Amado, embora pensada em relação aos sobreviventes do Holocausto, "resulta adequada para descrever a memória de outras segundas gerações de eventos e experiências culturais ou coletivas de índole traumática" (AMADO, 2009, p. 200, tradução nossa; cf. também AMADO, 2005a, 2005b).

No artigo de Gabriela Nouzeilles (2005) sobre *Los rubios*, a noção de pós-memória de Marianne Hirsch se projeta desde o título para definir uma tipologia, o "cinema de pós-memória". Refletindo sobre as "mais recentes manifestações da rememoração na Argentina pós-ditatorial", a autora esclarece: "Refiro-me aqui ao trabalho simbólico de pós-memória, entendendo por tal não um 'pós' do mnemônico – embora também possa significar isso –, mas, antes, a nova configuração e passagem ao ato (*acting out*) de uma memória secundária, pós-geracional […]." (NOUZEILLES, 2005, p. 265, tradução nossa).

Laia Quílez Esteve, em artigos publicados em 2007 e 2008, também propõe uma leitura de *Los rubios*, junto com outros documentários contemporâneos, "sob o prisma do que muitos estudiosos das obras dos descendentes das vítimas do Holocausto cunharam com o termo de 'pós-memória'" (ESTEVE, 2008, p. 85, tradução nossa; cf. também ESTEVE, 2007, p. 74). Em sua tese de doutorado sobre os docu-

mentários de filhos na Argentina (*Los rubios* incluído), a mesma Laia Quílez Esteve afirma que, entre as noções surgidas nos estudos dessa modalidade de rememoração, a pós-memória de Hirsch foi "a etiqueta que, até hoje, mais êxito teve entre os especialistas neste âmbito", adotando-a como eixo de seu trabalho (ESTEVE, 2009, p. 71, tradução nossa).

Vê-se que a noção de pós-memória formulada por Hirsch tem sido mobilizada nas análises de *Los rubios* e outras obras ligadas à "segunda geração" na Argentina. No contexto chileno, a noção também tem ressonância, sendo, por exemplo, o eixo das análises de Claudia Barril (2013) em seu livro sobre o documentário autobiográfico dedicado à memória da ditadura daquele país. Mas o que diz a própria Marianne Hirsch sobre a pós-memória?

O termo pós-memória já vinha frequentando textos anteriores de Marianne Hirsch (1993, 1997),[2] mas foi apenas em um artigo de 2008, intitulado "The generation of postmemory" – depois reformulado e publicado como capítulo em livro (2012) –, que a autora dedicou-se de modo mais metódico a defini-lo. Nesse artigo, Hirsch – ela mesma filha de sobreviventes do Holocausto – reconhece de saída que o debate está pontuado por controvérsias. Em sua opinião, tais polêmicas e mesmo a profusão de expressões voltadas à definição do fenômeno estariam ligadas à contradição que lhe é inerente. De um lado, o fato de que os descendentes "conectam-se tão profundamente com as lembranças do passado da geração anterior que eles necessitam chamar tal conexão de *memória* e que, portanto, em certas circunstâncias extremas, a memória *pode* ser transmitida para aqueles que não estavam de fato lá para viver um evento." De outro, o fato de que, ao mesmo tempo, "essa memória recebida é *distinta* da lembrança das testemunhas e dos participantes contemporâneos aos fatos. Daí a insistência no 'pós' ou 'posterior' […]". (HIRSCH, 2008, p. 105-106, grifos da autora, tradução nossa).

A autora esclarece que o prefixo "pós" não sugere meramente uma posterioridade temporal. No fundo, ela afirma, a pós-memória compartilha as complexas sobreposições da "era dos pós" que caracteriza a virada do século XX para o XXI, "refletindo uma complicada oscilação entre continuidade e ruptura" (HIRSCH, 2008, p. 106, tradução nossa). Enfim, após as ressalvas, Hirsch define a noção:

> Pós-memória descreve a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos carrega acerca da experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles "lembram" apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e

2 Para um histórico abrangente do termo, incluindo outros autores, cf. ESTEVE, 2009, p. 70-83. Muitos dos artigos de Marianne Hirsch foram depois compilados em HIRSCH, 2012.

> afetivo que *parecem* constituírem memórias de próprio direito. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, de fato mediada pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e criação. (HIRSCH, 2008, p. 106-107, grifo da autora, tradução nossa).

Até aqui, ressalvas e definições. Mas a autora se propõe em seguida a examinar os três pressupostos que estruturam sua formulação: memória, família e fotografia. É justamente nesse ponto que os limites da noção de pós-memória começam a se esboçar.

Em sua defesa da manutenção do termo "memória" no contexto do fenômeno de segunda geração, Hirsch reconhece que a "pós-memória não é idêntica à memória: ela é 'pós', mas, ao mesmo tempo, aproxima-se da memória em sua força afetiva" (HIRSCH, 2008, p. 109, tradução nossa). Para a autora, "a quebra na transmissão resultante de eventos históricos traumáticos necessita de formas de rememoração que reconectem e reencarnem (*reembody*) um tecido de memória intergeracional que foi rompido pela catástrofe" (HIRSCH, 2008, p. 110, tradução nossa). No fundo:

> O trabalho da pós-memória, eu quero sugerir – e esse é o ponto central de meu argumento nesse ensaio – luta para *reativar* e *reencarnar* (*reembody*) as estruturas de memória mais distantes (social/nacional e arquivística/cultural) ao reinvesti-las com potentes (*resonant*) formas individuais e familiares de mediação e expressão estética. (HIRSCH, 2008, p. 111, grifos da autora, tradução nossa).

Hirsch insiste que aquilo que é "pós" é ainda memória justamente porque fica assim destacada "essa presença da experiência corporificada (*embodied*) no processo de transmissão", sinalizando "um laço afetivo com o passado, precisamente o sentido de uma 'conexão viva' corporificada (*embodied 'living connection*')" (HIRSCH, 2008, p. 111, tradução nossa).

Quando se dedica ao pressuposto familiar da noção de pós-memória, Hirsch segue ancorando seus argumentos em ideias ligadas ao corpo e à corporificação. Ela escreve: "A linguagem da família, a linguagem do corpo: atos de transferência não verbais e não cognitivos ocorrem mais claramente dentro de um espaço familiar, frequentemente na forma de sintomas." (HIRSCH, 2008, p. 112, tradução nossa). Mas agora essa memória corpórea – pode-se dizer mesmo somática – tem também um sangue: "A perda da família, do lar, de um sentimento de pertencimento e segurança no mundo 'sangra' de uma geração para a outra […]." (HIRSCH, 2008, p. 112,

tradução nossa). No fundo, para Hirsch, o ambiente familiar é o lugar privilegiado de superação das distâncias em nome da identificação: "O idioma da família pode se tornar uma *lingua franca*, facilitando a identificação e a projeção através da distância e da diferença." (HIRSCH, 2008, p. 115, tradução nossa).

Mas é na argumentação dedicada à fotografia que Hirsch deixa transparecer com mais clareza sua confiança nas possibilidades de transmissão de uma memória palpável entre as gerações. Pois, nesse item, além da conexão viva da memória e dos laços de sangue, opera o nexo indicial da fotografia. Ela escreve:

> Mas é a tecnologia da fotografia em si, e a crença na referência que ela engendra, que conecta a geração do Holocausto com a geração posterior. A promessa da fotografia de oferecer um acesso ao próprio evento, junto com sua fácil suposição de poder icônico e simbólico, faz dela um meio inigualavelmente poderoso para a transmissão de eventos que permanecem inimagináveis. (HIRSCH, 2008, p. 107-108, tradução nossa).

Ou ainda:

> Através do nexo indicial que une a fotografia a seu objeto (*subject*) – aquilo que Roland Barthes chama o "cordão umbilical" feito de luz –, a fotografia […] pode aparecer para solidificar os tênues laços que são moldados pela necessidade, pelo desejo e pela projeção narrativa. (HIRSCH, 2008, p. 111, tradução nossa).

A fotografia, para Hirsch, é o ingrediente que traz à tona de maneira mais direta a materialidade da pós-memória: "Ela nos permite, no presente, não apenas ver e tocar o passado, mas também tentar reavivá-lo ao desfazer o caráter definitivo da 'tomada' fotográfica." (HIRSCH, 2008, p. 115, tradução nossa). Tanto mais ao se tratar de uma fotografia de família: "Diferentemente das imagens públicas ou das imagens da atrocidade, contudo, as fotografias de família, bem como os aspectos familiares da pós-memória, tenderiam a diminuir a distância, a recobrir a separação, além de facilitar a identificação e a afiliação." (HIRSCH, 2008, p. 116, tradução nossa). A fotografia, enfim:

> […] conserva uma dimensão 'incorporativa' (corporificada): como documentos de arquivo que inscrevem aspectos do passado, as fotografias suscitam certos atos corpóreos (*bodily*) do olhar e certas convenções do ver e compreender que acabamos por tomar como dados, mas que moldam e aparentemente reincorporam (*reembody*), tornam material o passado o qual estamos buscando entender e receber. (HIRSCH 2008, p. 117, tradução nossa).

A insistência nas citações de Marianne Hirsch até este ponto é proposital. Trata-se de prestar atenção aos pressupostos da noção de pós-memória, e não apenas de evocar o termo, como comumente ocorre nas análises dedicadas aos documentários de "segunda geração". Levando em conta a descrição que faz Hirsch das três premissas centrais de sua proposição, chega-se a algumas conclusões. Quanto à defesa de que a pós-memória é ainda uma memória, nota-se que o cerne do argumento é sua capacidade de estabelecer uma "conexão viva" com o passado. No que toca ao aspecto familiar da pós-memória, o foco da autora está nos laços carnais, consanguíneos. No que diz respeito à função da fotografia nesse processo, evoca-se abertamente a força do nexo indicial da imagem com o passado fotografado. Juntos, a *conexão viva da lembrança*, os *laços consanguíneos* e o *nexo indicial da fotografia* seriam os vetores da transmissão da memória de geração a geração. Esses três elos, porém, estão fundados em uma concepção demasiadamente objetiva da memória, uma espécie de reificação que faz daquilo que se lembra algo com corpo, carne, sangue, matéria, uma coisa que pode ser vista, sentida, tocada. Para Hirsch, a memória que se transmite é como uma herança palpável que avança no tempo, obturando a cisão do trauma, um dom ou um fardo que, apesar dos pesares, as gerações seguintes recebem em suas mãos.

É verdade, contudo, que Hirsch chega a atribuir um papel ativo à segunda geração, nos termos de um "investimento imaginativo, pela projeção e criação." (HIRSCH, 2008, p. 106-107, tradução nossa). Mesmo os laços solidificados pela fotografia, segundo Hirsch, "são moldados pela necessidade, pelo desejo e pela projeção narrativa." (HIRSCH, 2008, p. 111, tradução nossa). E a autora não ignora certa ambiguidade nisso: "Enquanto autenticação e projeção podem trabalhar uma contra a outra, os poderosos tropos da familiaridade podem também, e às vezes problematicamente, obscurecer sua distinção." (HIRSCH, 2008, p. 117, tradução nossa). Ora, cabe dizer que esse risco de confusão entre autenticidade e projeção não é um problema que ronda a pós-memória. Ele está instaurado no próprio núcleo da noção. Pois, embora reconheça o papel ativo da geração herdeira da memória, para Hirsch essa ação é, sobretudo, um investimento afetivo que se projeta sobre um elo palpável de transmissão. Em suma, a ênfase da noção de pós-memória está na recepção de uma herança traumática, uma transmissão cujos vetores estão carregados demais de afeto. Não se trata, em todo caso, de uma apropriação cognitiva, menos ainda crítica, operada pela geração seguinte.

Também fica claro que Hirsch não ignora a problemática da representação do trauma, tampouco a da representação de um trauma vicário. Ela menciona os

paradoxos desse terreno, evocando os autores já clássicos, mas as balizas de sua proposição seguem firmes até o fim. Vale dizer que não se trata aqui de propor uma substituição dos laços concretos da pós-memória pela ideia de irrepresentável (cf. DIDI-HUBERMAN, 2012). A ênfase no polo objetal da rememoração seria um mérito de Hirsch caso suas premissas não flertassem com a reificação dos vetores da passagem à pós-memória. Mais do que jogar luz sobre o referente, a proposição de uma pós-memória herdada por vias corpóreas e afetivas parece querer situar o debate em uma zona aquém da aporia da representação (cf. RICŒUR, 2007). Como se o apelo sensorial do legado traumático isentasse a pós-memória de maiores impasses. Como se essa herança fosse natural. No fim, a fórmula que Hirsch apresenta dá uma resposta demasiadamente simples – e talvez por isso mesmo tão sedutora – sobre as possibilidades de transmissão da memória.

A memória tateante em *Los rubios*

Seria a noção de pós-memória, já problemática em si, ainda assim pertinente na leitura de *Los rubios*? Martín Kohan, na tréplica que escreveu em *Punto de vista* em resposta a Cecília Macón (2004), já acreditava que não. Em um texto ácido, Kohan sustenta que, em defesa de *Los rubios*, Macón:

> […] consagra algum "pós" (neste caso, a pós-memória) e com esse prefixo faz um corte que determina o caráter "retrô" de todo aquele que não o subscreva (alguém peca automaticamente por ter ficado *ainda* na memória, *ainda* no sujeito, *ainda* na representação, *ainda* no moderno). (KOHAN, 2004b, p. 47, grifos do autor, tradução nossa).

Beatriz Sarlo faz coro com Martín Kohan nesse sentido. Em 2005, era publicado na Argentina o seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, cujo quinto capítulo está inteiramente dedicado à pós-memória, tal qual formulada por Marianne Hirsch (1997) e James Young (2000). A carga crítica que Beatriz Sarlo volta contra a noção de pós-memória atinge em cheio *Los rubios*, filme escolhido pela autora como contraexemplo das reconstituições de segunda geração na Argentina.

O exame da pós-memória feito por Sarlo não recorre às meias-tintas. Ela escreve: "Marianne Hirsch chama de 'pós-memória' esse tipo de 'lembrança' [vicária], dando por inaugurada uma categoria cuja necessidade deve ser provada." (SARLO, 2007, p. 90-91). Afinal, Sarlo prossegue:

> Mas mesmo caso se admita a necessidade da noção de pós-me-

> mória para descrever a forma como um passado não vivido, embora muito próximo, chega ao presente, é preciso admitir também que *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (SARLO, 2007, p. 93, grifos da autora).

Para Sarlo, os atributos que costumam ser vinculados à pós-memória (sua natureza fragmentária, vicária, lacunar, mediada) não lhe são exclusivos (SARLO, 2007, p. 94). Sarlo dilui a pretensa especificidade da noção ao ampliar a escala de observação para os debates sobre a memória que vêm ocorrendo "desde o momento em que entraram em crise as grandes sínteses e as grandes totalizações: desde meados do século XX, tudo é fragmentário" (SARLO, 2007, p. 98). A fórmula da pós-memória não seria mais do que o resultado da "inflação teórica" contemporânea, fruto de um gesto teórico "mais amplo que necessário" (SARLO, 2007, p. 95).

Quando se volta para a questão no contexto argentino, Beatriz Sarlo concentra suas atenções justamente em *Los rubios*, filme que, segundo a autora, "reúne todos os temas atribuídos à pós-memória de uma filha sobre seus pais assassinados" (SARLO, 2007, p. 105). Todos os temas e todos os problemas, pois, segundo escreve: "O filme de Carri é um exemplo quase que repleto demais da forte subjetividade da pós-memória […]." (SARLO, 2007, p. 110). A objeção central levantada por Sarlo, curiosamente, é o distanciamento buscado pela diretora em relação à geração dos pais:

> Distante das ideias políticas que levaram seus pais à morte, ela procura, antes de mais nada, reconstituir a si mesma na ausência do pai […]. A indiferença, e mesmo a hostilidade, diante do mundo de seus pais exacerba a distância que o filme mantém em relação ao que se diz deles e aos amigos sobreviventes que dão seu testemunho. (2007, p. 106).

Beatriz Sarlo não hesita em vincular essa postura distanciada da filha-diretora à origem social de sua família, contrapondo-a aos esforços de reconstituição da memória dos pais feita por filhos de desaparecidos de condição humilde (SARLO, 2007, p. 111). Ela compara essas atitudes divergentes para daí concluir: "Não há, então, uma 'pós-memória', e sim formas da memória que não podem ser atribuídas diretamente a uma divisão simples entre memória dos que viveram os fatos e memória dos que são seus filhos." (SARLO, 2007, p. 112).

Parece haver neste ponto um curto-circuito entre os três elos palpáveis da

transmissão da memória, destacados acima na leitura de Hirsch, e a crítica da distância geracional dirigida por Beatriz Sarlo a *Los rubios*. Onde estaria, afinal, o excesso de pós-memória de *Los rubios*, quando a principal fragilidade do filme, segundo Sarlo, seria justamente o distanciamento geracional? O que, por um lado, as formulações gerais de Hirsch dizem sobre a transmissão e, por outro, a obra de uma filha específica propõe quanto à cisão da memória? A crítica de Sarlo a *Los rubios* está ligada ao ataque contundente que ela faz àquilo que considera as grandes modas teóricas contemporâneas (a impossibilidade da representação do trauma, o vazio, o fragmentário, a lacuna, a irresolução). Mas a atenção às premissas da noção de pós-memória no texto de Hirsch revela que esta autora, sem ignorar as aporias em voga, busca, no fim, encontrar uma solução de objetividade, descrevendo aquilo que seria palpável na transmissão geracional da memória. Essas aparentes incongruências começam a se explicar quando se leva em conta as metamorfoses e releituras implícitas na passagem da noção de seu contexto de formulação (os estudos do Holocausto) para a reflexão sobre outras conjunturas históricas (as ditaduras do Cone Sul).

Ana Amado responde diretamente às críticas de Beatriz Sarlo a *Los rubios*, observando que em sua análise "os argumentos éticos – e em certa medida morais – prevalecem sobre o olhar estético que toda obra artística solicita" (AMADO, 2009, p. 162, tradução nossa). Essa ressalva abre a trilha que esta seção seguirá a partir de agora, ao trazer o debate para um corpo a corpo com as imagens de *Los rubios*.

O tema da distância geracional remete ao das estratégias estéticas reflexivas de distanciamento. Em *Los rubios*, esses dois níveis de distanciamento são inseparáveis. Isso fica claro na passagem em que Analía Couceyro, a atriz que atua como duplo de Albertina Carri, recebe e lê o fax do Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) com o parecer negativo ao projeto do documentário. O teor da avaliação do órgão oficial de fomento ao cinema desencadeia a tematização explícita do abismo entre as expectativas de cada geração acerca da memória. De seu lado, o instituto pede "maior rigor documental", ressalvando que "a história, tal como está formulada, põe o conflito de ficcionalizar a própria experiência". E conclui o parecer tocando justamente na questão geracional:

> A reivindicação da protagonista quanto à ausência de seus pais, embora seja o eixo, requer uma busca mais exigente de testemunhos próprios, que se concretizariam com a participação dos companheiros de seus pais, com afinidades e discrepâncias. Roberto Carri e Ana María Caruso foram dois intelectuais comprometidos nos anos 1970, cujo destino trágico merece que este trabalho se realize (apud CARRI, 2007, p. 06, tradução nossa).

As demandas e sugestões do Incaa deixam patente aquilo que o órgão espera do filme: um documentário convencional, expressão fidedigna da memória da geração anterior, a imagem de um monumento.

Por outro lado, a leitura do fax, em si, já segue a linha da reflexividade cinematográfica que guia toda a narrativa do filme. A atriz que encena o papel da diretora, duplicando-a na tela, lê o documento que nega apoio à produção do filme que o espectador vê pronto diante de seus olhos. Na imagem seguinte, a lógica da exposição do processo de produção do documentário se mantém, e agora a equipe discute em grupo o teor do parecer, com o aparato de filmagem à mostra, em tomadas em preto e branco tremidas. Albertina Carri (a própria, e não a atriz) diz para os colegas: "Este é o filme que eles necessitam, essa é a verdade, como geração, e eu os entendo. O que acontece é que é um filme que outro tem que fazer, não eu." A distância entre as representações da memória de uma geração e outra é verbalizada em imagens construídas de modo a gerar um distanciamento reflexivo na representação cinematográfica. A filha Albertina Carri não quer herdar a memória da geração anterior, e já o modo como constrói as imagens de seu filme indica esse desejo de ruptura com a representação consolidada. A memória dos pais não é assumida como de próprio direito. Há, no lugar de uma transmissão, uma cisão geracional da memória.

Quando põe em tela aquilo que Marianne Hirsch considera os vínculos corporificados da pós-memória, a abordagem de *Los rubios* mantém as estratégias de distanciamento. Enquanto repassa algumas fotografias de família soltas, a atriz que representa o duplo de Albertina Carri telefona para a Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF). A atriz diz estar buscando dados sobre os pais, desaparecidos em 1977. A atriz informa os sobrenomes dos dois, Carri e Caruso. No plano seguinte, a atriz chega ao escritório da organização. Ela observa alguns quadros com esquemas do esqueleto humano, acompanha o funcionário na busca no banco de dados computadorizado. Em seguida, a atriz retira uma amostra de sangue. No fim, a atriz observa o funcionário da EAAF preenchendo um formulário com o nome de Albertina Carri. Em corte seco, entram tomadas em preto e branco, como em um pós-cena, e agora é a própria Albertina Carri quem tem o dedo picado e recolhe amostras de seu sangue. Nessa passagem, estão dois elementos centrais na argumentação de Hirsch: a fotografia de família e a herança consanguínea. Mas os laços daí derivados são ficcionalizados no documentário: a *atriz* olha as fotografias de passagem, quase distraída, enquanto fala ao telefone; a *atriz* é quem enuncia os sobrenomes dos pais; a *atriz* é quem primeiro fornece o sangue para a coleta de DNA. E a filha-diretora também dá seu sangue, duplicando o laço, embaralhando a descendência, mostrando as faces

encenada e genuína dos nexos geracionais.

Olhando de perto, percebe-se que a ênfase da noção de pós-memória de Hirsch concentra-se no polo oposto ao distanciamento inscrito nas imagens de *Los rubios*. O que estrutura o filme não é tanto a transmissão, mas, ao contrário, a ruptura: com o legado direto da memória, com as relações imediatas entre representação e realidade. *Los rubios* manipula os elementos referenciais (o passado, o sangue, a imagem) de modo muito mais tateante do que a pós-memória palpável de Hirsch. De um lado, vê-se o *tatear de uma história* fundado na cisão. De outro, a fé nos *elos palpáveis* da transmissão da pós-memória.

Da transmissão da memória às transferências culturais

Não basta, portanto, pressupor uma condição geracional para compreender a obra. É importante ter em conta a historicidade de sua tessitura, mais do que os laços naturalizados da herança da memória. O pertencimento de Albertina Carri à segunda geração não pode ser a matriz explicativa única para se entender o filme. Nesse sentido, o que se propõe a partir de agora é um exercício que deixa de lado por um momento o debate sobre os vetores de transmissão da memória para enfocar certas "transferências culturais" (ESPAGNE, 2013) que gravitam ao redor de *Los rubios*.

Com a noção de "transferências culturais", Michel Espagne (2013) leva a reflexão sobre as trocas culturais para além das ideias de movimento (circulações) ou de fluidez das fronteiras (transnacionalismo). Nos termos do autor, o importante são, antes, as metamorfoses, as apropriações e releituras dos bens culturais em contextos alheios a sua produção. E tudo isso com uma perspectiva não hierárquica, abolindo as ideias de influência, de autenticidade, de originalidade. Ora, *Los rubios* suscitou muitas leituras na Argentina e fora dela, tantas que seria impossível enumerá-las neste artigo. O exercício proposto nas próximas páginas abre mão desse panorama exaustivo e parte de um detalhe inscrito nas próprias imagens do filme. Um indício que abre uma trilha promissora para a reflexão acerca do circuito de referências presentes nos momentos de sua produção e recepção.

Uma das passagens mais comentadas de *Los rubios* é justamente aquela, analisada mais acima, em que Analía Couceyro lê o fax do Incaa com o parecer negativo ao projeto. O momento é realmente forte. Como já ficou apontado, o documento torna patente a distância entre as expectativas institucionais por uma memória monumentalizante e a problemática da representação que vinha pautando Albertina Carri. O que se gostaria de destacar agora, contudo, não é bem a questão que fica

explícita nessa sequência, mas, sim, o segundo plano da tomada.



Figura 1: A atriz Analía Couceyro lê o fax com a negativa do Incaa diante de um pôster de Jean-Luc Godard.
Fonte: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

A imagem que se vê ao fundo no exato instante em que a atriz lê o fax em voz alta é o rosto multiplicado de Jean-Luc Godard em um cartaz (fig. 1). Os óculos que Couceyro usa são similares aos de Albertina Carri, mas também se parecem com os óculos do diretor franco-suíço. Esses pormenores foram notados por Gonzalo Aguilar na análise que fez de *Los rubios*, quando comenta a presença no filme dos cartazes de Godard e de *Cecil B. DeMented* (*Cecil Bem Demente*, 2000), de John Waters: "*Los rubios* se afasta do cinema político documental e busca uma afiliação com o cinema de vanguarda de Godard e o cinema *trash* e paródico de Waters […]." (AGUILAR, 2010, p. 181, tradução nossa). O detalhe do pôster merece atenção porque, a partir desse pequeno indício, visto no filme em segundo plano, abre-se em *Los rubios* um horizonte de referências a Godard, principalmente o Godard da série *Histoire(s) du cinéma* (*Histórias(s) do cinema*, 1988-1998). As analogias vão se descortinando: em *Los rubios* e em *Histoire(s) du cinéma*, como que expondo o momento de elaboração das obras, a atriz digita ao computador, assim como Godard datilografa na máquina de escrever (fig. 2 e 3).



Figura 2: A atriz digita. Fonte: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).



Figura 3: Godard datilografa. Fonte: *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Para além do ato central, outros elementos também são análogos nesses dois planos: prossegue a semelhança dos óculos de aros grossos; em ambos, luminárias estão presentes. Outras tomadas de *Los rubios* trazem mais referências a *Histoire(s) du cinéma*: Couceyro revê livros, avança e rebobina fitas de VHS; Godard revê livros em sua biblioteca, avança e rebobina filmes em uma moviola. Nos dois casos, tais recursos se dão na chave da reflexividade, da exposição do processo de produção do discurso, da revelação dos artifícios do próprio cinema (STAM, 1992).

Em *Histoire(s) du cinéma*, é fortíssima a presença do enunciador Godard: ele lê, redige, fala. Justapostos à sua figura e voz vão surgindo, sucessivamente, simultaneamente, repetidamente, os vestígios das imagens do cinema do século XX, as citações de autores, letreiros, músicas, ruídos, falas de filmes. A impressão é de que

se está assistindo ao processo de elaboração da série, como se o produto final fosse a própria formulação mental da obra, como se fosse possível visualizar o fluxo intrincado da imaginação e da memória do enunciador no instante exato em que ocorre.[3] Em *Los rubios*, a atriz duplica a presença da diretora Albertina Carri, encenando o processo de elaboração do projeto, revendo os depoimentos dos entrevistados, olhando fotografias de família, lendo, escrevendo. As alusões a Godard em *Los rubios* ultrapassam, assim, as analogias em paralelo. Elas invadem as imagens do filme, em segundo plano, na composição dos quadros, nos gestos, revelando, como em um *clin d'***œil** ao espectador, as transferências culturais subjacentes. Esses pormenores inscritos nas imagens permitem uma virada das analogias às conexões, da forma fílmica aos cruzamentos históricos.

Gonzalo Aguilar (2010, p. 181) menciona de passagem que o cartaz de Godard visível em segundo plano em *Los rubios* havia sido elaborado para uma retrospectiva do realizador. Em março e abril de 2001, os quatro episódios de *Histoire(s) du cinéma* foram exibidos na íntegra em Buenos Aires, no contexto de um ciclo de conferências organizado por David Oubiña na unidade da New York University (NYU) então existente na capital argentina. Os conferencistas foram: Beatriz Sarlo, Jorge La Ferla, Rafael Filippelli e Eduardo Grüner.

Em 2003, foi publicado em Buenos Aires *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, livro que compila as quatro conferências daquela ocasião, além de trazer uma filmografia, um levantamento bibliográfico sobre a obra de Godard e a ficha técnica da série (OUBIÑA, 2005). No contexto do lançamento do livro, novamente foram exibidos, entre 26 e 29 de maio de 2003, todos os episódios de *Histoire(s) du cinéma* (BERNADES, 2003). Um mês antes, em 23 de abril de 2003, *Los rubios* era exibido no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), na seção oficial competitiva, tendo saído do evento com os prêmios do público de melhor filme, o de melhor filme argentino, além de menções especiais do júri oficial e do júri Signis.

Em outubro de 2003, no contexto da repercussão na imprensa da estreia comercial de *Los rubios* no circuito argentino, ao menos um crítico já colocava a obra de Jean-Luc Godard no horizonte de referências de recepção do filme. Pablo Schanton, quando comenta a cartela de *Los rubios* que diz "mecanismos de distanciamento – identificação", escreve: "como se fosse necessário expor a filiação com Bertolt Brecht e o cinema de J.-L. Godard" (SCHANTON, 2003, tradução nossa).

3 A bibliografia sobre *Histoire(s) du cinéma* é vasta. Cita-se aqui: DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155-190; GERVAISEAU, 2012, p. 305-432; RANCIÈRE, 2012, p. 43-78.

Nesse mesmo contexto de repercussão midiática ligada à estreia comercial da obra, a própria Albertina Carri reconhece essa e outras referências em entrevista concedida a María Moreno: "Quando fiz *Los rubios*, pensei, antes, em filmes como *Sans soleil*, de Chris Marker, ou os de Godard, nos quais se enfrenta a própria representação." (MORENO, 2003, p. 4, tradução nossa).

Seis meses depois, em abril de 2004, o número 78 da revista *Punto de vista* publica a contundente crítica de Martín Kohan a *Los rubios*, "La apariencia celebrada". No final do texto, o autor registra uma nota de agradecimento, esclarecendo que o "artigo surgiu no marco das discussões sobre cinema" de um grupo que contava, entre outros nomes, com David Oubiña, organizador da conferência sobre Godard de 2001 e do livro resultante, de 2003, e mais dois conferencistas daquela ocasião, Rafael Filippelli e Beatriz Sarlo (os quais, sendo casados, possuem conexões para além das intelectuais). A nota informa ainda que uma das reuniões do grupo foi dedicada a *Los rubios* (KOHAN, 2004a, p. 30). Os debates realizados nesses encontros, ocorridos durante o ano de 2004 na sede da *Punto de vista*, foram depois sintetizados e editados por Beatriz Sarlo, tendo sido publicados em duas partes, nos números 81 e 82 da revista, respectivamente, em abril e agosto de 2005. No material selecionado, a obra de Godard é mencionada diversas vezes, havendo ao menos uma referência específica a *Histoire(s) du cinéma* (BECEYRO et al., 2005a; BECEYRO et al., 2005b).

Antes disso, a polêmica em torno de *Los rubios* havia prosseguido nas páginas de *Punto de vista*, cujo número 80 – portanto, imediatamente anterior aos dois números que traziam a súmula dos debates do grupo sobre documentário – publicava uma resposta à crítica de Martín Kohan ao filme de Carri, de autoria de Cecília Macón, seguida da tréplica de Kohan (MACÓN, 2004; KOHAN, 2004b).

Beatriz Sarlo leva adiante a controvérsia acerca de *Los rubios*, agora fora das páginas de *Punto de vista*, revista da qual foi diretora entre 1978 e 2008. Em 2005, ela publica na Argentina o livro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, cuja crítica ao filme de Albertina Carri já ficou comentada acima. O dado novo é que Sarlo havia debatido *Los rubios* em reunião do grupo sobre documentário agregado em torno da revista que dirigia. Não por acaso, a autora faz uma longa citação da análise de Martín Kohan publicada em *Punto de vista*, retomando algumas das questões levantadas por esse crítico (SARLO, 2007, p. 105-109).

O levantamento dessas polêmicas deve ser interrompido neste ponto. O elenco de fatos aparentemente isolados alinha-se agora na busca de um desfecho para a trilha aberta pela inscrição da imagem de Jean-Luc Godard no plano da leitura do fax em *Los rubios*. Eis a primeira proposição: parece que a obra de Godard estava de

algum modo no horizonte próximo de todos os envolvidos nessa controvérsia.

Do lado da produção, Albertina Carri dá pistas claras nesse sentido: ela inclui o cartaz com o rosto do diretor franco-suíço como segundo plano de um momento crucial do filme; ela sugere analogias na composição das tomadas e nos gestos da atriz; por fim, a própria Carri revela em entrevista que pensava em Marker e Godard quando realizou *Los rubios*. Em 2001, quando *Los rubios* era já um projeto em curso (CARRI, 2007, p. 09), a série *Histoire(s) du cinéma* foi exibida e debatida em Buenos Aires. O mínimo que se pode dizer é que isso dá fôlego às discussões sobre a obra de Godard no cenário cinematográfico da cidade, no qual a diretora à época elaborava *Los rubios*.

Do lado da recepção, dois dos maiores críticos de *Los rubios*, Beatriz Sarlo e Martín Kohan, vinham debatendo a obra de Godard, seja diretamente, como Sarlo, que analisou *Histoire(s) du cinéma* nas conferências de 2001, seja de modo mais indireto, como Martín Kohan, que discutiu Godard, junto com Sarlo, no grupo sobre documentários da *Punto de vista*. Também não deve ser subestimado o impacto do lançamento do livro, em 2003, compilando as conferências de 2001, junto com a nova exibição de *Histoire(s) du cinéma* em Buenos Aires, eventos quase concomitantes à presença de *Los rubios* no Bafici.

Também chama a atenção o fato de que os críticos mais contundentes de *Los rubios* tenham saído do círculo de intelectuais ligados à revista *Punto de vista* e, mais especificamente, dentre aqueles que tomaram parte nas reuniões para debater a questão do documentário ao longo de 2004. Sabe-se que o filme de Carri foi discutido nesse fórum. Tal núcleo e a própria revista acabaram se constituindo em um polo importante da controvérsia em torno de *Los rubios* na Argentina.

A proposta formal de *Los rubios* no tratamento da memória da ditadura argentina ganha novos contornos quando compreendida no contexto desse horizonte de referências presente nos momentos de produção e recepção do documentário. A reflexividade radical de sua abordagem do passado familiar e nacional tem conexões rastreáveis com o método disjuntivo de representação da história do cinema elaborado por Godard. Nesse caso, as transferências culturais talvez expliquem algo sobre a forma desconstrucionista adotada no documentário de Carri, revelando, ainda, o pano de fundo das críticas a essa mesma forma. Para além da condição de filha de desaparecidos, as transferências culturais iluminam essas afiliações estéticas sutilmente reivindicadas.

O espaço de troca entre as gerações

No confronto entre as premissas da pós-memória de Marianne Hirsch e as imagens de *Los rubios*, de Albertina Carri, a balança da relação intergeracional oscila entre ênfases opostas. De um lado, a confiança na transmissão da memória e a ideia de uma herança que se impõe à segunda geração. No outro extremo, a recusa radical do legado e a tendência a fazer tábula rasa da memória da geração precedente.

Ora, não é o caso aqui de se escolher entre uma dessas posições. Trata-se, em primeiro lugar, de apontar a necessidade de um equilíbrio analítico entre ambas. De levar em conta aquilo que é herança sem nunca ignorar o gesto de apropriação da memória. Como escreveu Oscar Terán, "a herança não é algo dado de uma vez e para sempre. A herança é uma tarefa […]. Herdar significa recuperar, mas também selecionar. Herdar é a única possibilidade de criar, criticar, progredir. Só quem tem uma herança pode escolher desvincular-se dela." (TERÁN, 2000, tradução nossa, n.p.).[4] A memória de segunda geração deve ser pensada não apenas no sentido de um legado que vem do passado, mas também de um resgate pleno de atualidade. Ela não é um dom (ou um fardo) que se transmite espontaneamente, avançando de mão em mão pela sucessão das gerações. É, antes, algo difuso ligado ao passado e que, ainda assim, insiste-se em agarrar desde o presente.

Tais considerações sugerem um último limite da noção de pós-memória: o risco de que a discussão fique presa a termos essencialistas, pautada por uma condição geracional dada *a priori*, uma etiqueta "pós" naturalizada. Contra esse perigo, cabe afirmar que toda rememoração, direta ou indireta, inclui as vicissitudes de sua historicidade. Os documentários de filhos olham para as experiências paternas tendo os pés fincados em uma temporalidade densa. Imersos, enfim, na atmosfera contemporânea de referências simbólicas e polêmicas acerca do passado. Para entender esse processo em sua complexidade, a ideia de um *espaço de troca entre as gerações* parece ser mais operacional do que a fórmula da pós-memória. Nesses termos, o foco se desloca da linha genealógica para um circuito de intercâmbios que é, sim, intergeracional, mas que também aponta para outros horizontes de alusões e analogias (Godard, por exemplo). É evidente, portanto, que esse espaço não tem nada de vazio. Afinal, se a ausência dos pais está no núcleo da lembrança dos filhos, também é verdade que muita coisa cabe nesse terreno de contatos: legados, apropriações, recusas, transmissões, transferências culturais. Tudo isso em uma dinâmica de vetores intrincados, prospectivos, retrospectivos e em sentidos que não estão dados de saída.

4 Agradeço à profa. Adriana Kanzepolsky por essa indicação bibliográfica.

Referências Bibliográficas:

AGUILAR, G. *Otros mundos*: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2. ed., Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.

AMADO, A. Escenas de post-memoria. *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, n. 16, p. 113-123, jun. 2005a.

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

_____. Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de la historia. In: ANDÚJAR, Andrea et al. (org.). *Historia, género y política en los '70*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005b. p. 221-240.

BARRIL, C. *Las imágenes que no me olvidan*: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la dictadura militar chilena. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013.

BECEYRO, R. et al. "Cine documental: la objetividad en cuestión". *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVIII, n. 81, p. 14-23, abr. 2005a.

_____ et al. "Cine documental: la primera persona". *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVIII, n. 82, p. 27-36, ago. 2005b.

BERNADES, H. "El hombre que veía demasiado". *Página/12*, Buenos Aires, 25 maio 2003. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-757-2003-05-25.html>. Acesso em: 03 jan. 2014.

CARRI, A. *Los rubios*: cartografía de una película. Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici), 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

ESPAGNE, M. "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/Lettres*, Paris, n. 1, 2013. Disponível em: <http://rsl.revues.org/219>. Acesso em: 06 fev. 2015.

ESTEVE, L. Q. Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático. In: RANGIL, Viviana (org.). *El cine argentino de hoy*: entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos, 2007. p. 71-85.

_____. *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. 2009. 538 f. Tese (Doutorado em Estudos de Comunicação) – Departamento de Estudos de Comunicação, Universitat Rovira i Vigili, Tarragona, 2009.

_____. "Sutiles pretéritos: (post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo". In. GUTIÉRREZ, G. M. (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 83-99.

GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem

do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.
HIRSCH, M. *Family frames*: photography, narrative, and postmemory. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
_____. Family pictures: *Maus*, mourning, and post-memory. *Discourse: Journal for theoretical studies in media and culture*. v. 15, n. 2, p. 3-29, 1993. Disponível em: <http://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol15/iss2/1>. Acesso em: 12 nov. 2015.
_____. "The generation of postmemory". In. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, 29:1, 2008. p. 103-128.
_____. *The generation of postmemory*: writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.
KOHAN, M. "La apariencia celebrada". *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVII, n. 78, p. 24-30, abr. 2004a.
_____. "Una crítica en general y una película en particular". *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano XXVII, n. 80, p. 47-48, dez. 2004b.
MACÓN, C. "*Los rubios* o del trauma como presencia". *Punto de vista*, Buenos Aires, ano XXVII, n. 80, p. 44-47, dez. 2004.
MORENO, M. "Esa rubia debilidad". *Página/12*, Buenos Aires, 19 out. 2003. Radar.
NORIEGA, G. *Estudio crítico sobre* Los Rubios: entrevista a Albertina Carri. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.
NOUZEILLES, G. Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri's *Los rubios*. *Journal of Latin American cultural studies*. v. 14, n. 3, p. 263-278, Dec. 2005.
OUBIÑA, D. (org.). *Jean-Luc Godard*: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre *Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
RICŒUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
RIERA, E. L. *Albertina Carri*: el cine y la furia. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009.
SARLO, B. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
SCHANTON, P. "Una propuesta sin golpes bajos". *Clarín*, Buenos Aires, 18 out. 2003. Revista Ñ, n. 32.
STAM, R. *Reflexivity in film and literature*: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992.

TERÁN, O. "Pensar la memoria". In: CONGRESO INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA DE LA HISTORIA, 1., 2000, Buenos Aires. *Anais*… Buenos Aires: OEI, 2000. Não paginado. Disponível em: <http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T09_Docu1_Pensarlamemoria_Teran.pdf>. Acesso em: 06 set. 2015.
YOUNG, J. *At memory's edge*: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

Referências audiovisuais:

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produção: Albertina Carri e Barry Ellsworth. Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez, Marcello Zanelli. Roteiro: Albertina Carri e Alan Pauls. Música: Gonzalo Córdoba, Charly García e Ryuichi Sakamoto. Som: Jesica Suárez. Fotografia: Catalina Fernández. Montagem: Alejandra Almirón, Catalina Fernández e Carmen Torres. Argentina e EUA, 2003. 1 DVD (89 min).

submetido em: 08 09 2015 | **aprovado em:** 17 10 2015.

Então entra, porque continuo te vendo[1]: ambiguidade e melancolia em *La ciudad de los fotografos*

So enter, because you keep seeing: ambiguity and melancholy of resistance in La ciudad de los fotografos

Denise Tavares da Silva[2]

1 Releitura do verso "Então, entras, já te vejo", do poema A Espera, de Henri Lefebvre (ver Referências Bibliográficas).

2 Jornalista, Mestrado em Multimeios e Doutorado em Integração Latino-Americano. Professora Adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Área: Audiovisual e Mídias Digitais. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Resumo: Desde que compreenderam a força da imagem na reconstrução da memória, ativistas e militantes de esquerda se valeram, não poucas vezes, da máquina fotográfica como "arma" essencial para que a barbárie não fosse soterrada durante as últimas ditaduras militares da América Latina. São imagens que, potentes na simbologia icônica que encerram, atestam uma realidade que, enquadrada, aconteceu. Assim é em La ciudad de los fotografos (A cidade dos fotógrafos, 2006), documentário dirigido por Sebastián Moreno, cuja primeira camada busca resgatar o papel essencial que o registro fotográfico teve na vida do diretor e na resistência a Pinochet. No entanto, algo, aos poucos, vai se configurando, fraturando a constituição de uma memória já definida e trazendo à tona as ambiguidades que também permeiam o território dos sobreviventes.
Palavras-chave: documentário; fotografia; memória; ditaduras latino-americanas; resistência.

Abstract: Since understood the power of image in the reconstruction of memory, activists and leftists took advantage, not a few times, the camera as a "weapon" essential to that barbarism was not buried during the past military dictatorships in Latin America. They are images that powerful in the iconic symbolism enclosing testify to a reality that framed it happened. So it is in La ciudad de los photographers (The city of photographers, 2006), documentary directed by Sebastián Moreno, whose first search layer to rescue the essential role that the photographic record had in life director and resistance to Pinochet. But something slowly going shaping up, fracturing the formation of an already defined memory, and teasing out the ambiguities that also permeate the territory of the survivors.
Key words: documentary; photography; memory; Latin American dictatorships; resistance.

Introdução

O amplo cenário das ausências constituídas pelas violentas ditaduras em vários países da América Latina tem sido, persistentemente, reconstruído pelo documentário. São filmes tecidos por caminhos cuja marca comum é o investimento em estratégias que permitam emergir uma realidade deliberadamente submersa ou apagada. Um *corpus* fílmico alinhavado, principalmente, por testemunhos e documentos que trouxeram à tona uma realidade brutal, marcada por sadismos, arbitrariedades e violações dos direitos humanos. Tal produção buscou, continuamente, fraturar os silêncios e versões que, de forma variada em cada país, ainda persistiram sob os acordos de democratização. Há assim, desde o fim das ditaduras, uma gama de documentários que tenta incluir as novas gerações nesta realidade que só conhecerão pelas narrativas que tentam resgatar e avaliar o protagonismo dos que foram esmagados por terem escolhido a resistência.

Neste cenário, as imagens surgem como testemunhas vivas desta opção e recolocam as ruas como o espaço privilegiado do enfrentamento. Não à toa, a memória destes anos está desenhada pelas manifestações, capturadas em instantâneos de uma violência que parece sempre igual, não importa a cidade ou país, no preto e branco da maior parte dos registros. Pois naqueles dias marcados pela urgência das coberturas a multiplicidade das vítimas, contadas aos milhares, corrobora o esforço do agora que se fabula neste cerzir ponto a ponto, de modo que não se percam as memórias de cada um. Mesmo porque, foi na lógica do testemunho autobiográfico, justificado pela necessidade da democracia, que o documentário embrenhou-se em outros ativismos, atravessados pela subjetividade revalorizada. O que não impede que esta cultura do testemunho, que traz embutida uma significativa abertura à concordância e empatia aos discursos de quem sofreu a violência, também tenha suas ressalvas:

> [...] esses discursos testemunhais, sejam quais forem, são discursos e não deveriam ficar confinados numa cristalização inabordável. Sobretudo porque, em paralelo e construindo sentidos com os testemunhos sobre os crimes das ditaduras, emergem outros fios de narrações que não estão protegidas pela mesma intangibilidade nem pelo direito dos que sofreram (SARLO, 2007, p. 47).

O lugar de onde fala Sarlo é a história. A pesquisadora argentina justifica sua argumentação ao lembrar que existem não só documentos que retiram do discurso da vítima a exclusividade do testemunho, como é possível a construção do

relato a partir de outras fontes. No entanto, ela ressalva que no caso das ditaduras latino-americanas o testemunho deu acesso aos acontecimentos destes trágicos e violentos anos, significando a necessária e urgente reconstrução dos fatos a partir dos relatos de sobreviventes e/ou dos familiares das vítimas. Assim, estas pessoas revisitaram suas memórias em um processo de disputa do imaginário social (ou seja, como contraponto à narrativa da história oficial elaborada durante as ditaduras), em um esforço, também, de redesenho do passado. Uma tendência que ganhou contornos diferenciados, conforme o tempo e lugar, com implicações que vão da adesão dos revolucionários às narrativas humanitárias no exílio - o que permitiu que assumissem serem vítimas (CAMPO, 2012, p. 137) -às reflexões das novas gerações, já impregnadas das representações que passaram a circular nas democracias recém-conquistadas.

O fim das ditaduras, deste modo, deu espaço à retomada do contato político e cinematográfico das novas e velhas gerações, permitido redescobrir as proximidades e repotencializando a ideia de um cinema latino-americano, como se pretendeu nos anos 1960. No circuito que se refaz, a memória dos "vizinhos" espelha-se em debates que atravessam, em algum momento, um lugar. Discutir a comoção que provocou o equatoriano *Com mi corazón em Yambo*[1] (*Com meu coração em Yambo*, 2011), de Fernanda Restrepo Arismendi, que passou a ser o documentário mais assistido na história do país[2], ecoa a perplexidade diante do desaparecimento de Amarildo, episódio que gerou o filme *O Estopim*[3] (2014), do brasileiro Rodrigo Mac Niven. Bem como um cotejo entre *Diário de uma busca*[4] (2011), da brasileira Flávia Castro, e *En algún lugar del cielo*[5], (*Em algum lugar do céu*, 2003), da chilena Alejandra

1 Documentário sobre o desaparecimento dos irmãos da diretora, Santiago e Andrés, com 17 e 14 anos respectivamente, em 8 de janeiro de 1988. O filme narra a saga da família que, em busca de justiça, depara-se com a corrupta polícia política do Equador, que sequestrou, torturou, esquartejou e jogou os corpos dos jovens na lagoa Yambo, segundo o depoimento de um dos policiais. Até hoje, nunca se confirmou o motivo da prisão dos jovens e seus corpos também não foram encontrados, apesar das buscas autorizadas pelo atual presidente do país, Rafael Correa.

2 Público de 160 mil espectadores (fonte: http://www.eltiempo.com.ec/noticias-opinion/8914-mi-coraza-n-en-yambo/ - acesso em julho de 2014).

3 O documentário foca o desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, visto pela última vez ao ser detido por policiais na comunidade da Rocinha, no Rio de Janeiro. O fato, felizmente, teve grande repercussão na mídia o que impediu que, mais uma vez, a versão oficial prevalecesse. No entanto, o corpo do pedreiro, até hoje, não foi encontrado.

4 O filme é um relato sobre o percurso da cineasta que procura compreender os passos do pai, Celso Afonso de Castro, indo aos lugares em que este viveu, desde o exílio, em função da ditadura militar brasileira, à volta ao Brasil, após a redemocratização, onde acaba morrendo em circunstâncias confusas.

5 Documentário autobiográfico que narra a história da diretora, seus familiares e amigos a partir do dia 11 de setembro de 1973, dia da queda e assassinato de Allende. Neste momento, Carmona tinha apenas 6 anos e o filme segue a trajetória tanto da resistência de quem permaneceu no Chile quanto de exilados.

Carmona, indica o quanto a ausência e perda do pai reverberam, profundamente, nas vidas dos filhos.

Trilha-se, deste modo, a ideia de rever, rediscutir, retomar estes períodos em uma perspectiva de não só conhecer o passado, mas em especial, de percebê-lo em sua intensidade no presente, entrelaçando estas filmografias latino-americanas cuja estilística também não está imune às novas constelações de sentidos que os acontecimentos, com a distância do tempo, imprimem aos sobreviventes. Além disso, o olhar dos filhos, como já foi dito, esgarça a temática dos enfoques sobre militantes e sobreviventes e, em muitos casos, resgata uma cumplicidade já garantida, também, pela possibilidade, agora, de maior espaço às autocríticas, sem que esta posição signifique a perda da condição de vítimas que sofreram a violência do Estado. Não se trata de um movimento simples. Mesmo porque, a guinada atual ao conservadorismo, costurado por projetos de uma esquerda que cada vez enfrenta mais as próprias contradições gestadas no exercício do poder das democracias representativas[6], embute um maniqueísmo que não facilita a exposição das próprias fragilidades, desafiando as propostas que não se desviam deste debate. Neste sentido, a garantia da afetividade e a imersão em projetos coletivos talvez sejam os que mais permitam a exposição das ambiguidades e dúvidas que humanizam os sobreviventes. Abre-se aqui a discussão que este artigo foca a partir do documentário chileno *La ciudad de los fotógrafos* (*A cidade dos fotógrafos*, 2006), de Sebastián Moreno. O objetivo é analisar como o filme, que se inicia em um registro que parece enfatizar mais uma monumentalização das estratégias da resistência à sanguinária ditadura chilena vai, aos poucos e sutilmente, fraturando este lugar e configurando, talvez, uma outra abordagem do período. Um movimento que, a nosso ver, pode realocar o lugar do discurso revolucionário, aplainado, como já colocado, primeiramente pelas narrativas humanitárias e, hoje, pelo vazio perplexo das distopias que avultam em uma sociedade palmilhada pelo consumo. E onde o documentário latino-americano continua reinventando seu território, premido ainda pelas políticas que, se os incentivam, parcialmente, enquanto produção, não conseguem torná-lo acessível à maior parte da população.

Fotógrafos dos perdedores e dos mortos

Tendo como espinha dorsal depoimentos de fotógrafos gráficos que se agruparam a partir de 1981 na Associação dos Fotógrafos Independentes (AFI), *A*

6 Referimo-nos aqui, à situação de chegada ao poder pelo voto que, à exceção do projeto bolivariano de Hugo Chaves, assumido como revolucionário, pautou-se pela ênfase à democracia e às reformas sem, no entanto, assumir qualquer proposta ou política de transformação do sistema capitalista.

cidade dos fotógrafos é um documentário construído com três materialidades: as entrevistas no tempo presente, os filmes de arquivo e as fotografias. Estas, em diversos momentos, funcionam como personagens protagonistas que conduzem a narrativa e também garantem a fluência fílmica em uma composição estética e estilística consistente em relação às pretensões do documentário. Também a trilha sonora tem papel relevante. Primeiro, na definição do clima do documentário - como nas cenas iniciais em que o barulho típico de grandes manifestações populares nas ruas convive com o som exasperante de helicóptero e buzina, enquanto em cena, mãos em close manipulam uma câmera fotográfica. E também para a garantia da continuidade fílmica e ênfase ao protagonismo da câmera fotográfica, como ocorre em longas sequências narrativas de imagens estáticas, que são acompanhadas, apenas, por sons que remetem aos cliques dos barulhos das câmeras. Há, ainda, em camada que surge de forma descontínua, a concepção geracional que se revela desde a apresentação inicial quando, em uma foto desfocada, uma criança olha para cima como se fosse uma espectadora privilegiada da história que surgiria à sua frente.

Este vínculo com a infância, que traduz uma intencionalidade quase didática no sentido da necessidade das novas gerações saberem o que ocorreu, é ainda mais reforçado no primeiro depoimento do filme, de José Moreno Fabbri, que é entremeado por fotos familiares, instantâneos cotidianos, em um jogo do acaso totalmente descolado de qualquer pretensão de militância política. No áudio, o fotógrafo e diretor do documentário didaticamente narra como seu pai transformava uma caixa de chá em câmera. José Moreno é um dos co-fundadores da AFI e dedicou praticamente toda a sua vida à fotografia e também à Academia[7]. Seu ingresso no filme registra também o fim de um tempo: o antigo laboratório de fotografia, onde Moreno (pai) trabalhou durante décadas, já não revela nada há três anos e esta inutilidade dos equipamentos acabou provocando a mudança funcional do local que passou a ser uma cozinha. Mas sob estes rastros, história e memória ainda vivem disponíveis na gaveta de um armário empoeirado, mantido ali. É dela que Pepe Moreno retira uma fotografia, obra de Luis Navarro, uma imagem que pouco oferece à primeira vista: trata-se de um grupo semi-enfileirado no alto de uma parede construída em um terreno aberto, fotografado a uma relativa distância, tendo outro pequeno grupo aglomerado na parte baixa. Uma composição aparentemente banal que, no entanto, terá uma pungente função na descoberta do que acontecia no Chile, desde o assassinato de Allende.

No filme a foto tem, já neste instante, uma função dramática: é ela que

7 Conhecido como Pepe Moreno, foi, durante anos, chefe da unidade de fotografia do Arquivo Andrés Bello, da Universidade do Chile. Hoje, vive em La Paz, na Bolívia.

permite o deslocamento do cenário, que até então estava fixo na capital chilena, Santiago, observada sob suas perdas, em uma percepção possível graças aos registros de Pepe Moreno: "Onde está a Santiago que meu pai fotografou?" – indaga Sebastián, em uma interrogação que articula o trânsito do vazio temporal ao espacial, diagnosticado por Luis Navarro, o autor da foto. Este, agora, está postado no cenário onde fez o registro. Mas, passado o tempo nada mais existe ali, não há vestígios do que testemunhou. Então, só resta recordar, explicitando para além do enquadramento a narrativa que se desdobrou a partir da imagem e que, voltando-se sobre si mesma, nesta outra temporalidade, pode ampliar o seu significado, em um processo de conotação garantido pela narrativa fílmica.

Esta ponte que se move entre a memória da experiência e a ampliação do documento configura um roteiro que segue as indicações dos seus entrevistados, ao mesmo tempo que reforça a dupla temporalidade que tensiona o filme: o passado, em preto e branco nas fotos e às vezes colorido nos fragmentos fílmicos dos arquivo utilizados, torna-se onipresente porque não surge apenas como reminiscência ou lembrança. Não há, exclusivamente, fantasmas e/ou retalhos de vagas memórias. O que existe é a materialidade da imagem que Navarro segura com as mãos e esta impede qualquer tentativa de soterramento. O que inclui divagações quase gratuitas, como o fotógrafo lembrando que pensou estar diante de um castelo quando viu pela primeira vez aquelas paredes. Tempos depois, acabou descobrindo de forma trágica que a construção era uma mina onde quinze pessoas comuns foram enterradas vivas. Sua descoberta deve-se, também, ao olhar arguto de quem está acostumado a marcar detalhes: "Era a mesma camisa que vi na foto. Aquele corpo só poderia ser daquele desaparecido".

Lonquén, lugar onde fica a mina, é um símbolo porque é o primeiro lugar a ser descoberto como um centro do horror praticado de forma múltipla pela ditadura de Pinochet. Para Navarro é a partir daí - fato que ocorreu em 1978 - que o ditador perde a sua credibilidade, porque se comprova que existiam, realmente, desaparecidos. Hoje, como dito, nada há no local, transformado em um singelo pedaço de terra com alguns buracos, decorrentes de erosão. Se a fotografia não tivesse existido qualquer pessoa passaria por ali sem nunca desconfiar de nada. A foto torna-se, então, a possibilidade da volta à vida, como diz Helena Maureira, que teve seus quatro filhos assassinados e agora eles (re)vivem, preservados em dois santuários construídos dentro da sua casa, onde os tradicionais "santos", foram substituídos por grandes fotos. "Eu converso sempre com eles e assim eu os sinto vivos", testemunha a mãe.

Sua figura trágica, que não é única, ganha comovente intensidade graças

à montagem que insere uma oração coletiva em que o eco do áudio é ampliado, enfatizando um estado de comunhão da comunidade que busca seus espaços de sobrevivência. Neste sentido, o documentário sustenta sua narrativa diluindo temporalidades e outras informações que o engessariam em uma perspectiva jornalística. Sua proposta, assim, está muito mais afinada ao desenho da memória, sem que esta colida ou se torne antítese da história. Afinal, como aponta Benjamin, "articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'tal como ele foi'. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo" (BENJAMIN, 2012, p.11). Neste sentido, o gesto primeiro do filme, de materializar o passado recuperando uma fotografia emblemática como a de Lonquén, gesto que o diretor volta a repetir em outros momentos, parece tornar possível o acesso objetivo ao tempo vivido, ao mesmo tempo que tensiona o presente, esvaziado da possibilidade que lhe foi arrancada. Cria, assim, uma transição sutil entre as duas temporalidades, em um confronto de presença e ausência que se intercambiam em um processo atravessado pela dor.

Por isso, o perigo maior para Sebastián Moreno é o esquecimento. É a cristalização de uma versão definitiva dos vencedores. Não à toa o diretor está ali, cunhando de forma clara o depoimento de Luis Navarro: "Eu me declaro como o fotógrafo dos perdedores e dos mortos. É a tarefa mais nobre do ser humano: defender os caídos". A esta altura, o documentário parece seguir uma trilha linear que, quase sempre, leva à monumentalização dos fatos, enrijecendo-os de tal forma que parece afrontoso não sermos solidários às vítimas reais e aos sobreviventes que permanecem com suas dores. Há uma conjugação de imagem e sons que reforçam os dramas apresentados, estabelecendo a empatia e a solidariedade o que, de certo modo, anula as identidades: estamos diante das vítimas e é impossível não percebê-las neste lugar. E assim o documentário segue, voltando-se, agora, à sua temática central: a criação e atividades da AFI.

Militância e ética

A movimentação que resultou na Associação dos Fotógrafos foi pautada, basicamente, por dois objetivos: estratégia de sobrevivência e preservação da memória. Uma cena do documentário dá a dimensão do quanto fotógrafos e jornalistas conseguiam, de algum modo e apesar da repressão, se situar em um território menos perigoso que o cidadão comum naquele momento da vida chilena: gritando e com uma coragem surpreendente, duas mulheres vão em direção a um grupo de soldados que massacrava um homem caído, em uma das ruas de Santiago,

tomada pelas manifestações. "Não, não façam isso, ele é jornalista", gritam as duas mulheres, procurando proteger, com o próprio corpo, o homem estendido no chão.

Talvez pela intensidade e o inusitado da defesa, a polícia recua. Trata-se, claro, de um trecho de filme garimpado em arquivo, que enfatiza a coragem e também a importância que os jornalistas assumem na resistência à polícia de Pinochet. Com a inserção desta breve sequência, o documentário referenda e reforça a existência da Associação, corroborando, documentalmente, o depoimento dos fotógrafos que participaram da AFI, que afirmam terem percebido a própria força ao andarem em grupo. União que os faziam ser reconhecidos pelos dois lados: pela polícia e pela multidão que protestava. A descoberta tática permitiu, durante um tempo, que escapassem da repressão, além de realizar o que pretendiam: registrar a barbárie praticada pela ditadura nas ruas.

Deste modo, o que era profissão passou a ser um dever de militante: a percepção da força de atuação destes fotógrafos também modificou os protestos. "As ações eram feitas para que os fotógrafos registrassem. Era importante porque, com eles, as notícias não eram filtradas, como ocorria com a quase totalidade da imprensa", testemunha Ana González, membro da AFI. Logo, no entanto, a polícia chilena introduz os "sapos", ou seja, os falsos fotógrafos que são infiltrados pela ditadura. Eles têm máquinas e lentes mais sofisticadas, o que facilitava a identificação, tornando a estratégia da ditadura de Pinochet pouco eficaz. Deste modo, a adesão à AFI foi se multiplicando, em paralelo à intensidade das manifestações e da ação policial.

Pelo menos é o que a narrativa fílmica nos apresenta. Mas o roteiro se propõe a ir além de registrar a história passada, apostando em uma estratégia que dialoga com Benjamin:

> O historicismo propõe a imagem eterna do passado; o materialista histórico fá-lo acompanhar de uma experiência que é única. A substituição do momento épico pelo construtivo revela ser a condição dessa experiência. Nela libertam-se as gigantescas forças que permanecem presas ao "Era uma vez" do historicismo. Acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária – é essa a tarefa do materialismo histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história. (BENJAMIN, 2012, p. 129).

Esta experiência ocorre tanto em nível do resgate da memória como na incorporação de uma proposta de buscar as fotos dos desaparecidos que são, então, fotografados com seus parentes vivos. Geralmente são mães ou esposas que se deixam flagrar em situações cotidianas, confirmando a continuidade da vida, apesar da dor. Neste trajeto, o filme de Moreno imiscuiu-se, também, na tarefa atual que

dá continuidade ao não perecimento das lembranças, passando por cima do acordo político que "pacificou" o país, mas não conseguiu soterrar as inquietudes dos que foram massacrados. Por isso, o filme apresenta-se nesta estrutura que vai e volta no tempo e até no espaço, cuidando que as transições garantam a continuidade narrativa. Por exemplo, em uma curta sequência, um dos fotógrafos que testemunham no filme, está na rua, observado pela câmera em relativa distância. Sua figura imóvel é encoberta duas vezes por ônibus que passam, muito rápidos, em primeiro plano. Em seguida, ganham a tela várias fotos, agora em preto e branco, isto é, do tempo passado, de interiores de ônibus com jovens dormindo ao lado de frases que rasuram as laterais internas do veículo, denunciando a ditadura militar.

Há uma aparente despretensão neste trecho do filme, algo que acentua o caráter circunstancial a seu percurso narrativo e que se soma à opção de dosar os depoimentos oferecendo, como contraponto, uma câmera que se preocupa em ir atrás dos seus protagonistas. Neste movimento, ela reforça a cotidianidade de encontros sem sobressaltos e assume a narração amparada pelo pacto já estabelecido com o espectador. A ausência da autoridade do narrador, que se apresentou, poeticamente, no início do filme, amparado por suas lembranças afetivas, amplia a distância da fabulação de um lugar de memória "monumental", que as entrevistas em interiores, tão previamente preparadas, costumam acentuar. O documentário, assim, insere-se num certo grupo de produção contemporânea que busca embaralhar as fronteiras que o distingue da ficção, na medida em que identidade entre autor, narrador e protagonista torna-se mais e mais fluida enquanto a fruição do tempo narrativo, desenhado por ausência de marcas temporais que não sejam os dois territórios amplos – passado e presente – sustenta-se pela gravidade de se estar, também, constituindo-se como fonte da história (FERRO, 1992).

A esta altura, o espectador já está embebido pela lógica de quem convive com a câmera fotográfica como extensão do corpo. A morte do sacerdote André Jarlan, um dos momentos mais duramente dramáticos do período, é narrado pelo fotógrafo que tinha 13 anos quando o fato aconteceu. Seu pai não o levou ao enterro, que foi acompanhado por uma multidão: "Mas quando eu olho esta foto, é como se eu estivesse ali", resume. Ou seja, entrar na foto é reconhecer-se parte da história vivida e também do filme; é apropriar-se da experiência inteira pela profunda convicção do sentimento de pertencimento a uma comunidade ativa, que envolve e garante identidade.

Mesmo quando o tempo parece distante, a memória é acionada, como diz Pepe Duran, que por cinco anos trabalhou para a France Press e registrou o

governo Pinochet sacrificando seus carabineiros para justificar mais repressão. "Era a guerra suja", garante o autor da foto do carabineiro apunhalado por um segurança do Serviço Nacional de Informações (SNI), que repercutiu em todo mundo. Mas, não se deve acreditar demais no que se vê...

> A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo a inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto (DUBOIS, 1994, p. 326).

Este é um dos momentos que garante um outro rumo ao documentário: se até agora a imersão narrativa configurava a justa recuperação da memória e feitos de quem havia enfrentado a barbárie, agora o presente se impõe, empurrando, muito fortemente, as certezas e heroísmos percebidos até ali. Pois a convivência diária com a violência teve seu custo. Pressionado pela necessidade de "dar veracidade" aos acontecimentos, um dos fotógrafos também protagonista do documentário, revela o quanto se chocou com a própria ação: em uma das coberturas que fazia, ao ver um jovem sangrando por ter um olho vazado, pede que este, mesmo caído, revele sua face dilacerada para registrar a cena. Pertencer à AFI já não significa, exclusivamente, se proteger ao mesmo tempo em que se registra as imagens que vão mostrar ao mundo o que ocorria do Chile. A convivência com o horror é reconhecida, pelo fotógrafo, em sua potência de anular o assombro diante da barbárie.

A reflexão, talvez tardia, mas não desprezada pelo documentário, desliza a narrativa humanizando-a ao rascunhar as profundas contradições que a participação de uma "observação-militante", ou mesmo só a observação de um cenário cotidiano de guerra, engendra. Ninguém fica imune a esta proximidade que, sem ser percebida muitas vezes, imbrica a integração ao processo violento, justificado pela necessidade de eliminar o inimigo. Tal mergulho, levado a extremo, remete ao que Franz Fanon (1968) apontara quando, como médico psiquiatra que atendia a população argelina, descreveu o quanto o opressor convivia no oprimido, chegando a dirigir as ações e sentimentos deste último. Porém, as reflexões de Fanon vivem o limite da convicção política, pois a expulsão da França colonial era, na sua visão, impossível, sem uma reação de violência à altura daquela estabelecida pelo colonizador. A diferença,

portanto, nesta guerra contra a ditadura chilena, é que não há invasor, pois o domínio foi emaranhado internamente, saiu das fileiras dos que estavam fabulando um novo Chile menos desigual, sob a tática do processo democrático que jamais ousou se apresentar como uma revolução.

Assim, apesar da excepcionalidade da situação chilena, a atuação dos fotógrafos deixou espaço para esta autocrítica, indicando uma opção que afina-se ao dilema apontado por Sontag (2003), em relação a um relativo desprestígio da fotografia documental quando comparada ao fotojornalismo, na medida que este investe, cada vez mais, ao máximo do detalhe, à exposição contundente dos componentes do horror. Um caminho que ela identifica em uma analogia presente no universo cultural dos fotógrafos:

> Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta de guerra Ernest Junger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: "disparar" a máquina apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano (SONTAG, 2003, p. 58).

A analogia faz ainda mais sentido nas sequências seguintes do filme, agora embrulhado em tom cinzento, reflexivo e melancólico, depois de reconhecer o quanto a adrenalina é contundente e imperativa, apesar de nunca impedir o medo, como confessa Inês Paulino, fotógrafa de origem brasileira que também integrou a AFI, a Associação que fascinou Rodrigo Rojas, brutalmente assassinado aos 19 anos. O jovem havia voltado do exílio há pouco, junto com a família, e se reuniu ao grupo pautado pela admiração aos colegas que, por sua vez, o incentivaram. Mas sua morte deu a dimensão da fragilidade da Associação para proteger a todos. Afinal, do lado oposto havia a atuação sistemática e violenta da polícia política, que agia frontalmente, sem se ater às regras mínimas dos direitos do cidadão. "Reformar o passado em função do presente via gestão das memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória se expressa [...]" (SEIXAS, 2004, p. 42). Um documentário é, antes de tudo, um ponto de vista.

Conclusão

O filme de Moreno, ao territorializar algo que é tão facilmente reconhecido como uma realidade que também nos visitou e a nossos vizinhos, provoca, quase que imediatamente, um sentimento de pertencer a uma história comum. Algo que buscamos e que o cinema tem permitido encontrar quando investe em uma escolha

que é, de algum modo, uma suspensão do tempo. Como lembra Agamben, a história não sujeita o homem a um tempo linear que não se interrompe, mas é o oposto disso: " [...] o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade" (AGAMBEN, 2005, p. 126). Esta libertação, em *A Cidade dos fotógrafos*, oferece-se pela própria escolha temática e por um roteiro que aninha-se à estética dos instantes congelados que, apresentados em seu processo histórico de construção, ganham fluência, agregam-se às vidas suspensas para que a memória seja tecida. E, neste cerzir, a história se apresenta.

Tal inscrição remete à origem da fotografia e sua utópica dimensão de apreensão total da realidade que o cinema secundou, mais especialmente o documentário e sua vã simbiose à verdade. E embora não haja no filme de Sebastián Moreno uma dimensão épica, é possível, talvez, falarmos de aproximações. Isto porque, a ideia de resistência à opressão está vinculada a um projeto que propõe, de forma clara, a revisão dos fatos e uma dimensão de justiça que incorpora a punição dos assassinos. E a fenda histórica no Chile, afinal, foi garantida pela morte de um Pinochet impune e uma sociedade que hoje se debate, no mínimo, entre dois caminhos opostos. Neste sentido, observar o filme como uma obra que ao falar do passado está, na verdade, falando, também, do presente (FERRO, 1992, p. 53-65), implica reconhecer sua parcialidade que deixa no ar algumas interrogações. Entre elas: até quanto tempo as vítimas vão sobreviver na memória dos vivos, diante das paisagens e pessoas que desaparecem?

Essa questão, de certo modo, problematiza a relação com a fotografia hoje. Se há algo que robustece a materialidade do filme é a presença das máquinas fotográficas analógicas que parecem projetar no imaginário um corpo a corpo mais intenso para que o registro aconteça. Nesta visada, uma das cenas mais emblemáticas do documentário, recuperada pela pesquisa de arquivo, é a sequência em que um carabineiro, fuzil em punho, exige que uma fotógrafa lhe entregue o filme. O movimento dela acentua o drama do gesto no enquadramento que não omite a irritação e impotência diante do apagamento da história: ao retirar o filme da máquina, a fotógrafa o desenrola totalmente, expondo-o à luz e, assim, anula integralmente seu trabalho. A *performance* mantém na tela a autoridade de quem está, de algum modo, tendo o controle de parte da situação e acentua a relação simbólica, de materialidade plena, que as máquinas fotográficas, agora digitais, não têm. No artefato antigo, a manipulação artesanal remete à discussão que, nas beiradas, persiste, e que polemizou os primeiros anos do digital, agora praticamente

hegemônico nos registros. E mesmo que nossa pretensão não seja escavar esta trilha, a imaginação acionada sobrepõe a força desta *mise-en-scène* na partilha da memória, apostando, quase intuitivamente, na potência desta permanência que se sustenta pelas materialidades.

Na verdade, a evocação algo nostálgica remete à persistência simbólica de um instrumento que se configurou, também, pelos aparatos que o envolviam. Como lembra Sennett, se o tempo da cultura humana comparado à existência natural é breve, quando observamos os objetos sólidos criados pelo homem e percebemos que é possível voltar a eles o quanto quisermos, a temporalidade se estende quase em um sem fim, na proporção do nosso investimento na memória e preservação desta cultura (SENNETT, 2012, p. 25-26). No entanto, não se pode esquecer que por mais de um século "a legitimidade documentária da imagem fotográfica jamais foi questionada (ao passo que sua legitimidade artística teve de esperar muito tempo para ser estabelecida)" (AUMONT, 1993, p. 181). Já hoje, tanto o dispositivo fotográfico como o cinematográfico seguem atravessados por debates que reconhecem a inevitabilidade da produção deliberada e condicionada à história de cada tempo na perspectiva de mobilização de certos efeitos sociais.

"Não ter a foto da família é como não fazer parte da humanidade", diz Ana Gonzalez, no documentário, falando como foi circunstancial a primeira possibilidade de registro dela e seus filhos. Um *instart* que se adensa quando ela, como outros, passam a incorporar os fotógrafos da AFI como parte essencial dos protestos que organizam. O dar visibilidade, o dar chance a que as pessoas consigam ver o que o poder de Pinochet, naquele momento, não permitia, é assumir a cidadania ampliada no sentido de ganhar uma identidade a qual, bastava, a imagem. Por isso, são tão contundentes as faces congeladas na dor e no canto da "Internacional" no enterro do jovem Rojas: elas formam um elo cúmplice da perplexidade e impotência, desenhando um conjunto que recupera a empatia após os desnorteamentos explicitados nas fissuras acionadas por quem, afinal, confessa-se em culpa: "nós estimulamos Rodrigo a ser fotógrafo e ele queria ser herói".

Ao optar por este passado que deixa de ser um território harmônico para ser um lugar em que se manipula uma memória complexa, que se abre a críticas e autocríticas, o documentário de Moreno acena para um passo além da confessada admiração pelo pai e pela fotografia. Deixa, ao espectador, algumas dúvidas, sem que estas signifiquem a desqualificação dos que, na verdade, não tinham tantas opções como os anos que seguiram, às vezes, sugerem. Afinal, voltar ao tempo não significa recolher dele as outras possibilidades, pois tudo se alterou, em especial, a própria

percepção dos fatos. Talvez por isso o filme também deixe em suspenso o relato magoado de Luis Navarro, o autor da foto que inicia o filme. Sem ser contestado na narrativa, ele confessa ter sido acusado de traição por uma parte da esquerda chilena, em função de um episódio nebuloso em que ficou preso. Vítima de vítimas, traduz, por um lado, a paranoia daqueles dias. Só que sua fala se estende em autodefesa, valorizando os amigos que o conheciam e o apoiaram, revelando a camaradagem construída na luta, sentimento intangível estranhamente sólido. Este, pelo menos, é o rastro ao qual o filme adere. Esta é a sua "causa", em sintonia ao que nos aponta, lucidamente, Didi-Huberman:

> Os reinos, "governabilidades", segundo Foucault ou, ainda, "polícias" segundo Rancière, tendem, certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

Se estes movimentos fabularam, no primeiro instante fílmico, pós fim das ditaduras, os grandes relatos sobre a militância, agora as obras parecem reconhecer os limites das representações e "buscam reconstruir as memórias parciais que cada um aborda: a experiência pessoal e familiar da perseguição e do terrorismo de Estado" (PIEDRAS, 2014, p. 184). Este caminho também abre a possibilidade de uma não instância de redenção que coroe o relato: o final do documentário, agora, está em suspenso, aberto a um próximo ato. Tal composição, que excluiu o confronto de olhares e mesmo falas durante quase todos os 80 minutos do filme, em um procedimento que acumula depoimentos solitários, acaba por recorrer ao artifício de uma celebração, em um procedimento que parece costurar a ênfase no "minha culpa" que persiste entre os sobreviventes.

Tantos morreram, tantos foram assassinados - inclusive fotógrafos da AFI - o que resta, então, aos vivos? Uma interrogação que resvala, muitas vezes, no extra-campo fílmico, potencializando a articulação cuidadosa dos vários relatos que são intercalados por anônimos que não ficam em segundo plano. Ao contrário, são também eles o próprio sentido do filme. Afinal, por onde estarão hoje aquelas mulheres e homens acorrentados à frente do Palácio de La Moneda, que tiveram a coragem de expor as suas dores e revolta, mesmo sob o risco de também desaparecerem? Pessoas que só foi possível observar porque se ofereceram ao registro, acreditando na potência do enquadramento como instrumento parceiro da busca pela justiça e para a manutenção da memória.

Não se pode negar, no entanto, que neste tipo de documentário que se abre em primeira pessoa, como ocorre em *A cidade dos fotógrafos*, a armadilha de uma subjetividade monolítica espreita a narrativa, mesmo quando o tema se anela de forma indireta ao narrador/autor. Na representação do mundo histórico, que aqui articula o passado e o presente, o delineamento frágil dos personagens os reduzem a seus testemunhos, em um jogo que amálgama as falas, facilitando uma padronização da geração ali exposta. E, do lado de cá, o espectador fica aprisionado à contundência desta necessária justiça, pois, diante da barbárie, é impossível não ser solidário.

Por outro lado, a opção de restringir informações que complementassem a subjetividade de quem testemunha, também enlaça a maior parte dos depoimentos às vivências construídas em torno da AFI, identificando um dos vazios do presente: as dificuldades dos projetos coletivos. Além disso, ao impedir que uma maior empatia se estabeleça com este ou outro fotógrafo da Associação – para além da reverência ao pai, apresentado, inicialmente, como o mote fílmico -, o documentário de Moreno também intensifica a direção da câmera para as vítimas anônimas e de poucas vozes, enfatizando estas participações na história. Neste sentido, é intensa a cena em que a mãe de Rodrigo Rojas, filmada de longe, coloca uma rosa em seu túmulo, sem nada dizer. Seu silêncio expressa a dor que persiste, as feridas que continuam escancaradas, os pactos que se construíram sobre memórias rareadas pela total falta de informação. Por isso os mortos, pendurados como quadros nos pescoços de cada militante, permanecem entre os vivos como sombras que não podem descansar.

É esta imensa dívida que o documentário de Sebastián Moreno se propõe a partilhar. Não se trata, portanto, apenas de contar histórias ou remexer em memórias que se apresentam ainda fragmentadas, justamente porque não é tão fácil ou simples revirar um passado que foi, brutalmente, alterado. Mas é justamente a possibilidade de mostrar estas alterações que impulsiona o filme e dá consistência aos testemunhos cuja subjetividade é recortada, revelando que a violência e o tempo permitem a reflexão que pode negar os próprios fatos, além de não serem capazes de destruir a experiência.

> Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido "destruída". Ao contrário, faz-se necessário – e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da "sociedade do espetáculo"-, afirmar que *a experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

Referências Bibliográficas

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas/SP: Papirus, 1993.
AGAMBEN, G. *Infância e história:* destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
CAMPO, J. *Cine documental argentino*: entre el arte, la cultura y la política. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
FANON, F. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
FERNANDÉZ, C. "La Memoria Audiovisual". In. *Escrituras del malestar:* Chile del Bicentenario. Santiago: Universidad de Chile, 2011, p. 313-318.
FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1992.
LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausência:* contribución a la teoria de las representaciones. México: FCE, 2006.
PIEDRAS, P. *El cine documental em primeira persona.* Buenos Aires: Paidós, 2014.
RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
SARLO, B. *Tempo Passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
SEIXAS, J. A. "Percursos de memórias em terras de História: problemáticas atuais". In *Memória e (RES)Sentimento*. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2004, p. 37-55.
SENNETT, R. *O Artífice*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Referências Audiovisuais

Filmes

COM mi corazón em Yambo (*Com meu coração em Yambo*). Fernanda Restrepo Arismendi, Equador, 2011.
O ESTOPIM. Rodrigo Mac Niven, Brasil, 2014.
DIÁRIO de uma busca. Flávia Castro, Brasil, 2011.
EN algún lugar del cielo (*Em algum lugar do céu*). Alejandra Carmona, Chile, 2003.

DVD

LA ciudad de los fotógrafos (*A cidade dos fotógrafos*). Direção: Sebastián Moreno. Produção: Sebastián Moreno. Roteiro: Sebastián Moreno, Cláudia Barril e Nora Fernández. Música: Manuel García e Silvio Paredes. Chile, 2006, 80 min. DVD, Santiago: Películas Del Pez, colorido, 84 minutos, multizona, NTSC, 2006.

submetido em: 10 09 2015 | aprovado em: 05 11 2015.

“Esquecer de lembrar” em *Vale dos esquecidos* (Maria Raduan, 2012) e *Huanacache, tierra Huarpe* (Silvina Cuman e Javier Orrade, 2010)

“Forgetting to Remember” in Forgotten Valley (Maria Raduan, 2012) and Huanacache, tierra Huarpe (Silvina Cuman e Javier Orrade, 2010)

Natália Pinazza[1]

1 Natália Pinazza é associate lecturer da Birkbeck College. Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (2007), Mestrado (2008) e Doutorado (2012) em Cinema pela Universidade de Bath. E-mail: n.pinazza@bbk.ac.uk

Resumo: Este artigo explora o modo pelo qual o documentário argentino *Huanacache, tierra Huarpe* (Silvina Cuman e Javier Orrade, 2010) e o brasileiro *Vale dos esquecidos* (Maria Raduan, 2012) refletem uma contranarrativa ao denunciar o racismo institucionalizado e a perpetuação da condição colonial de indígenas na Argentina e no Brasil. Considerando o conceito de nação de Ernest Renan (1882), posteriormente desenvolvido por Homi K. Bhabha (1990, 2007), o artigo investiga até que ponto "esquecer de lembrar" das dificuldades da população indígena relaciona-se à necessidade de suprimir a violência histórica a fim de manter um sentido de harmonia nas formulações sobre unidade nacional.
Palavras-chave: Documentário; Narrativas Nacionais; Pós-colonialismo; Cinema latino-americano; Diversidade cultural

Abstract: This article explores how the Argentine documentary Huanacache, tierra Huarpe (Silvina Cuman and Javier Orrade, 2010) and the Brazilian documentary Forgotten Valley (Vale dos esquecidos, Maria Raduan, 2010) provide a counter-narrative of national unity by denouncing institutionalized racism and the perpetuation of the colonial condition of indigenous people in contemporary Argentina and Brazil. In light of Ernest Renan's (1882) formulation of nationhood, which has been further developed by Homi K. Bhabha (1990, 2007), it investigates the extent to which "forgetting to remember" the indigenous population's plight links to the need to suppress the historical violence in order to retain a sense of harmony in formulations of the countries' national unity.
Key words: Documentary; National Narratives; Postcolonialism; Latin American Cinema; Cultural Diversity

Huanacache, tierra Huarpe é um documentário argentino de 36 minutos que utiliza depoimentos de indígenas e imagens da região de Huanacache, localizada na província de San Juan, centro-oeste da Argentina, para denunciar o esquecimento cultural e social enfrentado pela comunidade Huarpe, considerada extinta para o resto da população do país. O documentário é parte do projeto *De tierras y de utopias*, organizado pelos cineastas Silvina Cuman e Javier Orrade, inspirado no texto seminal de Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina* (1971), a fim de promover, por meio do cinema, uma reflexão crítica sobre a diversidade cultural da região. Autodenominado "viagem documental" (De Tierras..., s.d.), o projeto percorre a Argentina em busca de suas raízes, as quais os diretores associam diretamente aos "povos originários". Ainda que **não tenha sido** realizado por cineastas indígenas, o documentário argentino é concomitante **às mudanças recentes nos incentivos e nas políticas culturais** do país no âmbito da expressão da diversidade cultural, que incluem iniciativas como festivais de cinema indígena, oficinas de audiovisual para povos indígenas e o primeiro canal de televisão produzido pela comunidade Mapuche, lançado em 2012, cujo *slogan* é "Somos os primeiros, mas não vamos ser os únicos". Também em 2012 foi criado o *Festival de Cine Indígena de Buenos Aires*, uma importante plataforma para exibir e discutir filmes produzidos por indígenas.

A preocupação com a diversidade cultural está inserida em uma conjuntura favorável da cinematografia argentina contemporânea. Segundo o Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), a avaliação dos indicadores culturais e de desempenho da Argentina entre 2003 e 2014 "registrou um recorde na quantidade de filmes argentinos estreados" (Cultura..., s.d.). Nesse cenário propício, *Huanacache, tierra Huarpe* foi produzido por instituições públicas, Fondo Nacional de las Artes (FNA) e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), e exibido em festivais que recebem apoio de iniciativas públicas, como a quinta edição do *Festival de Cine Indígena del Chaco*, em 2012. Em 2010, o documentário já havia sido selecionado para participar, no Brasil, do *Festival Visões Periféricas*, no Rio de Janeiro e, em 2011, foi um dos ganhadores do primeiro *Festival del Cine Indígena en la Patagonia*, intitulado "Imagen viva de los pueblos originarios", ocorrido na cidade de Neuquén, um território ancestral Mapuche.

Assim como *Huanacache, tierra Huarpe*, o documentário de longa-metragem brasileiro, *Vale dos esquecidos*, datado de 2010 no Internet Movie Database (IMDb) mas cujo ano de lançamento consta como 2012 na Agência Nacional do Cinema (ANCINE) (Observatório..., s.d.), apresenta um engajamento em histórias e causas indígenas. *Vale dos esquecidos*, que teve apoio do governo do Estado de São Paulo

e de outros órgãos públicos como a ANCINE, pode ser situado em um contexto cinematográfico marcado pelo aumento considerável da produção do gênero documental no Brasil e por um interesse mundial na temática do meio ambiente. De acordo com a ANCINE, a média de documentários brasileiros entre 1995 e 2000 era de 2,5 ao ano; entre 2001 e 2006 a média aumentou para 12,5; e entre 2007 e 2012, saltou para 34 documentários ao ano (Observatório..., s.d.). Além disso, questões semelhantes às abordadas em *Vale dos esquecidos* continuam em voga em documentários recentes, como *Amazônia desconhecida* (Daniel Augusto e Eduardo Rajabally, 2013), *Coração do Brasil* (Daniel Solá Santiago, 2013) e *Segredos da tribo* (José Padilha, 2013).

Em *Vale dos esquecidos*, a diretora Maria Raduan entrevista fazendeiros, posseiros, grileiros, sem-terra e índios, com o intuito de explorar o quadro sócio-histórico dos conflitos de uma região do Mato Grosso conhecida pelo nome "Vale dos esquecidos". As disputas são apresentadas como legado da ditadura militar no Brasil entre 1964 e 1984, quando o governo adotou iniciativas para explorar a Floresta Amazônica e seus recursos naturais às custas da apropriação das terras indígenas. Nesse contexto, houve o surgimento da fazenda Suiá-Missú, possibilitado após a emissão de um documento da Serviço de Proteção aos Índios (SPI), antiga Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que atestava a ausência de índios Xavantes Marawãtséde na região. O foco da narrativa é pautado nas consequências do deslocamento da comunidade de Xavantes, transportada por um avião da Força Área Brasileira (FAB), culminando com a morte de vários indígenas devido a uma epidemia de sarampo. Os índios sobreviventes quiseram retornar à terra de seus ancestrais, mas elas já haviam sido apropriadas. O documentário reúne entrevistas e imagens que abordam o modo pelo qual, ao longo de 46 anos, a terra dos Xavantes foi sendo apropriada por posseiros, fazendeiros e empresas, resultando em uma nova configuração da região, inclusive com o surgimento de cidades, o que dificultou crescentemente o retorno dos Xavantes.

Ambas as narrativas são obras contundentes sobre diversidade cultural; porém, os documentários divergem nas abordagens do tema do esquecimento. O documentário argentino adota uma metodologia de "mosca na parede" (Nichols, 1976) e cria um caráter observacional que encoraja a sensibilização do olhar do público para os testemunhos de opressão apresentados pelos Huarpes. O documentário brasileiro, por sua vez, possui um caráter investigativo, entremeando pontos de vista de grupos antagônicos sobre a contínua negligência do governo e os conflitos de terras, expondo o esquecimento como agravante da violência e da depredação da natureza. Embora Maria Raduan **não apareça** em quadro, a presença

da diretora na diegese é dada pela narração em voz *over* em primeira pessoa, pelas perguntas que ela faz *off screen* e por entrevistados que se dirigem diretamente a ela, em uma prática reflexiva que revela a narrativa documental como um recorte parcial da realizadora.

A ênfase no esquecido, nos documentários, possibilita uma leitura crítica sobre o papel do cinema e da cultura em geral. Pois, ao construir e disseminar histórias esquecidas e ao possibilitar a articulação de diferenças culturais, os documentários intervêm no processo de esquecimento. A questão central é, portanto, mostrar como os documentários se opõem diante da naturalização do extermínio dos Huarpes e da ocupação das terras indígenas. Interessa, nesse sentido, reter o entendimento de "esquecer de lembrar" de Homi K. Bhabha (1990) para analisar como o esquecimento dos habitantes da região do Mato Grosso e a negação da sobrevivência da comunidade Huarpes em San Juan relacionam-se com a necessidade de suprimir a violência histórica a fim de manter um sentido de harmonia nas formulações sobre unidade nacional. Embora a metodologia teórico-conceitual aqui proposta apresente uma análise discursiva, o artigo faz considerações de ordem formal que expõem o posicionamento dos filmes em relação ao tema "esquecimento". Aspectos formais como os recursos sonoros (voz *over* em *Vale dos esquecidos* e a guitarra espanhola em *Huanacache, tierra Huarpe*), a estrutura do filme (justaposição de entrevistas, uso de imagens de arquivo e intertítulos) e o enquadramento (uso de *split screen* e *close up* em entrevistas) serão considerados como parte da estratégia de adesão do público a versões não oficiais da história. O que está em jogo, em outras palavras, é a exposição estética e temática tratada nas narrativas nacionais continuístas e pedagógicas como aparatos de poder, assim como a articulação de questões sócio-históricas do ponto de vista do esquecido, enfatizando a relação intrínseca entre cultura e construção da história.

Performatividade do esquecimento em narrativas nacionais

"*Porque aqui disseram que os Huarpes foram exterminados. Os livros diziam que não havia mais Huarpes*"- esta frase foi extraída de um dos depoimentos contidos no documentário *Hunacache, tierra Huarpe*, e sintetiza com propriedade a relação entre escrita, versões didáticas da história e esquecimento, central para esta análise dos filmes. Com base no conceito de Ernest Renan, "sintaxe do esquecimento" (1982), Bhabha (1990) argumenta que existe um sentido de ser "obrigado a esquecer - na construção do presente nacional". De acordo com esta leitura, o esquecimento **não é** uma questão de momento histórico, tampouco de memória, mas o resultado

da construção de um discurso performático da sociedade, que desempenha o papel de totalizar pessoas e unificar a vontade nacional (Bhabha, 1994, p. 230).

No documentário brasileiro *Vale dos esquecidos*, a *performance* de esquecer, que incide no presente da enunciação, **é** retratada como legado do projeto de construção da Transamazônica durante a ditadura militar, cujas premissas nacionalistas implicaram em uma postura latifundiária que visava à exploração da Amazônia. A montagem desse documentário alterna depoimentos dos conflitos no tempo da enunciação com imagens de arquivo propagandísticas dos anos 1970, que mostram o presidente-general Emílio Garrastazu Médici, a bandeira do Brasil hasteada e árvores derrubadas. Essas imagens são conduzidas por uma narração em voz *over* de entoação veemente, que anuncia:

> A colonização da Amazônia é dificultada pela escassez relativa de transportes. A transamazônica **é um passo imenso no sentido da** ocupação racional de uma área que se caracteriza por um vazio demográfico só comparável ao das desoladas regiões polares [...]. O coração da Amazônia é cenário para que se diga ao povo que a revolução e este governo são essencialmente nacionalistas e há prevalências das soluções brasileiras para os problemas do Brasil. Dois desses problemas são: o homem sem terra no Nordeste e a terra sem homens na Amazônia.

Aqui se observa um entendimento de "povo" como totalidade social, no qual o índio é inexistente ou tratado como "não homem". Trata-se de um entendimento consolidado durante a ditadura militar, que reincide no momento da enunciação do documentário; porém, é problematizado dentro da perspectiva da alteridade, quando o cacique Xavante depõe sobre a dificuldade de dialogar: "*eles falam que têm inteligência e diz que somos animais*". A falácia de que a Amazônia era "sem homens", oficializada pela FUNAI na época, é contestada, sobretudo, pelo missionário Dom Pedro e pelo administrador da fazenda Dario Carneiro, cujos testemunhos são corroborados por imagens de arquivo que denunciam o caráter performático da "inexistência" dos indígenas. Desse modo, o documentário faz uso de uma autenticidade histórico-documental para expor as "soluções nacionais" evocadas no discurso da ditadura militar dirigidas a "esquecer" os índios e as mortes causadas pelo deslocamento da comunidade, a fim de manter a ideia de unidade e de desejo nacional por trás da implementação de projetos latifundiários. Dom Pedro afirma que os índios "*foram deportados pela FAB*" e que "*foi oficial essa deportação*", e é justamente esta *performance* de esquecimento institucionalizada que teve continuidade no governo democrático, visto que a área de conflito permaneceu

esquecida pelas autoridades. Isto é, os testemunhos do documentário relatam uma transição da negação institucionalizada durante a ditadura para uma negligência do governo democrático, sendo que, no tempo da enunciação do documentário, as autoridades locais atribuem o esquecimento e o descaso à FUNAI e ao Ministério da Justiça.

Em *Huanacache, tierra Huarpe*, tal esquecimento performático se dá pela insistência em afirmar que os Huarpes foram exterminados. Esse ímpeto pela *performance* do esquecimento vem à tona quando um dos entrevistados conta que a municipalidade divide a água com a comunidade somente durante as eleições, ou seja, os Huarpes existem somente quando convém. Segundo os entrevistados, a falácia do extermínio da comunidade é frequentemente justificada pela extinção da língua. A Huarpe Claudia problematiza o conceito predominante de "povo" ao situar a perda linguística em um contexto de opressão: "*como podem seguir mantendo um conceito de que povo é aquele que mantém a língua no caso do povo Huarpe e de distintos povos indígenas*". O processo de negação da existência dos Huarpes pode ser situado no debate de uma "Argentina europeanista" *versus* uma "Argentina latino-americanista", que é abordado pelos sociólogos Alejandro Grimson e Gabriel Kessler no contexto neoliberalista e democrático da Argentina:

> Os processos globais adquirem uma dinâmica própria na Argentina, que é considerada por muitos argentinos - e latino-americanos também - uma "enclave europeia" sem negros ou indígenas. Claro que isso é uma meia verdade: embora um grande número de Argentinos sejam "descendentes" dos barcos (tanto fisicamente como metaforicamente) nos século IX e início do século X, na verdade uma parte significante da população não é Argentina nesse sentido de forma alguma. Ao contrário, foi essencialmente o mesmo tipo de população que dominou a formação de outras nações latino-americanas. Etnicamente invisível na Argentina, esse específico ancestral foi eliminado quando foi socialmente e politicamente incorporado no modelo econômico substituto importado e no Peronismo (Grimson; Kessler, 2005, p. 118 - tradução nossa).

Ao propor uma reavaliação histórica que estabelece os Huarpes como "povos originários" e associá-los com as raízes latino-americanas, o documentário contraria a ideia de que os argentinos são descendentes exclusivamente da Europa. Em resumo, a afirmação da existência da alteridade filmada não apenas resiste à tendência de homogeneização do povo argentino, mas segue na contramão de narrativas didáticas pré-estabelecidas que naturalizam a dominação cultural e física de nativos. A desconstrução crítica desse discurso performático da inexistência dos Huarpes se dá tanto na diegese quanto em um contexto extrafílmico, pois o documentário é em si um registro dissidente sobre a discriminação e a marginalização

da população Huarpe. Bhabha (2007) vale-se do argumento de Frantz Fanon (1969) que problematiza a caracterização de um povo como fixa, bem como as formas de cultura nacionais dependentes de narrativas naturalizadas como "verdadeiras" ao situar o povo em um "movimento flutuante que o povo está moldando *naquele momento*" (Bhabha, 2007, p. 215 - itálico do autor). De fato, certa fluidez está presente em ambos os documentários, pois as minorias que se expressam, tanto em *Huanacache, tierra Huarpe* como em *Vale dos esquecidos*, articulam perspectivas que desestabilizam a homogeneidade de discursos de identificação pública. Enquanto em *Huanacache, tierra Huarpe* a subversão dessas narrativas é feita a partir de estratégias de adesão ao discurso minoritário dos Huarpes, em *Vale dos esquecidos* subverte-se a unificação de uma memória histórica por meio da articulação de diferenças culturais e subjetividade, mostrando a urgência de negociar um antagonismo social de "esquecidos", como sugere o título.

Durante a apresentação dos créditos iniciais em *Vale dos esquecidos*, ouve-se um barulho de fogo em *off*, seguido pelo plano geral de uma queimada. Com imagens da queimada, a narração de Raduan, em voz *over* e na primeira pessoa, introduz sua relação pessoal com a região, onde sua família possuía propriedades. Raduan refere-se ao local como "*parente distante*" que, relacionada à noção do "Outro familiar", remete ao argumento de Bhabha (2007, p. 213), "uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua 'diferença' é transformada de fronteira 'exterior' para sua finitude 'interior', a ameaça de diferença cultura não é mais um problema do "Outro" povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um." Em sua narração inicial em voz *over*, Raduan apresenta os diferentes grupos que vivem naquela região, definindo-a como "*um pedaço de Brasil em guerra contra si mesmo*". O entendimento de "vale dos esquecidos" como um "pedaço do Brasil" é ilustrado com um destaque da região no mapa do Brasil, delineando sua alteridade dentro do estado-nação e colocando os esquecidos em foco.

A compreensão de "finitude interior" do espaço-nação reincide no depoimento do missionário Dom Pedro Casal Dáliga: "*a terra dos índios, a terra dos fazendeiros, a terra dos sem-terra, dos posseiros, e a terra dos peões que trabalham a favor da terra dos fazendeiros. Então a palavra terra passou a ser a palavra*'". O documentário reitera a alteridade do "povo-como-um" ao intercalar entrevistas com filmagens que adotam uma metodologia "mosca na parede", privilegiando o ambiente privado para contextualizar cada entrevistado que representa um grupo e é apresentado por uma legenda. Por exemplo, John Carter é filmado em sua fazenda, os índios na aldeia, os sem-terra em seus acampamentos e Dom Pedro na igreja. O candidato a prefeito, o administrador de fazenda e Gilberto Rezende, acusado

popularmente de ser grileiro, são também entrevistados dentro de um ambiente privado. Essa estratégia contribui para a construção do pano de fundo do debate sobre a propriedade privada e a situação de guerra dentro do estado-nação, a exemplo da sequência em que John Carter mostra um acampamento temporário com panelas e mantimentos dentro de sua fazenda, queima do ele mesmo.

Embora exista um recuo da autoridade da realizadora Maria Raduan, entrevista no emprego de artifícios como mapas, testemunhos de grupos antagônicos e imagens de arquivo, pontilhando o tom investigativo do documentário e permitindo maior liberdade interpretativa, a narração em voz *over*, as informações em intertítulos e a adoção de uma metodologia "mosca na parede" são artifícios que impulsionam a adesão do público. A narrativa é pautada pela ocupação de terras indígenas e, em grande parte do documentário, mostra a dinâmica dentro comunidade Xavante; suas alegações de posse de terra têm respaldo de outros entrevistados, como o missionário, o administrador de fazenda, o representante da FUNAI e a imagem de arquivo do *Jornal Nacional* de 2011, que se refere à propriedade como "terra indígena ocupada há 46 anos". Além disso, o primeiro depoimento do documentário é do cacique Damião Paridzané que, ao se dirigir à diretora como Maria, também se dirige ao público, o que coloca a diretora na mesma posição do espectador e cria uma cumplicidade com o ponto de vista da cineasta. A partir dessa cumplicidade, que também é realçada por recursos sonoros, como a voz *over* de Raduan, é necessário considerar que o modo de engajamento com os "esquecidos" visa sensibilizar o espectador para diferentes perspectivas de um conflito. O uso de estratagemas que propõem uma objetividade dentro da qual é veiculada a ideia de esquecimento contribui para a postura apaziguadora da diretora, que introduz a região como um "parente distante" e "em guerra".

A metria das relações dos diferentes testemunhos é subjugada pela montagem que suscita uma crítica política, a exemplo da justaposição dos depoimentos de Dom Pedro, que afirma que as invasões dos posseiros ocorreram no sentido de beneficiar "os grandes", e de John Carter, que diz que por trás das invasões estão "oficiais corruptos do governo", com a entrevista do político, Filemon Limoeiro, candidato a prefeito de São Feliz do Araguaia que, assumidamente, é processado criminalmente pela Justiça Federal por colocar posseiros naquela região. O *close-up*, um expediente empregado outrora no documentário para convocar a adesão do público, sobretudo durante o depoimento do administrador de fazenda que se emociona ao falar do deslocamento dos índios, é empregado também quando o político Filemon é inquirido por Raduan a respeito de suas propriedades. A resposta de Filemon é acompanhada por um enquadramento em *close-up*.

As escolhas formais em *Huanacache, tierra Huarpe* também implicam o direcionamento do olhar para a validação da existência dos Huarpes e para a diversidade cultural dentro dos limites do estado-nação. No entanto, os depoimentos são exclusivamente do ponto de vista dos Huarpes e os pronomes "nós" e "eles" são estabelecidos pelo uso de terceira pessoa do plural nos testemunhos, a exemplo de "*quando escutavam um irmão falando eles cortavam sua língua*". Malgrado somente apresente o discurso da perspectiva indígena, o documentário argentino não generaliza a experiência dos Huarpes. Há uma singularização que se dá pela identificação do nome de cada testemunho; pelo uso de *split screen*, que mostra simultaneamente o depoimento e as imagens relacionadas ao falante, estabelecendo uma narrativa de fundo do entrevistado; e pelo uso de *close-ups*, *supercloses* e planos, detalhes de partes do rosto que capturam a emoção expressada por eles e sensibilizam o olhar para as histórias de marginalização. Portanto, ao valorizar os testemunhos dos entrevistados, *Huanacache, tierra Huarpe* estimula o espectador a mobilizar-se pelo discurso de um povo considerado inexistente e, assim, opera em uma temporalidade que difere da linear pré-estabelecida dos "livros de história", a qual um dos Huarpes faz referência.

Estratégias de interrupção do tempo homogêneo de narrativas nacionais

Ao problematizar o historicismo que dominou discussões sobre a nação, Bhabha (1990) concentra-se em uma temporalidade não linear, que ele chama de "entre-espaço", no qual diferenças culturais são negociadas. A temporalidade do "entre-espaço" divide narrativas nacionais porque constitui uma forma de representação da nação fragmentada. Ao apresentar uma memória histórica que é compartilhada mas subjetiva, as narrativas dos filmes operam em uma temporalidade do "entre-espaço", que evidenciam uma nação caracterizada por uma história heterogênea e por uma diversidade cultural, apresentando assim, uma "escrita-dupla" (Bhabha, 2007). Essa noção de "escrita-dupla", que causa ruptura do tempo homogêneo de narrativas nacionais, é pontuada em *Vale dos esquecidos* quando o cacique da tribo Xavante diz "*a história do branco é muito bem contada, mas a verdade é que a justiça não chega aqui. Essa história é de malandragem... de gente corrupta*". Em *Huanacache, tierra Huarpe*, esse entendimento se dá quando um Huarpe critica as festividades do dia 12 de outubro, o "dia de respeito à diversidade cultural" na Argentina, antigo "dia das raças", que celebra a chegada de Cristóvão Colombo à America em 1492, e conclui: "*estamos de luto nesse dia, porque esse dia é o dia em que mataram os*

nossos antepassados, mataram tanta gente". Na Espanha, o dia 12 de outubro é conhecido como "Festa Nacional da Espanha", um feriado nacional que celebra o "descobrimento da América". As narrativas dos documentários conjugam justamente essa ambivalência que estrutura a história:

> O discurso de minoria reconhece o status da cultural nacional - e o povo como espaço contencioso, performático, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma "história" do povo ou tornar-se lugares de solidariedade política. Contudo não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural. O discurso da minoria revela ambivalência intransponível que estrutura o movimento *equívoco* do tempo histórico (Bhabha, 2007, p. 222 - grifo do autor).

Esse "equívoco do tempo histórico" de representações pedagógicas é agravado pelo caráter repetitivo das narrativas que pré-estabeleceram uma noção de progresso à custa da exploração do meio ambiente, a exemplo do entendimento de "desenvolvimento" tal como promovido pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) durante a ditadura militar no Brasil. No contexto dos documentários, a narrativa de nação constituída no passado e que está presente nos livros, nos documentos oficiais e nas imagens de arquivo não só instaura uma complicação presente, mas também futura, pois as narrativas homogêneas dependem de uma estratégia repetitiva para ser perpetuada dentro de uma temporalidade linear e continuísta. A narração em voz *over* de Raduan, com o barulho e a imagem da queimada, chama a atenção para a persistência dos problemas: "*a paisagem mudou, mas os conflitos que eu conheci quando era criança continuam os mesmos*". A continuidade do passado é consolidada no presente da enunciação em outros momentos do filme, principalmente pelo uso de montagem que justapõe os depoimentos com imagens de arquivo. Tal articulação de diferentes temporalidades vai além da exposição de pontos de vistas conflitantes, o que não se restringe apenas ao discurso dos "esquecidos", mas também se consolida a partir do uso de imagem arquivo e da montagem que introduz diferentes versões da história.

Os discursos marginalizados são articulados na temporalidade do "entre-espaço" e o "equívoco do tempo histórico" sugere um sentido de atraso que se traduz nos problemas ecológicos com impactos potencialmente irreversíveis. Em *Vale dos esquecidos*, o entendimento do caráter repetitivo e continuísta de narrativas pré-estabelecidas apresenta-se, sobretudo, nos planos de queimada que começam e terminam o filme. A região, por ser uma zona de violência e de diversidade cultural,

vira o "Outro" do Brasil e, por isso, seus habitantes são esquecidos. Os testemunhos dos esquecidos vão instalando uma denúncia dessas estratégias repetitivas, pois a reincidência dessas histórias didáticas é que perpetua a marginalização do discurso minoritário. Segundo Renan (1990) e Bhabha (1990), esquecer é necessário para reter o sentimento de harmonia em formulações da unidade nacional. A "sintaxe do esquecimento" como *performance* relaciona-se diretamente com a negação da violência que marcou a missão colonial, um tema que aparece nos dois documentários, principalmente em relação à naturalização da violência. O cacique Xavante conta da existência de "*um cemitério de índios mortos pelos brancos*", enquanto John Carter fala que "*em dois mandatos tivemos cinco prefeitos. Já tivemos defunto nas nossas terras [...] você começa a ficar habituado a isso tudo, porque não é novidade*".

Não obstante, a proposição de minoria não impede os indígenas de também se engajar em um discurso de violência. O posseiro acusa o índio de ser "*quem mais destrói a natureza*" e a montagem segue com a ameaça do cacique: "*eu mato eles*". Por isso mesmo, o conflito agrava a exploração predatória da terra. A escassez de água em *Huanacache, tierra Huarpe* e o extermínio dos Huarpes é simbiótico, pois Huarpe significa "homem que vê a água baixar"; portanto, a falta de água está diretamente relacionada com o dissipação da tradição Huarpe. A preocupação do futuro é levantada por uma Huarpe: "*eu não quero que o meu neto passe pelo que nós passamos [...] que minha mãe passou durante anos e não pode dizer nada porque tinha medo*".

Em *Comunidades Imaginadas* (2006), Benedict Anderson ilustra o conceito de "unissonância" com o exemplo da experiência de simultaneidade compartilhada por pessoas desconhecidas ao cantar o mesmo hino em uma determinada língua. Nesse discurso homogêneo e unissonante, as diferenças culturais funcionam como uma intervenção, problematizando uma harmoniosa totalidade da cultura. De acordo com entrevistados, a crença de que os Huarpes foram exterminados foi perpetuada por alguns pesquisadores que relacionaram a existência dos Huarpes com a extinção da língua. Os testemunhos dos Huarpes evocam seus ancestrais como uma forma de resistência de seus valores e tradições, e a questão da perda da língua torna-se literal quando um dos entrevistados narra que os Huarpes tinham suas línguas cortadas quando se comunicavam em seu idioma nativo. A predominância de entrevistas em ambos os documentários remete ao argumento de Laura Marks (2001) de que cinema intercultural é "prolixo" porque lida com histórias que não tinham sido previamente ouvidas. Para criar um efeito de unissonância, fundamental para a criação de um sentimento de unidade nacional, foi necessário a marginalização e, no caso dos Huarpes, a opressão linguística.

A estratégia de quebrar o silêncio e trazer o esquecido para o presente interrompe um tempo de uma narrativa homogênea. O medo e a violência envolvidos no silenciar de histórias para preservar o sentido de harmonia, de unissonância nacional (Anderson, 1983). Em *Vale dos esquecidos*, o constante uso de legendas reitera a diversidade cultural da região, que problematiza o entendimento de unissonância. John Carter, apesar de ser fluente em português, expressa-se predominantemente em inglês; os depoimentos do missionário de origem catalã Dom Pedro e do cacique Xavante são também legendados.

Vale dos esquecidos debruça-se sobre o tema do silêncio quando o administrador de fazenda, Dario Carneiro, fala sobre sua relação com os índios, sua versão sobre o surgimento da Suiá-Missu e o consequente deslocamento dos índios. Ao dizer, emocionado, sobre a transferência dos índios e as mortes em decorrência da epidemia de sarampo, ele diz que *"alguma coisa rolou"* para a antiga FUNAI ter emitido o documento sobre a inexistência dos índios. Depois dessa fala contundente, precedida por imagens do índios doentes e da transferência, Dario fica em silêncio, o que remete à opressão da ditadura militar. Depois conclui sua fala com *"foi muito difícil"*. Segundo o missionário Dom Pedro, defender a minoria durante a ditadura era ser contra o Estado: *"nós, contestando o latifúndio, contestando a SUDAM, defendendo os direitos trabalhistas dos peões, automaticamente nos colocávamos contra o Estado"*. A quebra do silêncio também ocorre durante a canção do grupo sem-terra que evoca a atenção do governo *"senhor governo*, nós precisamos de terra, estamos enfrentando guerra, aqui te esperando... senhor governo, *lembra, essa liminar não vai deixar nos despejar - é nós que estamos falando"*. Mais uma vez, aqui se relacionam a ideia de evocação ao governo para "lembrar" e o "falar" da minoria. *Huanacache, tierra Huarpe*, assim como *Vale dos esquecidos*, usa um artifício sonoro para evocar o passado de dominação cultural no presente da enunciação ao incluir o som distinto de uma guitarra espanhola a cada momento chave do documentário.

A marginalização linguística e cultural reflete-se na forma textual, extremamente importante para a construção de uma nação, sendo que documentos oficiais e livros de história são escritos na língua dominante europeia, o que cria uma narrativa pedagógica de uma nação unissonante. De fato, em *Huanacache, tierra Huarpe*, um entrevistado diz que o esquecimento dos Huarpes foi perpetuado por livros de história. Outro entrevistado descreve o problema de dominação cultural e esquecimento institucionalizado ao dizer que os Huarpes não se organizam de uma maneira reconhecida pelo governo. A problemática relação entre língua, palavra escrita e opressão também aparece em *Vale dos esquecidos* quando o cacique Xavante

pergunta: "*Por que eles acham que podem julgar tudo? Só porque eles têm o poder da escrita? Então me contem qual é o passado desse território. Nós é que sabemos da história*". A não aceitação da escrita se traduz na imagem de arquivo emblemática que encerra o documentário, na qual os índios Xavantes rasgam um documento que lhes oferecia outras terras para desocuparem as terras da Suiá-Missu. No caso do indígena, entra a questão da importância da tradição oral como transmissora de conhecimentos, enfatizada pela Huarpe Claúdia que usa o termo "contar": "*eu já não posso deixar de contar aos meus filhos e à minha neta o que meu pai e minha mãe nos contava*".

Nesse sentido, a relação que os índios têm com suas terras e antepassados difere daquela estabelecida pela Constituição brasileira, como observa Dom Pedro: "*os povos indígenas têm um direto à terra que é diferente do nosso direito [...] os povos indígenas são povos, são nações, têm o seu território, por outra parte, inclusive pela constituição eles não têm propriedade, as terra [...] é outro tipo de propriedade e outra perspectiva de futuro*". Em *Huanacache, tierra Huarpe*, há um depoimento que enfatiza a ideia da propriedade de acordo com a constituição e a ideia de propriedade dos índios que se relaciona aos ancestrais: "*fomos os donos e somos os donos dessas terras, desses lugares. Porque quem veio de fora não trouxe terras em seus bolsos e atiraram aqui. A terra estava aqui e nós estávamos, nossos antepassados estavam*".

A naturalização da dominação cultural presente na escrita também tem afinidades com a conversão religiosa. Em *Vale dos esquecidos*, o administrador de fazendas que acompanhou o processo de deslocamento dos Xavantes aponta os padres como grandes responsáveis por convencer os índios a deixarem as terras e irem para uma missão. O documentário mostra um ato religioso na aldeia, em que se veem os índios rezando como cristãos e fazendo o sinal da cruz. Contudo, os relatos do cacique afirma que os índios foram colocados à força nos aviões da FAB. O missionário Dom Pedro, por sua vez, mostra um entendimento antropológico da cultura indígena e diz que "*a fé imposta já não é religião; é uma enculturação violenta*". Em *Huanacache, tierra Huarpe*, o plano aberto de uma igreja com uma cruz na frente é acompanhado por uma narração em *off*: "*nos civilizaram como dizem... o que é totalmente mentira [...] diziam que nós* éramos *animais*". Este mesmo depoimento retoma a percepção do índio como "não homem", criticada pelo cacique Xavante em *Vale dos esquecidos*.

Em *Vale dos esquecidos*, a ideia de continuação é emblematicamente configurada nas imagens das crianças de pequenos proprietários e madeireiros que habitam as cidades que surgiram em terras Xavantes. Quando Raduan pergunta para Filemon "*onde vai dar essa história*", ele responde "*é uma briga para mais cem*

anos. Eu não sei onde vai dar essa história". O político também diz que 480 famílias de proprietários se estabeleceram na área depois que o governo passou por ali, e pergunta: "*o que o governo vai fazer e aí?*". *Um posseiro diz "isso aí é briga para 20 ou 30 anos [...] imagina o governo indenizar uma estrutura dessa daí inteirinha [...] o próprio governo está colocando energia [...] se fosse para sair o Governo Federal não ia fazer um investimento*". À luz desse debate, o fazendeiro John pontua: "*quanto mais as pessoas conhecem a história aqui perceberão que não haverá solução sem que todos cheguem a um consenso*". Um argumento similar aparece no inicio de *Huanacache, tierra Huarpe*, no plano geral acompanhado por uma narração em *off*: "*primeiro tem que saber de onde descendem para que vocês saibam aonde ir*".

Para que ocorram mudanças no quadro de depredação do meio-ambiente e de conflitos, os documentários apontam para a necessidade de operar em outras temporalidades além da linear pré-estabelecida e encorajam uma redefinição de nação que dê espaço para a emergência de identificações com as minorias (Bhabha, 2007, p. 216). As narrativas de nação recebem, desse modo, uma nova possibilidade de articulação da diversidade cultural no estado-nação, prevalecendo uma ambiguidade. Tanto *Huanacache, tierra Huarpe* quanto *Vale dos esquecidos* usam artifícios formais e discursivos que reiteram os problemas herdados devido à *performance* do esquecimento da diversidade cultural e à marginalização das histórias de minorias. Ao contrariar versões oficiais e dominantes da história argentina e brasileira, os documentários apresentam a nação como uma estratégia narrativa que esqueceu os Huarpes e o "vale". Os documentários emergem como intervenções no processo de esquecimento, pois problematizam as identidades essencialistas presentes no historicismo nacionalista, mantendo o indígena como o "Outro". *Em Vale dos esquecidos*, a região é contextualizada, a princípio em relação à diretora. Logo, é importante ressaltar que, embora o discurso de esquecimento se propague com uma proposta de objetividade, o recorte de Raduan ganha forma, sobretudo, quando analisamos uma postura um tanto apaziguadora do conflito que se dá principalmente na montagem. Em *Huanacache, tierra Huarpe*, por sua vez, a utilização de estratagemas como *split screen*, que dividem *close-ups* de rostos cansados com a natureza explorada, integra o viés político do projeto dos diretores que promovem a ideia de resistência em suas obras. O que se desdobra, no entanto, é uma crescente valorização da voz do esquecido e do inexistente, e que permite um espaço de significação subalterna. A própria possibilidade de contestação cultural salienta reflexões sobre o cinema em um eixo temático de diversidade cultural, não somente ao engajar o esquecimento, mas também em tornar o próprio registro

fílmico lócus de enunciação da diferença cultural por meio de políticas culturais que encorajam a expressão da diversidade.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections of the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006.

BHABHA, H. K. (org.). *Nation and narration*. New York: Routledge, 1990.

_____. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CULTURA ARGENTINA. Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA). Disponível em: <http://sinca.cultura.gob.ar/noticias/i.php?id=26>. Acesso em: 24 ago. 2015.

DE TIERRAS Y DE UTÓPIAS: viaje documental. Disponível em: <http://www.detierrasydeutopias.com.ar/p/talleres.html>. Acesso em: 24 ago. 2015.

FANON, F. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

GALEANO, E. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI, 1971.

GRIMSON, A.; KESSLER, G. *On Argentina and the Southern Cone*. Oxon: Routledge, 2005.

HUANACACHE, tierra Huarpe. Silvina Cuman e Javier Orrade, Argentina, 2010.

MARKS, L. U. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. London: Duke University Press, 2000.

NICHOLS, B. *Movies and methods: an anthology*. Berkeley: University of California, 1976. v. 1.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA). Filmes brasileiros lançados - 1995 a 2014. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-22052015.pdf >. Acesso em: 24 ago. 2015.

_____. Filmes brasileiros por gênero - 1995 a 2014. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104-22052015.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2015.

RENAN, E. "What is a nation?". In: BHABHA, H. K. (org.). *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990, p. 8-22.

VALE dos esquecidos. Maria Raduan, Brasil, 2012.

submetido em: 04 09 2015 | aprovado em: 24 11 2015.

Assassinatos por encomenda: a *sicaresca* no cinema colombiano[1]

Professional Killers: the sicaresca in the Colombian cinema

Maurício de Bragança[2]

[1] Este artigo é resultado do projeto pesquisa "Fronteiras interamericanas: imagens de uma cartografia cultural em construção" financiada pelo CNPq através da bolsa MCTI/CNPQ/Universal 14/2014.

[2] Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Cinema pela Universidade de São Paulo (1970), mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1975), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1980) e doutorado em Cinema Studies - New York University (1982). Professor associado da Universidade de São Paulo.

Resumo: Neste artigo, discutiremos o personagem do matador de aluguel a partir dos filmes *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, Col/Fra/Esp, 2000) e *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, Col/Mex/Esp/Bra, 2005). Centradas nos crimes relacionados ao narcotráfico que tomam conta do país, as narconarrativas reivindicam uma apropriação da realidade social, política e econômica, ao abordarem o mundo do crime decorrente do tráfico de drogas. O matador de aluguel, conhecido como *sicário* na América Hispânica, problematiza o esgotamento dos horizontes morais e legais ao tratar do tema da violência, abrindo a possibilidade de se pensar o mundo do crime por uma perspectiva cultural, a partir de um *narcoimaginário* e de políticas de reconhecimento coletivo no âmbito social.
Palavras-chave: *sicaresca*; Colômbia; matador de aluguel; narcotráfico.

Abstract: In this article we will discuss the character of the professional killer from the movies *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, Col/Fra/Esp, 2000) and *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, Col/Mex/Esp/Bra, 2005). Focused on crimes related to drug trafficking that take over the country, the narconarratives point an appropriation of the social, political and economic reality. The professional killer, known as *sicario* in Spanish America, points to the crisis of a moral and legal horizon, presenting the issue of violence, opening up the possibility of thinking about the world of crime by a cultural perspective, from a narco imaginary. Violence is presented in a globalized dimension of production of meanings.
Key words: *sicaresca*; Colombia; professional killer; narco.

O mundo do crime

Muito presente nas narrativas do jornalismo policial, o narcotráfico também faz parte do mercado de entretenimento ao conferir matriz dramática a inúmeros produtos da indústria audiovisual. Nas últimas décadas, vimos emergir, na América Latina, uma verdadeira indústria do entretenimento relacionada às histórias do narcotráfico, ganhando espaço na cultura das mídias (BRAGANÇA, 2012) e forjando um poderoso estereótipo, de proporções internacionais, da cultura latino-americana. Através da produção de um grande número de filmes, séries televisivas e novelas, as narrativas sobre o narcotráfico desenham uma espécie de cartografia cultural do mundo do crime, das contravenções e das várias práticas em torno das ilegalidades.

Percebemos o "mundo do crime" como estratégias de representação de um conjunto de relações sociais e discursivas que produzem sentido a partir de determinados contextos historicamente estabelecidos. Nesta perspectiva, pretendemos analisar o mundo do crime e suas variáveis em suas significações culturais, para além das implicações morais, ou sob uma perspectiva ética forjada pelos mecanismos de poder e de controle constituídos pelo estado moderno. Dessa forma, não há um julgamento de valor que orienta nossas análises, mas, pelo contrário, há uma disposição em perceber as representações das práticas do crime como estratégias discursivas que buscam possibilidades de reconhecimento coletivo. Os crimes e delitos se apresentam, nestas narrativas, como uma espécie de instrumento crítico que marca uma cultura e suas fronteiras ao mesmo tempo móveis, históricas e processuais ao relacionar estado, sujeito e sociedade em permanente tensão.

Neste artigo, para pensarmos os filmes colombianos propostos, assumimos uma cartografia que desliza por experiências de outros países latino-americanos, como forma de evidenciarmos um diálogo em comum que também inclua o Brasil, historicamente apartado deste contexto simbólico latino-americano. As narrativas literárias e cinematográficas aqui abordadas são tomadas como universos próprios, com suas respectivas formulações narrativas e estratégias de linguagem e representação. A leitura dos filmes privilegiará determinadas cenas que nos ajudem a encaminhar nossa argumentação. Apesar dos filmes analisados terem origem em romances, não estamos particularmente interessados nas discussões sobre as adaptações literárias. Assim, tais textos literários e cinematográficos não serão colocados em perspectiva comparada, mas nos interessa pensar como traduzem importantes discussões capazes de desvelar um imaginário em torno das práticas simbólicas latino-americanas nas quais percebemos as contradições de uma modernidade que tensiona os paradigmas

da modernidade ocidental. Assim como aponta a antropóloga mexicana Rossana Reguillo (2009), acreditamos que

> não era possível entender o que está ocorrendo com o narcotráfico a partir da dicotomia moderna: legalidade/ilegalidade, mas teria que incorporar um terceiro campo analítico, a "paralegalidade", entendida como aquela zona indefinida que abre as violências e de onde o narco desdobra todo o seu poder, que não é apenas um poder de verdade, não é apenas um poder de morte, mas que é fundamentalmente um poder fundacional-cultural, isto é, capaz de gerar seus próprios códigos, suas próprias regras e sua própria ordem paralela.

Seguindo esta perspectiva, avaliamos que a linguagem do *narco* estabelece parâmetros de comunicação com a sociedade que dialogam com um imaginário coletivo em torno da violência formado pelas expressões culturais das práticas cotidianas. Dessa forma, essa *narcolinguagem* se apropria de um capital simbólico capaz de estabelecer efetivas relações de reconhecimento e adesões coletivas.

O matador de aluguel

Neste artigo, investigaremos um importante personagem desse imaginário da violência latino-americana: o matador de aluguel, protagonista ativo nas execuções por encomenda, os chamados "crimes de pistolagem". Este personagem faz parte das tradicionais relações de poder na América Latina, sendo uma peça imprescindível na articulação de um conjunto de códigos e valores sociais que conformam o "sistema de pistolagem" (BARREIRA, 2014). O trabalho do matador de aluguel é fundamental na organização econômica, política e social da estrutura agrária latino-americana, atuando de forma violenta nas resoluções de conflitos e disputas no campo em favor da manutenção do latifúndio e da preservação das práticas coronelistas[3], tanto no Brasil, como nos demais países do subcontinente. Sua presença na produção cultural brasileira, por exemplo, é antiga, atravessando a literatura, o cinema e a televisão. Do Riobaldo de Guimarães Rosa e suas lembranças do tempo de jagunçada ao Dalvino da *Tocaia Grande* de Jorge Amado, passando por um sem número de histórias de cordel até o emblemático Antonio das Mortes, de Glauber Rocha, ou, na TV, o Zeca Diabo de Dias Gomes: os matadores de origem rural sempre estiveram a postos para garantirem as histórias que fundam uma tradição em torno das relações de poder num Brasil arcaico e oligárquico. No cinema brasileiro após 1990, eles estiveram

[3] Na América Hispânica, este fenômeno político-social, que no Brasil é conhecido como coronelismo, recebe o nome de *caciquismo*.

frequentemente nas telas. O diretor Beto Brant se ocupou deles em *Os matadores*, de 1997, e *O invasor*, de 2002. Podemos citar ainda *O homem do ano*, de José Henrique Fonseca (2003) e *Cabeça a prêmio*, de Marco Ricca (2009), dentre muitos outros.

No processo de modernização levado a cabo na América Latina, os paradoxos que envolvem o moderno e o arcaico estabelecem as matrizes para um desenvolvimento periférico, configurando mudanças também na etnografia deste profissional. Os matadores de aluguel acabaram se dispersando espacialmente e vindo a ocupar também as periferias das grandes cidades, dando ao pistoleiro alguma autonomia de atuação desvinculada do abrigo de um patrão ou protetor. Deixam de ser, portanto, nas últimas décadas do século XX, um fenômeno eminentemente rural, passando a ocupar também a paisagem das grandes cidades, nas quais os matadores ganham um maior anonimato. Nos países latino-americanos da década de 1990, - momento em que o narcotráfico se fortalece no interior de uma ordem neoliberal - os pistoleiros urbanos ganham ares de *freelancer*[4]. Esse pistoleiro autônomo passa a coexistir com o já tradicional enraizamento do matador ligado ao grande proprietário ou com as novas formas de pertencimento a um sistema de pistolagem agenciado pelos negócios do narcotráfico. Segundo Cesar Barreira, sociólogo dedicado às pesquisas sobre o sistema de pistolagem no Brasil, estes crimes possuem aspectos de execução peculiares:

> São homicídios cometidos utilizando-se da prática da emboscada, na qual a vítima é pega de surpresa, ocorrendo vários disparos. Os tiros são, geralmente, na cabeça, e o assassinato ocorre sem a precedência da discussão. São ações que se desenrolam, em geral, em lugares públicos. O autor material do crime não faz parte da rede social da vítima. Finalmente, a ação fatal é praticada empregando a motocicleta como veículo, havendo a participação de duas pessoas: do garupeiro e do condutor (BARREIRA, 2014, p. 314).

A ação descrita acima, encenada várias vezes no cinema e na TV, constitui-se numa espécie de clichê das narrativas de pistolagem. Esta *mise-en-scéne* combina elementos dos relatos policiais das páginas dos jornais com a ficção, organizando um conjunto de imagens em torno da ação do pistoleiro que, frequentemente, protagoniza enfrentamentos ligados às disputas urbanas relacionadas ao mundo do crime. No ambiente das cidades contemporâneas, a violência ganha um aspecto difuso e confere matriz narrativa às inúmeras representações do espaço urbano no

[4] É interessante que o termo *freelancer*, literalmente "lanceiro livre" em inglês, tem origem nos cavaleiros medievais mercenários que vendiam seu trabalho de guerrear aos nobres que melhor lhe pagassem. O termo está descrito no romance *Ivanhoé*, de Walter Scott, de 1820.

cinema latino-americano.

Na Colômbia, a violência promovida pelo narcotráfico a partir dos anos 1980 ganhou repercussão quase imediata no cenário político, social e também cultural do país, tendo à frente a figura de Pablo Escobar, o grande protagonista das matérias jornalísticas que marcaram a vida política colombiana no final daquela década[5]. A cidade de Medellín seria um dos principais polos desta narcocartografia latino-americana, que incluiria também a cidade de Cali, assim como as mexicanas Culiacán, Tijuana e Ciudad Juárez, além do Rio de Janeiro, no Brasil, dentre outras. Este mapa das drogas iria fomentar várias narrativas ficcionais, criando um forte imaginário internacional relacionado a uma geografia marcada por extrema violência, toneladas de cocaína, armas de guerra, o narcoterrorismo e seus macabros rituais de execução, e a ação cotidiana do trabalho dos matadores de aluguel.

Os matadores na literatura colombiana: *la sicaresca*

Nos anos 1990, o mercado literário colombiano viu surgir uma série de romances que traziam como protagonista o personagem do pistoleiro, conhecido no ambiente hispânico como *sicario*. O êxito deste repertório é tão grande no mercado editorial do país que este fenômeno acabou sendo conhecido como *la sicaresca*. Trazendo histórias em torno destes assassinos por encomenda, as narrativas da *sicaresca* se apropriavam da realidade social, política e econômica do país, reafirmando o papel central destes matadores no cotidiano das cidades. Medellín, neste cenário, ganhava uma destacada importância, com todas as contradições sociais que acentuavam os cinturões de miséria nas margens do perímetro urbano, local de onde vinham os profissionais da morte.

> Medellín toma forma dependendo da posição geográfica do sujeito que a habita, e esta condição é o que impede de singularizá-la a partir de uma única e determinada experiência coletiva. É isto o que obriga a falar, necessariamente, de duas cidades, donas cada uma de seus próprios sistemas de sociabilidade, atitudes e expressões culturais particulares que as definem (LANDER, 2007, p. 166).

As diferentes zonas da cidade assumem um papel fundamental não apenas

[5] Ainda hoje a imagem de Pablo Escobar é responsável pelo êxito de várias produções da indústria do entretenimento, alavancando produtos como a série de TV *Escobar, el patrón del mal*, produzida e exibida pela produtora colombiana Caracol Televisión, em 2012. O enorme sucesso da série deu início a uma verdadeira "escobarmania" recentemente, com produções como a cinebiografia de 2014 estrelada por Benício del Toro, *Escobar: Paradise Lost*, dirigida por Andrea Di Stefano, ou ainda a série brasileira dirigida por José Padilha, *Narcos*, que traz Wagner Moura no papel do polêmico narcotraficante.

como convenção distrital de um mapa geográfico, mas sobretudo no enquadramento do urbano como um espaço de desordenamento da cultura, inserido no âmbito da produção e circulação dos discursos numa esfera midiática mais ampla. No best-seller de Fernando Vallejo publicado originalmente em 1994, *A virgem dos sicários*, as diferenças sociais entre as várias zonas da cidade definem um mapa da violência que organiza a atuação desses profissionais, oriundos das comunas, região de miséria situada nas colinas que cercam a cidade de Medellín. Na descrição dessas regiões pela narrativa de Vallejo, percebe-se que as comunas são um território de exclusão social que se assemelha a outros espaços marginais localizados na Colômbia, México, Brasil, ou mesmo Índia ou Angola, criando uma periferia globalizada que tem uma forte presença nos circuitos midiáticos[6].

> Ribanceiras, lixões, barrancos, vales, encostas, isso são as comunas. E o labirinto de ruas cegas com construções caóticas, prova viva de como nasceram: como bairros "de invasão" ou "piratas", sem planejamento urbano, as casas construídas às pressas em terrenos roubados e defendidos com sangue pelos que roubaram para que ninguém as fosse roubar (VALLEJO, 2006, p. 55).

Organicamente vinculados a este espaço de segregação, os *sicarios* exercem seu ofício de morte no qual associam os bens de consumo (as roupas de marca, a hierarquia letal das armas na qual a submetralhadora Mini Uzi é objeto de fetiche, o apreço pelas motos envenenadas) a rituais religiosos ressignificados pela ética do narcotráfico. Dessa forma, acabam por impor um estilo de vida e uma estética ligada à ostentação e a um empoderamento pelo mercado de consumo, aliado a padrões presentes na cultura popular e na indústria cultural.

É importante ressaltar que o assassino de aluguel não é uma representação plana ou superficial que se reitera como um padrão neste gênero literário. Ora se apresenta como um personagem em deslocamento, buscando a melhor maneira de superar a precária situação familiar (*Sangre Ajena*, de Arturo Alape, 2000), ora como herdeiro dos negócios da família, mantendo as tradições internas ao mundo do crime

[6] Não podemos deixar de mencionar como a arquitetura desses espaços foi representada no cinema a partir de uma ideia de "periferia global". Esses territórios são construídos de forma labiríntica, através de ruelas, passagens e corredores extremamente estreitos, sem possibilidade de saída para além desse circuito endógeno da miséria. É bastante comum que essa arquitetura inspire cenas de fugas e perseguições frenéticas a partir das quais a montagem encadeia uma sucessão de planos muito curtos, organizados de forma eletrizante. Este cenário geralmente é constituído pelo entulhamento: montanhas de saco de lixo, escombros e acúmulo de objetos de cena. Essa descrição está presente na cena inicial da favela de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, Brasil, 2002) e de *Quem quer ser um milionário?* (Danny Boyle e Loveleen Tandan, Inglaterra/EUA, 2008), além do mercado popular onde se passa o filme *7 caixas* (Juan Carlos Maneglia e Tana Schembori, Paraguai/Espanha, 2012).

(*Morir con papá*, de Óscar Collazos, 1997), ou ainda como parte de uma cadeia de consumo instaurada na sociedade colombiana pelo tráfico de drogas (*La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, 1994).

O narcotráfico surgia, então, como argumento estruturante da narrativa literária colombiana ao final do século XX, constituindo as bases de um repertório que, ao reordenar as alegorias do realismo mágico pelo absurdo das situações de extrema violência e pela ostentação do poder, apresentava um relato que, segundo a pesquisadora Margarita Jácome (2009, p. 23), "subverte vários elementos narrativos dos gêneros testemunho e documental"[7]. Nesta perspectiva, o narcotráfico detonou, na Colômbia, uma verdadeira revolução cultural (ÁLVAREZ GARDEAZABAL, 1995), capaz de incomodar a sociedade burguesa, a sociedade letrada e a sociedade política (RINCÓN, 2013).

Neste repertório literário, dois romances se destacam, repercutindo estrondosamente no circuito midiático colombiano do final do século, ajudando a construir a mitologia em torno do personagem: *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo (1994) e *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco (1999), ambos adaptados ao cinema. O texto de Vallejo foi levado às telas por Barbet Schroeder, numa coprodução Colômbia, França e Espanha em 2000, e *Rosario Tijeras* por Emilio Maillé, numa coprodução Colômbia, México, Espanha e Brasil em 2005. A história da sexy pistoleira de Medellín deu origem ainda a uma telenovela colombiana intitulada *Rosario Tijeras – amar é mais difícil que matar*, com enorme audiência no país e exportada para quase toda a América Latina e Estados Unidos. No Brasil, a telenovela estreou no início de 2014, na Rede Bandeirantes, e hoje está disponível no serviço de streaming Netflix.

Aqui, interessa-nos pensar, no que toca às obras *A virgem dos sicários* e *Rosario Tijeras* (os romances e os filmes), de que maneira a figura do *sicario* problematiza o esgotamento dos horizontes morais e legais ao tratar do tema da violência, abrindo a possibilidade de se pensar o mundo do crime, dos delitos e das contravenções – sobretudo ligado ao universo do narcotráfico - por uma perspectiva cultural que aponta os paradoxos da modernidade latino-americana, revelando um *narcoimaginário* que se manifesta nas políticas de reconhecimento coletivo no âmbito social (BRAGANÇA, 2012). Para isso, tomaremos como questão aquilo que Omar Rincón (2009) denomina uma *narco.estética* da *sicaresca*, conjugada a uma

[7] Estas narrativas inspiraram também um repertório cinematográfico mexicano que ganha corpo na década de 1970, conhecido como narcocine. Este subgênero dos filmes de ação geralmente tirava seus enredos das letras dos narcocorridos (estilo de canção nortenha que traz como temática o mundo do narcotráfico) e tinha um forte apelo popular, sobretudo junto ao público da fronteira norte do México. Para uma maior discussão sobre o narcocine mexicano, consultar BRAGANÇA (2013).

ética própria deste universo no qual se destaca uma nova moral religiosa. Para o autor, a *narco.estética* está ligada a um estilo de vida de matriz popular relacionado a um ideal de ostentação: "Está feita de exagero, formada pelo que é grande, ruidoso, estridente; uma estética de objetos e arquitetura, escapulário e virgem; música a toda hora e a todo volume, narco.toyota prateada, exibicionismo do dinheiro. Em síntese, a obstinação da abundância, o grande volume, a ostentação dos objetos" (RINCÓN, 2009, p. 151).

Narcotráfico e religião

As relações entre o mundo do crime e a religião constituem-se práticas recorrentes nas manifestações populares latino-americanas. No México, o culto à Santa Morte e a Jesus Malverde vincula a fé religiosa ao exercício das ilegalidades. Essas manifestações sincréticas, que combinam elementos relacionados às tradições católicas com permanências de ritos pré-hispânicos, cresceram muito desde os anos 1980, tendo saído da clandestinidade e tornado públicos seus rituais há menos de vinte anos, ainda que muitos devotos exerçam sua fé no espaço da intimidade por temor a perseguições, como nos aponta Andrew Chesnut (2011, p. 206): "Por conta de sua associação com o crime organizado, especialmente com traficantes de droga e sequestradores, além da condenação por parte das igrejas católica e protestantes, crentes mais abastados tendem a manter sua devoção no âmbito privado".

Tanto a Santa Morte quanto Jesus Malverde estão relacionados ao mundo do crime, dos delitos e das contravenções, tendo uma enorme popularidade entre os presidiários mexicanos e latinos nos Estados Unidos. Na vela votiva da Santa Morte costuma-se encontrar a seguinte inscrição: "lei, fique longe!". Jesus Malverde é tradicionalmente cultuado por todos aqueles que se encontram à margem da lei, os excluídos que precisam de proteção para contornar problemas penais, os ilegais de um modo geral, e sobretudo por todos aqueles que pretendem migrar de forma clandestina para os Estados Unidos. A devoção de chefes dos cartéis de narcotráfico mexicano ao santo popular é já conhecida, e segundo o pesquisador Elijah Wald (2001, p. 65), que se refere a *Malverde* como um "narcosanto":

> Hoje em dia surge sua imagem por todo o mundo das drogas no noroeste. Quando a polícia ou os soldados chegam aos cultivos de maconha ou de papoulas, sempre encontram capelas de Malverde e medalhas do santo penduradas dos paus à beira dos campos, e muitas "mulas" nem pensariam em atravessar a fronteira sem sua medalha de Malverde pendurada no pescoço.

As relações entre o narcotráfico e a religião se desenvolvem em diversos aspectos da sociedade mexicana. Segundo Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011), uma destas articulações se esboça nas doações de dinheiro do tráfico às instituições religiosas, as chamadas narco-esmolas. No filme *O crime do padre Amaro*, dirigido por Carlos Carrera em 2002, vemos um padre que aceita a doação de um líder do tráfico local, dinheiro que ajuda a construir um moderno hospital para a comunidade. Esse tipo de prática é ainda recorrente no contexto da beneficência mexicana, revelando as aproximações entre o crime e a religião, onde a doação de dinheiro às igrejas parece possibilitar uma purificação de sua origem escusa. É ainda Ramírez-Pimienta (2011, p. 184) quem nos declara:

> Em setembro de 1997 o sacerdote Raúl Soto, padre da Basílica de Guadalupe na Cidade do México, disse em sua homilia que mais pessoas deveriam seguir o exemplo dos narcotraficantes Rafael Caro Quintero e Amado Carrillo, que haviam feito doações milionárias à Igreja. Apesar das múltiplas críticas vindas de muitos setores sociais uma primeira defesa da Igreja Católica enfatizou, através de Alberto Athié, secretário executivo da Comissão Pastoral Social do Episcopado, que não correspondia a eles andar fiscalizando seus doadores. Esta posição da Igreja foi reiterada através dos anos por outros representantes da mesma. Em abril de 2008 o bispo de Texcoco, México, Carlos Aguiar Retes, voltou a se referir às narco- esmolas em termos parecidos aos de Soto, exaltando a generosidade de alguns narcotraficantes e fazendo uma validação total destes como atores sociais, atores que inclusive cumprem algumas das funções do Estado mexicano já que: "fazem obras muito significativas para a comunidade: põem luz e se encarregam de financiar a construção de estradas. Também constroem Igrejas e capelas. Isto ocorre em algumas cidades muito distantes da serra, onde o governo não tem recursos para atuar".

Os títulos dos dois romances citados já apontam para o universo católico profanado. *A Virgem dos Sicarios* nos remete, até de forma cínica, à fé e ao culto religioso na sociabilidade dos matadores colombianos. Os personagens perambulam pelas ruas de Medellín entrando e saindo de igrejas, buscando proteção no exercício da profissão e momentos de prazer no ambiente religioso. As igrejas no romance convertem-se em lugares onde se pede ajuda no crime, onde se usa droga e se consegue rapazes para o sexo: "Deus, que tudo vê, ouve e entende, há de saber que em sua basílica maior, nossa Catedral Metropolitana, nos bancos de trás, os rapazes e travestis se vendem, armas e drogas são negociadas, e se fuma maconha" (VALLEJO, 2006, p. 50). A gratuidade dos assassinatos que o jovem Alexis comete

na sua caminhada pela cidade não é incompatível com uma ética religiosa segundo a qual os crimes se combinam com rituais de proteção católica.

> As balas rezadas se preparam assim: ponha seis balas numa panela previamente aquecida até o vermelho vivo numa grelha elétrica. Borrife em seguida a água benta obtida na pia de uma igreja, ou fornecida, sob garantia, pela paróquia de São Judas Tadeu (...). A água, benta ou não, evapora por causa do calor violento, e, enquanto isso, vá rezando com fé de carvoeiro aquilo que reza: "Pela graça de são Judas Tadeu (...), que estas balas assim consagradas atinjam o alvo sem falhar e que o defunto não sofra. Amém." (VALLEJO, 2006, p. 59).

Esta ética do *sicariato*, associando de forma cínica a prevenção divina e a eficiência na execução dos trabalhos, onde símbolos religiosos fornecem as senhas para os homicídios, ajuda-nos a pensar também em um novo regime de ambivalência em torno dos limites da legalidade. O padrão ético forjado pela modernidade não dá conta de entender um novo sistema de operacionalização da economia, no qual os limites entre o legal e o ilegal tornam-se menos evidentes e precisos. Numa economia globalizada, marcada pelo circuito transnacional de circulação de bens, mercadorias e pessoas, as relações entre o formal e o informal, o legal e o ilegal tornam-se ambivalentes. As dinâmicas entre o estado, a economia e a sociedade são redefinidas por essa perspectiva globalizante, na qual também se opera uma generalização, num espectro econômico mais ampliado, das práticas ilícitas e delituosas. Segundo Vera da Silva Telles (2010), é nesses termos que as economias vêm se estruturando: "essa indistinção entre o legal e o ilegal, o lícito e o ilícito, o oficial e o paralelo já compõe o estado de coisas, na justaposição de redes (políticas, econômicas, nacionais e transnacionais) e as atividades ilícitas" (2010, p. 161). O mundo urbano se redefine pelas formas contemporâneas de produção e circulação de riquezas, ativando diversos circuitos de economia informal que se acomodam em práticas informais e ilícitas.

Pensando o funcionamento do narcotráfico especificamente, as ilegalidades e todas as práticas de crimes da ordem do cotidiano se processam na articulação com as ilegalidades em âmbito maior, na qual persiste uma ligação entre uma economia clandestina e uma economia legal. Como nos mostra Thiago Rodrigues (2004), o dinheiro proveniente do tráfico não permanece no circuito ilegal, mas transita pelos fluxos financeiros internacionais onde a origem ilegal dos narcodólares é subtraída através de depósitos em paraísos fiscais, para que possam ser reaplicados em outros negócios, clandestinos ou não. Desta forma, podemos ver que tanto o mercado financeiro internacional quanto os discursos religiosos proferidos dos púlpitos da igreja católica mexicana estão comprometidos com formas de legalização e purificação da

origem criminosa do capital proveniente do narcotráfico.

Assim, a sobrevivência de sujeitos como os *sicarios*, e de suas práticas criminosas cotidianas, faz parte de uma rede de funcionamento que coloca em xeque as dicotomias em torno da legalidade/ilegalidade, ou ainda, relativiza a ideia de "mundo das margens" como algo que está fora dos procedimentos próprios ao "mundo oficial", instaurando uma ética própria, inventando novas formas de vida e redefinindo o espaço e o tempo da experiência urbana.

As narrativas: *A virgem dos sicários* e *Rosário Tijeras*

N'*A Virgem dos Sicários*, romance e filme, a cidade de Medellín se apresenta em função das estratégias de acesso aos bens de consumo. Os sicários vindos de classes sociais desprivilegiadas oferecem-se como amantes aos homens mais ricos, aqueles que garantirão sua sobrevivência por meio do consumo de bens materiais. As diversas Medellín se forjam no encontro entre estes universos distintos. A primeira cena do filme narra a visita de Fernando a um velho amigo. Fernando é um velho escritor e linguista homossexual que, depois de 30 anos fora do país, retorna à sua cidade natal. A casa de seu amigo é decorada com signos de uma classe alta e aristocrática, com espelhos de rebuscadas molduras douradas, móveis clássicos e muitas estatuetas de mármore, reproduzindo um clichê de um ambiente de suntuosidade. Ali, vários homens mais velhos se encontram com rapazes bem jovens, de evidente condição social inferior. O lugar é repleto de relógios, de variados tamanhos,

> um quartinho no fundo do apartamento que, se me permitem, descrevo de passagem, depressa, a caminho do quarto, sem profusões balzaquianas: profuso como Balzac nunca sonhou, de móveis e relógios velhos; relógios, relógios e relógios velhos e para lá de velhos, de parede, de mesa, às dezenas, às centenas, todos parados em horas diferentes, zombando da eternidade, negando o tempo (VALLEJO, 2006, p. 10).

No quartinho, também descrito na passagem do romance recortada acima, Fernando e o jovem Alexis se apresentam, e ao se despirem vemos os elementos que denotam a identidade do *sicario*: os escapulários no pescoço para proteção, as cicatrizes no corpo, a arma que cai ao chão e a que ele, carinhosamente, chama de ferro. Ao ver o revólver, Fernando indaga ao jovem porque leva a arma, ao que ele contesta dizendo que há vários namorados que o querem matar. Diante da estranheza da resposta, o pistoleiro completa: "São namorados com ódio". Esse paradoxo parece marcar a complexidade das relações amorosas e o próprio funcionamento

da sociedade retratada pelo filme. A ambiguidade é trabalhada também no cenário, onde se veem vários relógios de pêndulo nas paredes, cada qual marcando uma hora diferente.

Se os vários relógios destoantes parecem apostar na permanência, debochando do tempo, acreditando numa suposta eternidade e solidez das tradições e da alta cultura, esta é desbancada pela fugacidade da vida anunciada pela presença dos *sicarios*, jovens sem futuro, dispostos a morrer antes dos 20 em troca do consumo da frivolidade da cultura de massa. A conversa entre Fernando e o jovem Alexis revela a impossibilidade deste diálogo e o distanciamento entre as duas cidades. Na cena da sala dos relógios, o rapaz deixa o velho intelectual a par das mudanças ocorridas em Medellín, que agora ganha uma nova identidade com as práticas da violência, uma cidade rebatizada Metralhadora, na fala do matador. No confronto entre essas duas cidades, Fernando sente saudade da Medellín de sua infância. Para Alexis será impossível sentir qualquer saudade, simplesmente porque não terá vida suficiente para isso. Para o *sicario*, a religião funciona como uma espécie de estratégia usada apenas para barganhar um pouco mais de tempo, o suficiente para desfrutar um par de tênis novo, uma boa noitada e a velocidade de uma moto envenenada. A boa pontaria garante o acesso a esses prazeres.

Em outra cena, no seu apartamento de cobertura, Fernando também está com Alexis. Cansado de ouvir em altíssimo volume o rock pesado de que o rapaz gostava, o escritor lhe propõe apreciar "a boa música": ao som de Maria Callas, os dois vão para a parte externa do apartamento apreciar os fogos de artifício que colorem o céu de Medellín, anunciando o êxito do envio de um grande carregamento de cocaína para os Estados Unidos. A cena se converte numa experiência estética do sublime, que se constrói pelas duas perspectivas: a voz magistral da soprano é a trilha sonora para a explosão de cores que cobrem o céu da cidade, trazendo êxtase para os rostos de Fernando e Alexis. Mais uma vez, a cena é carregada de ambiguidade, pontuando os paradoxos que realçam as duas faces da cidade de Medellín. O som do espocar dos fogos de artifício complementa os acordes da ária *Una Voce Poco Fa* d'O Barbeiro de Sevilha, de Rossini, repercutindo novos sentidos no canto lírico de Maria Callas.

Depois da morte de Alexis numa emboscada, Fernando acaba se envolvendo com outro jovem matador, Wílmar, sem saber que este era o assassino do seu primeiro amante. O professor continua provendo a vida destes rapazes: os pares de tênis, o aparelho de som, a geladeira que solta cubinhos de gelo como presente para a mãe do pistoleiro. É no consumo de bens que os sentidos da vida se materializam. Ao fim

do filme, a câmera percorrerá, acompanhando o olhar de Fernando, o cadáver de Wílmar sobre uma mesa no Instituto Médico Legal. Sobre o corpo frio do rapaz, o par de tênis Reebock sobreviverá, ainda novo, àquele que, junto a diversos outros corpos de jovens rapazes na mesma sala, repercute o real, incrementado pelas estatísticas sobre a violência na Colômbia.

Rosario Tijeras também traz no título uma ambiguidade do *sicariato*, no paradoxo que vincula a procedência católica do primeiro nome à tesoura utilizada para capar, aos 13 anos, um daqueles que a molestara sexualmente. O instrumento de corte e costura, relacionado ao universo feminino tradicional, é aqui tomado como arma de transgressão na nova postura social desta mulher. A religião é profanada pela recorrência de uma nova ética, que foge do estado de direito e reinventa outras formas de acesso à cidadania e ao mundo dos bens de consumo, no uso do instrumento como estratégia para tal. O romance inicia com a Oração ao Santo Juiz:

> Se tiverem olhos, que não me vejam,
> Se tiverem mãos, que não me toquem,
> Se tiverem pés, que não me alcancem,
> Não permitas que me peguem pelas costas,
> Não permitas que minha morte seja violenta,
> Não permitas que meu sangue seja derramado.
> Tu que tudo sabes,
> Sabes de meus pecados,
> Mas também sabes de minha fé,
> Não me desampares.
> Amém (FRANCO, 2007, p. 5)[8].

O filme de Emilio Maillé abre, ainda nos créditos, com uma cena em que uma mulher beija sensualmente um homem numa boate. São planos em câmera lenta, de *close-up*, de partes do corpo desta mulher: sua boca, sua mão, sua cintura enlaçada pelos braços do parceiro, seus sapatos de couro de cobra, de salto fino, diante da bota do homem que a acompanha, ornamentada com uma suástica. Finalmente o beijo, entrecortado pelo plano em que o homem desliza sua mão por dentro da saia dessa mulher. A tela transforma-se numa cartela vermelha, enquanto ouvimos o ruído seco de um tiro. A partir daí, o vermelho que parece simular sangue escorrendo ganha a forma das ruas da cidade, numa panorâmica aérea que nos faz sobrevoar a paisagem noturna, as ruas repletas de carro, faróis, luzes. O filtro vermelho desta cena dá lugar a uma imagem mais realista, onde se insere o título do filme e o nome da personagem principal: Rosario Tijeras. A música ainda é a mesma da boate, que entra em *fade out* para deixar crescer o som da cidade, buzinas, movimento de carros, uma sirene de ambulância. No plano, a legenda: Colômbia, Medellín, 1989,

[8] Uma versão dessa oração também está presente na abertura da telenovela, funcionando como uma espécie de epígrafe na produção televisiva.

fazendo-nos compreender que a cidade é coprotagonista da trama.

A moça, uma sensual pistoleira que costuma deixar que suas vítimas desfrutem do seu beijo antes de serem mortas, assume o exercício da profissão com irredutível frieza, também amparada nas práticas religiosas que transformam o ato de matar numa vivência do sublime[9]. Em uma cena, Rosario vai visitar um antigo patrão, homem rico, de consumo refinado. Este a recebe ouvindo um hino religioso do século XIII, *Stabat Mater Dolorosa*, que narra a dor e o sofrimento de Maria diante do filho morto ainda pregado na cruz. Antes da chegada da pistoleira, o homem toma uísque enquanto folheia um exemplar ilustrado d'A *Divina Comédia*, observando as imagens dantescas do Inferno. Num rápido movimento de sedução, Rosario troca carícias com ele, enquanto lhe diz o quanto é grata por sua proteção. Beija-o ao mesmo tempo em que saca a arma da bota e o mata. Um estampido seco, fatal, o corpo no chão. Guarda a arma na cintura enquanto os últimos acordes da música anunciam o amém definitivo.

O filme é repleto destas referências religiosas, que acompanham as práticas profissionais da morte. A cidade de Medellín é filmada em seu cenário sinuoso, em suas comunidades pobres que sobem pelas montanhas em direção às nuvens, num encontro implacável entre o céu e o inferno. Aliás, este contraste entre céu e inferno pontua a narrativa, numa desorientação moral que estabelece essa nova ética do *sicariato*. Rosario Tijeras é uma personagem complexa, revela uma nova postura da mulher contemporânea, e rompe com a ordem da violência tradicional que a define como vítima da agressividade masculina. Aqui, é ela quem mata os homens, que subverte as estatísticas oficiais do feminicídio, e enfrenta com a arma engatilhada um imaginário de nação. Como canta o famoso *star* colombiano Juanes na música dedicada a ela, presente na trilha sonora da película: "Era Rosario Tijeras, a da pistola, espelhinho e batom na sua carteira sempre cheia de vício, sexo, balas, prazer e dor, a das mil e uma vidas".

Conclusão

Numa breve conclusão, vimos que este personagem, de larga tradição na nossa cultura, tem ganhado novos contornos se relacionado aos estudos de narco que vêm crescendo na abordagem dos estudos culturais latino-americanos nas últimas décadas. O *sicario* nos ajuda a pensar como a violência tem se convertido numa forma

[9] Podemos lembrar o clássico de Thomas De Quincey, *Do assassinato como uma das belas artes*, texto que, surgido na primeira metade do século XIX, apresenta uma espécie de culto estetizado do ato de matar.

de produzir sentido dentro da indústria do entretenimento, na qual a cultura popular e os códigos das subculturas urbanas ganham feições particulares, com especial destaque para os novos modelos de relação com a tradição religiosa católica e para as formas de acesso aos bens de consumo. Assim, nosso objetivo foi pensar as estratégias de representação dos crimes de narcotráfico no mercado editorial e cinematográfico como uma possibilidade de entender as políticas de reconhecimento coletivo que estão implicadas em processos de significação responsáveis pela constituição de novos imaginários sobre o continente.

A leitura cultural das práticas relacionadas ao narcotráfico e ao mundo do crime, que oferece suporte para pensarmos políticas identitárias de subgrupos urbanos, tem sido absolutamente negligenciada pelos poderes públicos, que se recusam a perceber que esses discursos constroem redes de sociabilidade e forjam práticas sociais que garantem fortes laços de identificação coletiva. É sob esta perspectiva que vemos crescer atualmente, no interior dos estudos culturais latino-americanos, um campo de estudos interdisciplinar focado nas estratégias discursivas relacionadas aos textos culturais sobre o narcotráfico, ao qual nos filiamos. Para além do local pitoresco que este tema reserva ao continente num âmbito internacional, é necessário enfrentarmos os clichês como forma de refletirmos de que maneira o narcotráfico hoje garante um registro importante nas tensões históricas de nossa modernidade periférica.

Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ GARDEAZABAL, G. La cultura del narcotráfico. Debates de número, ago/sep/oct.1995. Disponível em <http://www.mamacoca.org/docs_de_base/La_Representacion_Social_del_narcotrafico/RevistaNumero_CulturayNarcotrafico_sep_oct_1995_AlvarezGardeazabal.pdf> Acesso em 03 out. 2014.

BARREIRA, C. "Crimes de pistolagem e de mando". In. LIMA, Renato Sergio; RATTON, José Luiz; AZEVEDO, Rodrigo (orgs.). *Crime, polícia e justiça no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

BRAGANÇA, M. de. "A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 37, 2012, p. 93-109.

_____. "Lola, la trailera: coreografias de um corpo feminino no narcocine mexicano". In: BRAGANÇA, M.; TEDESCO, M. C. (Org.). *Corpos em projeção*: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CHESNUT, R. A. "Santa Morte, a santa esquelética no México e nos Estados Unidos". *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 55, jul/dez, 2011, p. 195-217.

FRANCO, J. *Rosario Tijeras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JÁCOME, M. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2009.

LANDER, M. F. "La voz impenitente de la 'sicaresca'" colombiana. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 218, enero-marzo 2007, p. 165–177.

RAMÍREZ-PIMIENTA, J. C. "El narcocorrido religioso: usos y abusos de un género". *Studies in Latin American Popular Culture*. XXIX, 2011, p. 184-201.

REGUILLO, R. "El lenguaje de los narcos". In: SEMINARIO NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA EN CIUDADES DE AMÉRICA LATINA: retos para un nuevo periodismo, 2009, México. *Anais eletrônicos*. México: FNPI, 2009. Disponível em <http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Acesso em 15 ago. 2011.

RINCÓN, O. "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia". *Nueva Sociedad*, n. 222, Julio-agosto de 2009.

_____. "Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como porta de entrada para a modernidade". São Paulo: *MATRIZes*, jul/dez 2013.

RODRIGUES, T. "Drogas e liberação: enunciadores insuportáveis". *Verve (PUCSP)*, São Paulo, v. 06, n.01, 2004, p. 129-156.

TELLES, V. da S. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

VALLEJO, F. *A virgem dos sicários*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

WALD, E. *Narcocorrido: un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*. Harper Collins: New York, 2001.

Referências filmográficas

CABEÇA a prêmio. Marco Ricca, Brasil, 2009.

O CRIME do padre Amaro. Carlos Carrera, Mex/Esp/Arg/Fra, 2002.

O HOMEM do ano. José Henrique Fonseca, Brasil, 2003.

O INVASOR. Beto Brant, Brasil, 2002.

OS MATADORES. Beto Brant, Brasil, 1997.

ROSARIO Tijeras. Emilio Maillé, Col/Mex/Esp/Bra, 2005.

LA VIRGEN de los sicarios. Barbet Schroeder, Col/Fra/Esp, 2000.

submetido em: 02 julho 2015 | aprovado em: 19 10 2015.

Na pista do crime: o policial argentino como gênero em "Betibú"

Following clues: the Argentine crime movie as a genre in "Betibú"

Luiza Lusvarghi[1]

1 Pós-doutoranda pelo PNPD Capes no PPGCOM do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP com pesquisa sobre ficções criminais audiovisuais na América Latina. Autora de Cinema Nacional e World Cinema (2010) e colaboradora da antologia Televisão, Formas Audiovisuais e Documentário (2011,2012, 2013), vols. I, II e III. E-mail de contato: luiza.lusvarghi@gmail.com

Resumo: Entre 2010 e 2014, o policial argentino viveu um de seus períodos mais efervescentes com *El Secreto de sus ojos* (O Segredo dos seus olhos, 2010), de Juan José Campanella, que conquistou um Oscar, *Tesis sobre un homicídio* (Tese sobre um homicídio, 2013), de Hernán Goldfrid, êxito de bilheteria e crítica, e *Betibú* (2014), de Michel Cohen, película que lança um novo olhar sobre o gênero e sobre a realidade do país. A narrativa policial na Argentina está ligada, de um lado, à tradição literária, que teve em Jorge Luís Borges e Bioy Casares fortes defensores, e de outro, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, entre 1933 a 1942, com destaque para *Fuera de la ley* (Fora da lei, 1937), de Manuel Romero. A trama de investigação com toque noir está presente em *Betibú*, que mescla elementos do gênero criminal e de suspense, e critica a mídia e a vida nas cidades globais.
Palavras-chave: ficção policial; neonoir; neopolicial; cinema argentino; cinema brasileiro.

Abstract: From 2010 to 2014, the Argentine crime movies experienced one of their most effervescent periods with *El Secreto de sus ojos* (The Secret in their eyes, 2010), by Juan José Campanella, a Oscar winner, Tesis sobre un homicídio (Thesis on a homicide, 2013), by Hernán Goldfrid, that got approval by audience and critics, and *Betibú* (2014), by Michel Cohen, a film that offers a new way of looking reality in the country. The criminal narrative in Argentina is linked on the one hand to the literary tradition – that meets in Jorge Luís Borges and Bioy Casares strong advocates –, and on the other hand, to the development of the film industry since 1933 to 1942, highlighting *Fuera de la Ley* (Outside the Law, 1937) by Manuel Romero. The whodunit formula with a noir style is present in *Betibú* combining elements of crime genre and suspense thrillers, and criticizing media and life in global cities.
Key words: crime fiction; neonoir; neopolicial; Argentine cinema: Brazilian cinema.

Introdução

Este artigo surgiu a partir de um levantamento inicial composto para integrar um estudo sobre ficção seriada nas narrativas criminais televisivas da América Latina. México e Brasil possuem muito mais que afinidades temáticas nesse campo, mas, sobretudo, históricas, com a recorrência do tema da violência, da corrupção policial, do narcotráfico. A vizinha Argentina, entretanto, é, de longe, responsável por algumas das mais instigantes produções do gênero, que parecem agradar em cheio às plateias locais e servem como referência no mercado internacional – *Nueve Reinas* (Nove Rainhas, 2000), de Fabián Bielinsky, ganhou versão nos Estados Unidos como *Criminal* (2004), de Gregory Jacobs. O objetivo de discutir o filme *Betibú* (2014), um dos últimos exemplos desta nova safra criminal argentina, é o de entender melhor essa vertente policial e sua função dentro da tradição cultural e audiovisual argentina que teve na película *El Secreto de sus ojos* (O Segredo de seus olhos, 2009), de Juan José Campanella, o mais bem-sucedido produto, laureado pelo Oscar em 2010.

Para os estudiosos da literatura *noir* ou negra (sendo esta última a classificação geralmente adotada nas narrativas hispânicas) na América Latina, o conceito implica necessariamente o triunfo, quase sempre, do assassino. A ideia do mal como intrínseco à organização social é muito forte nas narrativas criminais latino-americanas de modo geral, debilitadas por golpes e ditaduras militares ao longo da história. A expressão neopolicial, oriunda da literatura, designaria ainda uma releitura contemporânea do gênero. Parte desta produção estaria ainda associada ao *boom* mais recente da literatura policial e negra regional, que se situa entre as décadas de 70 e 80, com nomes como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Ramon Diaz Eterovic, Ricardo Piglia, Leonardo Padura Fuentes e Paco Ignacio Taibo, o PIT, creditado como o autor do conceito. Na Argentina, como vamos ver, a expressão negro é a mais corriqueira.

O baixo prestígio literário levou os intelectuais que gostavam do gênero policial a escrever contos com pseudônimo. Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, em conjunto, inventaram o pseudônimo de Bustos Domecq para escrever contos de mistério[2]. Patrícia Rehder Galvão, conhecida pelo pseudônimo de Pagu, escreveu também contos policiais, sob o pseudônimo King Shelter. No entanto, o gênero no Brasil nunca conheceu o prestígio literário que conheceu na Argentina, influenciando diversos autores. Neopolicial, contudo, não significaria apenas uma

2 Borges lançaria em 1940 a coleção *El Séptimo Círculo*, pela editora Emecê, que se estenderia até os anos 1970, com mais de 300 novelas policiais publicadas.

releitura do gênero, mas uma interpretação latina e local da literatura *hard boiled*.

> O neopolicial privilegia o reflexo do contexto social, e como consequência, deixa o enigma a ser resolvido em segundo plano. Isso é evidenciado com José Daniel Fierro, o escritor metido a policial que protagoniza "La vida misma" (1988): [O neopolicial] Trata-se de um romance policial com crimes abomináveis, mas o importante não são os crimes, e sim (como em toda novela policial mexicana) o contexto. Nelas, poucas vezes pergunta-se a alguém quem matou, porque o que mata não é quem deseja a morte. Existe uma distância entre o executor e o mandante. Portanto, o que importa é o motivo (Taibo, 1988: 144). Assim, as novelas de Mempo Giardinelli – "Luna caliente" (1983), "Qué solos se quedan los muertos" (1985) – giram essencialmente em torno do tema da culpa e do castigo. Do mesmo modo, Luisa Valenzuela elege como protagonista de "Novela negra con argentinos" (1990) um exilado político que comete um assassinato e ao longo da trama tenta arrancar de seu íntimo as causas de sua conduta irracional, provocada pelo clima de violência sofrido durante os anos do Processo[3] (JIMÉNES, 2006, online).

O gênero policial sempre foi sucesso garantido na Argentina, país que tem um vínculo forte com as narrativas criminais, tanto na literatura quanto no cinema, tendo rendido êxitos em diversos períodos significativos da sua história. A maior bilheteria da *buena onda* policial foi *Tesis sobre um homicídio* (Tese sobre um homicídio, 2013), em que Alberto Ammann interpreta Gonzalo Ruiz Cordera, aluno de Bernardo Bermúdez (Ricardo Darín), advogado especialista em criminologia. Bernardo passa a ser consumido pela suspeita de que Gonzalo seja um *serial killer*.

No drama policial *Betibú* (2014, Argentina/Espanha), que traz o experiente trio de atores Mercedes Morán (Nurit Iscar/Betibú), Alberto Fanego (Jaime Brena) e Alberto Ammann (Mariano Saraiva), está presente não apenas a ideia do crime como uma arte, nos moldes que De Quincey estabeleceu em seu famoso ensaio – também presente em clássicos do cinema *noir* como *Festim Diabólico* (Rope, 1948), de Hitchcock –, mas também da crise no mercado da comunicação em tempos globais. A relação de Nurit, escritora de policiais *noir* que caiu no ostracismo e virou *ghost writer*, com Alberto, um jornalista da velha guarda que foi deixado de lado na redação, e Mariano, a nova geração no jornalismo, é tão ou mais interessante do que cadáveres e enigmas. Unidos, e não por mero acaso, como vamos descobrir, eles vão investigar um crime: a morte de um rico empresário, Pedro Chazarreta. Neste percurso, eles se deparam com uma corporação que domina tudo e se encontra presente em todos os estratos sociais, inclusive na própria mídia.

O filme *Betibú*, corruptela de Betty Boop, a *pinup* dos *cartoons* dos anos

3 NT: termo usado pelos militares para se referir à ditadura argentina (de 1976 a 1983).

1930[4], é baseado em história da escritora Claudia Piñero, que casualmente também é autora de *Las viudas de los jueves* (As viúvas das quintas-feiras), *best seller* criminal de suspense também convertido em filme homônimo pelo diretor Marcelo Piñeyro, e que conquistou a segunda maior bilheteria de 2009, logo atrás de *El secreto de sus ojos*[5]. No livro *Betibú*, a representação literária da cidade volta a se concentrar nos condomínios de luxo, os *countries*, mesmo cenário da obra anterior, mas desta vez vistos de fora, mostrando os empregados que devem ser revistados diariamente, e que mesmo que entrem pela porta principal, são sempre considerados suspeitos privilegiados, até que se prove o contrário. No filme, esse deslocamento se concretiza quando Nurit entra pela primeira vez em *La Maravillosa*, e é barrada, sendo obrigada a ligar para seu editor para poder passar e aceder àquele mundo à parte.

A ideia do cadáver como ponto de partida para investigar uma classe social que não necessariamente deveria estar nas colunas criminais serve também para tecer o painel de uma época, no caso, a atual, ao retratar a vida insossa, artificial e tediosa dos *countries*, como são conhecidos os condomínios de luxo onde vivem famílias da burguesia argentina, localizados em regiões distantes da capital, cercados por fortíssimos esquemas de segurança. A violência e a indiferença social se compõem para ilustrar o cotidiano desses personagens que se consideram acima da lei e da ordem. O espectador comum vai se identificar plenamente com aquele cenário de futilidades e suposta segurança a partir do momento em que Nurit vai passar uma longa estadia em um daqueles paraísos artificiais para começar a sua investigação.

O filme, cheio de referências ao *noir* e ao período em que ele se desenvolve, começa precisamente com uma vitrola entoando *Sing, Sing, Sing*, sucesso da orquestra de Benny Goodman, pouco antes da descoberta do cadáver. O restante da trilha é assinada pelo compositor Federico Jusid, e se caracteriza por ser bastante fiel às trilhas do gênero, totalmente nostálgicas, mas sem ser fielmente jazzístico. Temos assim a sensação do *noir*, a evocação de um período que passou. *Sing, Sing, Sing (With a Swing)* é uma canção de 1936 escrita por Louis Prima. Já foi trilha de diversas películas como *Gangs of New York* (Gangues de Nova York, 2002) de Martin Scorsese, e figura no *trailer* da película *The Artist* (O Artista, 2011) de Michel Hazanavicius. O *jazz* e a era das *big bands* surgem com frequência associados ao *noir*. Quando a execução termina, a agulha repete a canção. A empregada chega e

4 *Betty Boop* foi uma personagem de desenho animado que surgiu a partir das séries de filmes *Talkartoons* e *Betty Boop*, produzidas por Max Fleischer e distribuídas pela Paramount Pictures em 1931. Hoje, Betty é uma das personagens dos desenhos animados mais conhecidas do mundo, considerada a rainha dos desenhos animados da década de 1930 e uma referência de sensualidade feminina de sua época. Sua criação era espelhada nas divas que foram animadas pelo *jazz* e pelas *Big Bands*.

5 Lançado no Brasil como *O Segredo dos seus olhos*, vencedor do segundo Oscar do cinema argentino, em 2010, após *La Historia Oficial* (A História Oficial, 1985), de Luis Puenzo.

descobre o cadáver do patrão.

Noir, origens e releituras

A boa relação dos filmes policiais com as plateias argentinas vem de longa data, mais precisamente da época de ouro do cinema argentino, com *Fuera de La Ley* (Fora da Lei, 1937), drama policial que se tornaria um marco do cinema argentino do gênero. O termo *film noir* (do francês, filme negro) foi atribuído pela primeira vez a uma película pelos críticos franceses Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, em dois ensaios publicados em 1946, sobre um ciclo de filmes americanos da década de 1940 e 1950 que mesclavam a estética de filmes de terror dos anos 1930, a filosofia existencialista e recursos estilísticos do expressionismo alemão. O cinema policial argentino se desenvolve durante o mesmo período desses filmes, não tendo sido classificado inicialmente desta forma.

Os filmes classificados historicamente como *noir* foram filmados em preto-e-branco, em alto contraste, o que acabou se configurando como um padrão estético e filosoficamente associado ao existencialismo, mas que não corresponde totalmente à realidade, conforme assinala Naremore (2008). O primeiro filme em cores que ganhou notoriedade dentro dessa corrente foi *Festim Diabólico*, estrelado por Farley Granger e James Stewart. O *noir* se consagrou pelo visual associado à iluminação rarefeita, composições não lineares, ângulos vertiginosos e lentes de grande angular. Na verdade, grandes diretores *noir*, como Orson Welles e John Farrow, moviam suas câmeras com muita agilidade e de forma diferente, outros se atinham a movimentos dinâmicos (John Huston), e outros ainda evitavam composições e alinhamentos barrocos, mas eram fantásticos contadores de estórias (NAREMORE, 2008). Nossa memória coletiva do *noir* está menos associada à fotografia que à iconografia visual. Na atualidade, o branco e preto aparecem invariavelmente como *flashback*, representando o passado, mas as técnicas de pós-produção permitem colorizar uma mesma cena de diversas formas, acentuando o caráter soturno da locação, por exemplo, como ocorre com frequência em *Betibú*, que, no entanto, é um filme que se passa basicamente de dia. A filmagem da película consumiu dois meses em Buenos Aires e exigiu a criação de uma redação, bem como da editora que contrata Nurit como *ghost writer*, quando suas novelas policiais deixam de fazer sucesso. Os efeitos de iluminação surgem quase sempre quando os investigadores se debruçam sobre fotos antigas.

Já o termo *neonoir* surge na década de 1970 para nomear releituras de

clássicos *noir* em obras como *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976), de Martin Scorsese; *The Long Goodbye* (O Longo Adeus, 1973), de Robert Altman e *Chinatown* (Chinatown, 1974), de Roman Polanski. Na atualidade, a categoria *neonoir* na verdade pode englobar tanto *westerns*, ficções científicas quanto policiais e *thrillers* de ação. Trata-se de uma trama policial ou de ação em que a resolução do crime fica relegada a segundo plano, suplantada pelos conflitos sociais. A sociedade é a grande culpada. Outra característica do *neonoir* contemporâneo, sobretudo no caso americano, é a descontextualização, o comentário a outros filmes.

Mas foi a partir de 1990 que o modelo estabelecido por aquele período parece ter se deslocado das histórias de mistério centradas no *whodunit* que tanto encantava a Borges, para se converter em drama policial, entretenimento e crítica social, assinalando o desencanto com as promessas de cidadania e civilidade associadas ao desenvolvimento e às tecnologias trazidas pelas cidades espetáculo, das quais New York, Londres e Paris são emblemáticas. Foi assim com *Comodines* (1997), de Jorge Nisco, que trazia Carlín Calvo, Adrián Suar, Nancy Dupláa, e uma trama que mesclava pura ação, perseguições e explosões à corrupção da corporação policial. A esta película seguiram-se êxitos mais modestos como *La fúria* (A fúria, 1997), de Juan Bautista Stagnaro, *Cenizas del paraíso* (Cinzas do paraíso, 1997), de Marcelo Piñero, com Leonardo Sbaraglia, Leticia Bredice, Héctor Alterio e Cecilia Roth. A combinação de histórias de ação, *thriller* psicológico e efeitos especiais parece ter encontrado a fórmula perfeita nessas produções.

Em 2000, veio o *boom* com *Nueve Reinas* (Nove Rainhas, 2000), com Ricardo Darín e Gastón Pauls, que narra histórias de uma dupla de trapaceiros em uma Buenos Aires em que não é mais tão fácil ganhar a vida. Mas este também foi o ano de uma película não tão realista, mas emblemática, como *Plata Quemada* (2000), dirigida também por Marcelo Piñeyro, baseada na novela homônima de Ricardo Piglia e protagonizada por Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Héctor Alterio e Dolores Fonzi. Neste último caso, a questão da memória, de recuperar o passado, muito presente no *neonoir*, se alimenta de uma atmosfera nostálgica, pois a narrativa remonta a 1965 para ambientar a história de amor e cumplicidade dos bandidos conhecidos como *Los Gemelos*, responsáveis por um dos assaltos mais espetaculares a um carro-forte. O romance de Piglia, no qual a narrativa fílmica foi livremente baseada, foi inspirado por um fato real, ocorrido nos anos 1960.

A nostalgia pelo passado no presente, entretanto, em *Betibú*, é também um comentário que se coloca até mesmo no apelido da protagonista, a escritora Nurit Iscar, mas que também se presta às considerações de Naremore (2008, p. 34) sobre o *noir* e o *neonoir*, que ele considera apenas um desdobramento atual do período

clássico. Para Naremore, o *noir* quase sempre se refere a uma forma de olhar o passado a partir do presente. Neste contexto, o medo do futuro está sempre associado a essas imagens tão difíceis de superar, que atuam como se fossem uma espécie de trauma. A investigação que se inicia a partir do crime em *La Maravillosa* está repleta de fotos, revelações que remetem a um passado que é misterioso e pouco respeitável, mas também devolvem à Nurit antigas paixões, o reencontro com Brena, que sempre teve por ela uma queda, algo que se perdeu no tempo, e o caso de amor vivido com o editor Lorenzo Rinaldi (José Coronado), que agora passa novamente a fazer parte de sua vida. Em cena com as amigas, que receiam que ela possa se machucar novamente, essa ameaça está presente. E Rinaldi vai se revelando cada vez mais perigoso. O passado e suas recordações, o enredo vai mostrar, podem ser incômodos, mas o futuro também está longe de ser tranquilo. "Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido." (BAUDRILLARD, 1991, p. 14). As evocações a um passado que talvez não tenha existido da forma como o imaginávamos surge pela lembrança da amizade e de certa inocência perdida.

Nurit é, sem dúvida, a grande protagonista, a *pinup* dos sonhos, e nisso aparentemente se distancia do clássico *noir*, em que os protagonistas são masculinos, mas por outro lado nada tem de comum com a solteirona Miss Marple, a detetive amadora de Agatha Christie. Os atributos de Nurit são outros, e embora a investigação criminal não seja a sua função profissional, certamente não se pode dizer que lhe é estranha, afinal, ela sempre escreveu contos sobre o tema. Nurit é contratada para compor com Fanego e Amman, os repórteres policiais, um trio inusitado de detetives à moda antiga. A corporação policial, como sempre ocorre nos policiais latino-americanos e nos filmes *noir*, faz parte da lista dos suspeitos, e não dos mocinhos: ou é ineficiente, ou é corrupta. Neste caso, ela é francamente a aliada da Nova Ordem, a ordem da economia global.

Cadáveres, conspiração e interculturalismo

Betibú foi criticado por parte da imprensa argentina como sendo um filme exageradamente comercial e focado em parcerias voltadas para o mercado internacional, mas na verdade, a tendência ao internacionalismo e ao interculturalismo (GARCIA CANCLINI, 2006), ancorados na coprodução, está presente em outras obras contemporâneas do cinema argentino, como, por exemplo, *Relatos Selvajes* (Relatos Selvagens, 2014, Argentina/Espanha), de Damián Szifrón, ou ainda *Elefante Blanco* (Elefante Branco, 2012, Argentina/França), de Pablo Trapero – o

padre Nicolás interpretado por Jérémie Renier –, e mesmo da América Latina, como no recente *Ochentaisiete* (2014, Equador), de Anahi Hoeneisen e Daniel Andrade, em que o protagonista, Pablo (Michel Noher), é argentino, ainda que sua presença seja justificada pelas intensas migrações do Cone Sul naquele período retratado pela película.

As concessões ao mercado internacional, quer pela inclusão de personagens estrangeiros, quer pela aculturação do espanhol portenho, são uma realidade muito mais presente no mercado hispano-americano do que no ibero-americano, pela própria pujança de sua produção e amplitude de sua audiência. No entanto, esse traço é sempre mais acentuado nas narrativas policiais, pois suas fórmulas, consagradas pela produção hollywoodiana mundialmente, são mais facilmente identificáveis por outras culturas. Até mesmo em Bollywood, o gênero policial e de ação, ainda que mesclado ao melodrama indiano, é fadado ao êxito, como se pode avaliar pela bem-sucedida franquia *Dabangg* (2010, Índia), de Arbaaz Khan, considerada uma das mais espetaculares bilheterias da história do cinema daquele país.

A alguns clichês do gênero soma-se o idioma espanhol com acento global, na presença de Saravia-Amman, que na verdade é argentino, mas cresceu na Espanha, e de José Coronado-Rinaldi, os quais foram questionados em diversas resenhas publicadas sobre o filme. Dentro do roteiro, entretanto, essas questões funcionam perfeitamente, e ainda contribuem para fundamentar a complexa relação entre o jornalismo do passado e o da nova era. Brena, o velho repórter, se recusa a entrar na pós-modernidade, e guarda todos os seus contatos em um arquivo de papel. Por conta de um desentendimento com o editor, e da sua resistência em aderir aos novos tempos, foi relegado a segundo plano na redação. O novo repórter Saravia fez um curso na Espanha, está totalmente conectado, e utiliza novas técnicas de investigação e cobertura, com buscas pelo Google a arquivos de dados. Quanto ao editor Lorenzo Rinaldi, desempenhado pelo ator espanhol José Coronado, está representando investidores espanhóis que acabam de adquirir o jornal.

Historicamente, a emergência do cinema policial argentino coincide com a industrialização da produção cinematográfica, ainda na década de 30. A película *Fuera de la ley* (Fora da lei, 1937) foi o primeiro sucesso, e assinalava a ideia de um filme autoral voltado para o mercado externo, portanto em conformidade com os modelos hollywoodianos, ainda que mirando o *noir*, um reduto dos autores da esquerda estadunidense que exercem sua crítica ao *establishment* através de filmes fatalistas, desencantados, como seus personagens. São filmes de autor, mas produzidos dentro da indústria, numa linhagem que vai chegar, no presente, a congregar nomes como Martin Scorsese, Robert Altman, Woody Allen, fortemente ancorados na

tradição do cinema independente estadunidense, mas que sempre produziram em parcerias com as *majors*.

A questão de aliar arte e espetáculo, portanto, está presente nas primeiras produções do gênero policial na Argentina. O cinema daquele período, no entanto, via Buenos Aires e o tango com uma perspectiva mais lírica e humanista. Os próprios filmes *noir* viam a América Latina como um refúgio paradisíaco, onde tudo era possível. Em *Ride the pink horse* (Do lodo brotou uma flor, 1947), de Robert Montgomery, há uma parada do dia dos Mortos; em *Gilda* (1946), de Charles Vidor, temos uma longa, misteriosa e bela sequência do baile de carnaval que agrega erotismo aos personagens. As cidades e imagens da América Latina surgem naturalmente associadas a uma celebração barroca. Em *The Lady from Shangai* (A Dama de Shangai, 1947), de Orson Welles, a América Latina se converte em *the bright, guilty place*, em vívido contraste com a sombria linha do horizonte de Manhattan e as obscuras alamedas do *Central Park*, que aparecem logo no início da história. Em *Out of the past* (Fuga do passado, 1947), de Jacques Tourneur, a busca de Jeff Bailys (Robert Mitchum) por Kathy Moffat (Jane Greer) vai levá-lo a perambular por uma série de ensolaradas cidadezinhas mexicanas (NAREMORE, 2008).

> As referências latinas nos filmes clássicos do *noir* assumem uma diversidade de formas, abrangendo desde as fugas pelas fronteiras desglamurizadas de *Where Danger Lives* (1950) e *Touch of Evil* às sofisticadas capitais e resorts de *Notorius* (1946) e *His kind of Woman* (1950). Algumas vezes, a América Latina é indiretamente evocada por meio do estilo arquitetônico das missões da Califórnia, como em *In a Lonely Place* ("*Sorta-hacienda-like-huh*?", comenta a garota da chapelaria quando vê o apartamento de Bogart). Algumas vezes é apenas uma sugestão nas cenas de *nightclubs*, como em *Mildred Pierce*, quando uma cantora imita Carmen Miranda. No claustrofóbico e sombrio *Double Indemnity*, surge em detalhes da narrativa, como na cena do perfume que Phyllis Dietrichson conta para Walter Neff ter sido comprado em Ensenada, onde as pessoas bebem "vinho pink" em vez de *bourbon*. Não importa de que forma o mundo latino esteja representado, contudo, é sempre claramente associado ao desejo frustrado de romance e liberdade; e sempre e sempre, está vinculado à promessa ilusória, irônica, de calor e cores que irão atenuar a *mise-en-scène* negra e a tensa e estrita frieza do protagonista comum do *noir* (NAREMORE, 2008, p. 230).

Em tempos globais, essa possibilidade deixou de existir. O final de *Betibú* aponta para outra direção: o crescimento desenfreado dos monopólios converteu a sociedade em um mundo governado por grandes corporações, em que o crime é a regra, e não se limita aos estratos mais populares. A Buenos Aires de Gardel é

hoje uma cidade paranoica, em contraposição às cidades do espetáculo, conforme assinalado por Garcia Canclini (2008, p.14). Gangues, assassinatos, tráfico de influências movem o dia a dia da nova capital portenha, em que não há lugar para escritores, jornalistas, mesmo porque pertencem a uma forma de organização da informação que está morrendo. Não haverá lugar para eles na Nova Ordem. Os jornais estão se convertendo em publicações *online*, de redações reduzidas e *links* patrocinados.

Nas primeiras cenas, temos o inusitado trio convocado às pressas para investigar a descoberta do cadáver de um famoso empresário, Pedro Chazarreta, que é encontrado degolado, sentado em sua cadeira favorita, ao lado de uma garrafa de uísque vazia, de um lado, e com uma faca ensanguentada em uma das mãos. Aparentemente, trata-se de um suicídio. Mas logo surgem as dúvidas. Não poderia ser um ato de vingança em função da morte da esposa de Chazarreta, assassinada na mesma casa, localizada no country *La Maravillosa* três anos antes, e da qual ele foi considerado o principal suspeito? Afinal, Chazarreta não tinha nenhum motivo para se suicidar. O antigo editor de Nurit, na seção de coberturas policiais do fictício *El Tribuno* – considerado na película o jornal mais lido do país –, Jaime Brena, é o primeiro a saber, através de uma velha fonte, o Gato, do assassinato. Logo vemos a figura do editor a consultar em seu telefone sua amiga Betibú – apelido dado a Nurit por Brena. Antes que Nurit tenha tempo de se inteirar, o editor do jornal, e seu ex-amante, Lorenzo Rinaldi (José Coronado), decide lhe fazer uma proposta de publicar artigos sobre a investigação nas páginas do periódico. Nurit encontra uma foto velha de Chazarreta com antigos colegas do ensino secundário, e vai descobrir que muitos deles tiveram mortes aleatórias. Enquanto Nurit avança nas investigações, Rinaldi tenta reatar com ela, sem sucesso. O passado é a chave do presente na narrativa, e consequentemente, a única possibilidade de encontrar um futuro. Mas a cada nova revelação, deparamo-nos com a inevitabilidade do crime, da transgressão, para chegar à verdade.

Nurit vai então descobrir que os jovens da foto pertenciam a um grupo que se reunia em *La Chacrita*, e que exigia de seus membros um feito extraordinário e cruel para ser admitido. Na verdade, o inocente grupo de estudantes vai se desdobrar na criação de *Las Furias*, uma organização criminal de justiceiros, clandestina. A descoberta é pretexto para adentrar a vida dos milionários, daqueles que se julgam acima de qualquer julgamento comum. Mas também vai nos levar a um mundo em que a ordem vem de um lugar ao qual o cidadão médio não tem acesso – os *countries*.

Ficção e Realidade: entre jornalismo e literatura

Em seu famoso ensaio sobre o crime e sua estetização, De Quincey (apud SELIGMAN SILVA, 2010) teria sido, de certa forma, o precursor do conto policial, que ainda não havia se consolidado naquele período. Ele é, sem dúvida, um texto que se localiza nas fronteiras e nos cruzamentos de gênero. Nele encontramos traços do romance policial, que, segundo Borges, só seria criado mais tarde, por Edgar Allan Poe, da crônica, do pastiche, da biografia, do jornalismo, entre outros gêneros e subgêneros. Em um gesto típico do romantismo alemão, o autor trata os gêneros como tonalidades de uma paleta da qual lança mão conforme suas necessidades. Enquanto trabalho jornalístico, essa obra de De Quincey também poderia ser contabilizada dentre as primeiras, senão a primeira, manifestações do que, a partir dos anos 1960, se passou a chamar de *New Journalism* (Novo Jornalismo), que teve entre seus criadores uma figura como Truman Capote (SELIGMAN SILVA, 2010, p. 199).

As tênues fronteiras entre jornalismo, ficção e realidade se revelam, ao longo da narrativa, mais frágeis do que qualquer suposição sobre suas possíveis interfaces. A crônica jornalística de Nurit beira o sensacionalismo, que por sua vez sempre foi característico do jornalismo policial, tanto na Argentina quanto no Brasil. Por outro lado, é um traço forte do policial argentino basear suas narrativas criminais em romances, e não em fatos reais, como sempre ocorreu no Brasil, apesar de *El Fuera de la ley* (Fora da Lei, 1937), o grande drama policial precursor do cinema argentino, ter sido baseado em um fato jornalístico, extraído dos noticiários e transformado em roteiro por Manuel Romero.

No entanto, enquanto as produções brasileiras se preocupavam em reproduzir às pressas os crimes do noticiário, para não perder a atualidade, a produção argentina se preocupava com qualidade e estética e, dentro deste projeto, a realidade era o fator de nacionalização da película. O *chiaroescuro* do *noir* em *Fuera de la ley* (Fora da lei, 1937) contou até mesmo com a fotografia do alemão Gerardo Húttula (ARTEAGA, 2014, p.10). Apesar da película de Romero estar ancorada num momento particularmente rico do cinema argentino, em busca de reconhecimento, e de ser um filme moralista, é o primeiro a evidenciar, como ocorre com o gênero, problemas no controle da ordem, o que o levaria a ser proibido nos bairros latinos dos Estados Unidos (ARTEAGA, 2014, p. 10).

No início do cinema brasileiro, a crônica policial e a sátira política sempre foram fontes de inspiração. A crônica policial alentou as primeiras produções

brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes praticamente resumiam a crônica policial daquele tempo (LUSVARGHI, 2011, p. 173). Em 1908, surgiu o primeiro filme brasileiro considerado de ficção, *Os estranguladores* ou *Fé em Deus* (1908), de Antônio Leal, baseado em um crime real ocorrido no Rio, e exibido mais de 800 vezes (GOMES, 1980, p. 43), feito sem precedentes naquele período, e que estimulou o mercado de produção cinematográfica. A noiva que estraçalhou o noivo, também uma história real, foi o tema de *Tragédia paulista* (1908), de Antonio Leal e José Labanca. A história do estrangulador Miguel Trad, que esquartejou seu sócio Elias Farhat e o colocou dentro de uma mala, originou três filmes intitulados *A Mala Sinistra* no mesmo período (GOMES, 1980, p. 44), o primeiro de Antonio Leal, o segundo de Marc Ferrez e o terceiro, de Alberto Botelho. O tema ainda renderia outro sucesso em 1928 (GALVÃO, 1975, p. 281)[6].

Todos esses títulos foram alimentados pelo *fait divers* jornalístico (ALMEIDA, 2007, p. 140). Após o fim da Segunda Guerra, à exceção de alguns títulos que bebem na fonte do gênero – *Amei um Bicheiro* (1952), de Paulo Wanderley; *A Senda do Crime* (1954), de Flaminio Bollini Cerri; *Quem Matou Anabela?* (1956), de Dezsö Ákos Hamza –, e que trazem sempre o jornalista como investigador, os filmes de tema policial só voltam a surgir por volta de 1960, com *Cidade Ameaçada* (1960) e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), ambos de Roberto Farias. Biografias de policiais e bandidos também se constituem em outro filão, como em *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido* (1966), de Victor Lima; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1977), de Hector Babenco; *República dos Assassinos* (1979), de Miguel Farias; *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon.

Os livros-reportagem constituem grande fonte de inspiração para esses filmes, quase sempre desprezados pela intelectualidade. Os filmes policiais, de forma geral, sempre foram considerados como produtos hollywoodianos de entretenimento, e ligados à urbanização, ao crescimento das grandes cidades, o que vai contra o pensamento intelectual de esquerda do período, que via no homem do campo a possibilidade de redenção, criando, segundo os conceitos de William, estruturas de sentimentos romântico-revolucionárias (RIDENTI, 2005, p. 82) que influenciaram

6 Maria Rita Eliezer Galvão (1975) cita ainda outro filme com o mesmo título, *O Crime da Mala*, de 1928, produzido pela Mundial Film, mas com direção creditada a Francisco Madrigano. Ambos certamente se referem ao mesmo homicídio. Entre a década de 1920 e 1930, existem referências a diversos outros filmes sobre crimes. No Brasil, entretanto, tivemos dois grandes assassinatos qualificados pela imprensa como o *crime da mala* em diferentes períodos. O primeiro ocorreu na Rua Boa Vista, em São Paulo, em 1908, quando o comerciante Michel Trad enforcou seu sócio, Elias Farhat, e despachou o corpo num navio, o *Cordillere*. O outro ocorreu em 1928, também em São Paulo: um imigrante italiano, Giuseppe Pistone, assassinou sua esposa, Maria Fea, e ocultou seu corpo em uma mala. O episódio ganhou ampla cobertura na época, gerando comoção popular. Usando endereços e nomes falsos, Pistone enviou a mala à *Ferrero Francesco*, em Bordeaux, França, através do navio *Massilia*.

a criação artística na literatura, no teatro, no cinema e na televisão. O modelo para o homem novo estaria nas raízes rurais, no homem do campo, e não nas cidades e, desta forma, filmes politicamente corretos seriam *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. A necessidade de mostrar postura social e crítica acaba por empobrecer ainda mais o policial brasileiro (ALMEIDA, 2007, p.142). O filme de Babenco, no entanto, definitivamente consolida uma questão que é bastante coincidente nas narrativas criminais latino-americanas, a exploração do bandido, do criminoso, como herói –, que ele seguiria explorando em *Pixote* (1981).

Em 1991, temos *A Grande Arte* (1991), de Walter Salles, produzida em inglês, baseada no personagem Mandrake (Peter Coyote) de Rubens Fonseca; *Os Matadores* (1997), de Beto Brant, inspirado no conto homônimo de Marçal Aquino; e finalmente *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, inspirado em romance homônimo. Apesar de inspirados em narrativas literárias, são obras que pendem, à exceção de *A Grande Arte* (1991), para narrativas realistas. O sucesso de *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, a maior bilheteria da história do cinema nacional[7], afirmou a predileção da audiência brasileira pelo gênero pela primeira vez, mas sempre ancorada à tradição de mesclar narrativa policial, noticiário e política. O inimigo maior está dentro da corporação, mas o policial é visto pela primeira vez como mocinho, ainda que infringindo a lei para poder provar a verdade.

Não por acaso, entretanto, em praticamente todas essas narrativas criminais, brasileiras ou argentinas, os protagonistas são invariavelmente bandidos, ou investigadores que não pertencem ao rol da corporação, alguns amadores, outros nem tanto, ou policiais em conflito com a lei. Como se pode ver em *El Bonaerense* (2002), de Pablo Trapero, a polícia não pode ser totalmente confiável, afinal, ao longo das ditaduras ela quase sempre atuou como colaboradora dos diversos regimes totalitários. Mesmo na atualidade, em que, de forma geral, os países da região caminham, com maior ou menor dificuldade, para a adoção de regimes neoliberais, as corporações policiais vivem sob a acusação permanente de estarem envolvidas em corrupção, de receberem propinas, de estarem ainda presas a esquemas de repressão brutal que se erguem contra os cidadãos comuns, os excluídos sociais. O que faz *Betibú*, no entanto, é colocar algo ainda mais aterrador. No novo mundo, nem mesmo os *private eyes*, ou os investigadores que usualmente costumavam ocupar o papel de guardiões da justiça e da verdade dentro da tradição do gênero – intelectuais, escritores, jornalistas –, estão a salvo.

7 *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, foi o filme mais visto na história do cinema brasileiro, com 11.204.815 milhões de espectadores; em segundo lugar vêm os 6.137.845 milhões de espectadores da comédia *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho. Os dados são da empresa Filme B.

Considerações Finais

O gênero policial, e dentro dele o período que ficou conhecido como *noir*, que coincide em parte com o desenvolvimento da indústria cinematográfica argentina, embora crítico à sociedade capitalista, em especial à dos Estados Unidos, se desenvolve e se torna referência como produção autoral dentro do sistema hollywoodiano de produção. Desta forma, nada mais natural do que ser associado, sobretudo, pela intelectualidade de esquerda brasileira, a uma produção que se erige em contrapartida a um cinema experimental, autêntico, e de crítica social. A literatura policial no Brasil, da mesma forma, reproduz esse pensamento. Na Argentina, entretanto, essa relação assume outras características. O desenvolvimento da literatura policial argentina é específico, e contou com o apoio de nada menos que Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares, os criadores da prestigiada coleção *El séptimo círculo*, que de certa forma fundam a "argentinidade" do gênero, hoje alentado por autores como Ricardo Piglia, Eduardo Sacheri e a própria Claudia Piñeyro.

A relação entre cinema e constituição de imaginários nacionais já foi abordada por Stam (2003), que reconhece ainda, na associação entre cinema e literatura, uma forma de elevar um determinado gênero ou produção fílmica ao *status* de filme de arte, o que nem sempre é uma boa forma de explorar o assunto, segundo Naremore (2008). Entretanto, é inegável que a literatura tem contribuído para criar narrativas e imaginários que dialogam com estruturas de sentimento nacionais, e não apenas para conferir uma aura artística de qualidade a um produto de entretenimento.

O filme *Betibú* (2014), de Michel Cohen, é, sem dúvida, herdeiro de uma tradição literária e cinematográfica argentina que é essencialmente específica e distinta da brasileira. Entretanto, essas narrativas acabam se aproximando por alguns pontos de contato, que não se limitam à questão da pouca confiabilidade das corporações policiais, mas ainda de outro fator: os filmes policiais contemporâneos não conseguem mais refletir as grandes cidades como representações nacionais, mas como espaços de corporações transnacionais, uma vez que a perspectiva histórica de aglomerações urbanas estritamente nacionais e identificadas com uma única etnia parece estar se esgotando. A crescente urbanização do mundo, que tem nas cidades o grande sustentáculo do crescimento do capitalismo, como pontua Harvey (2012), introduz outras questões na cena do crime. As cidades globais se erigem

como ameaçadoras, estandardizadas, e tudo que nelas simboliza, de alguma forma, o particular, o provinciano, vai sendo destruído, como o café em que o trio da película se encontra ao final. Os *countries*, os condomínios de luxo, assinalam a chegada dessa nova cultura, cidades artificialmente construídas como espaços de segurança reservados para as elites, sem nenhum tipo de interação baseada na comunidade, mas sim um estilo de vida que surge como *commodity*, como coloca Harvey (2012) em seu ensaio sobre as cidades rebeldes. *Betibú* reflete bem esse momento, de forma fatalista. Aparentemente, não há saída.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, M. A. de. "O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social". *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 137-173.

ARTEAGA, L. "La conformación del cine policial argentino (1933-1939)". *Culturas* 8 • Debates y perspectivas de un mundo en cambio, 2014. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Culturas/article/view/4776>. Acesso em: 15 jul. 2015.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Ferreira. Lisboa, Portugal: Editora Relógio D'água, 1991.

GALVÃO, M. R. E. *Crônicas do cinema paulistano*. Coleção Ensaios 15. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. "Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento". In COELHO, T. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

GOMES, P. E. S. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme (Col. Cinema, V.8), 1980.

GOMES, R. C. "Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?". *Revista ALCEU*. V.1, n.1, p. 64 a 74, jul/dez: 2000.

HARVEY, D. *Rebel cities*: from the right to the city to the urban revolution. London, New York: Verso, 2012.

JEHA, J. *Ética e estética do crime*: ficção de detetive, *hard-boiled* e *noir*. In: XII

Congresso Internacional da ABRALIC, Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil: 2011.

JIMÉNEZ, F. Noguerol. "Neopolicial latinoamericano el triunfo del asesino". *Ciberletras*: Revista de crítica literaria y de cultura, ISSN 1523-1720, Nº. 15, 2006. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>. Acesso em: 20 jun. 2012.

KRUTNIK, F. *In a lonely street*: film noir, genre and masculinity. New York: Routledge, 1991.

LUSVARGHI, L. C. "Mocinhos e bandidos: o policial brasileiro como gênero na televisão". In: BORGES, G.; PUCCI Jr., R.; SELIGMAN, F. (eds.) *Televisão*: Formas audiovisuais de ficção e de documentário, vol 1. Faro (Portugal) e São Paulo: Edições Ciac, 2011.

_____. *Ficção seriada e gênero policial no cinema brasileiro*: "Tropa de Elite". Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, Cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2012.

_____. "Crimes contemporâneos: crítica social e neopolicial na América Latina". In BORGES, G.; PUCCI Jr., R.; ALEXANDRE SOBRINHO, L. G. (orgs.) *Televisão*: formas audiovisuais e de documentário, vol.II. São Paulo, Campinas e Faro (Portugal): Edição Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC, 2012.

NAREMORE, J. *More than night*: Film Noir in its context. Expanded Berkeley: University of California Press, 2008.

NEALE, S. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.

RIDENTI, M. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, junho de 2005.

STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

Referências Audiovisuais

A GRANDE Arte (1991, Brasil/EUA), Walter Salles.

A HISTÓRIA Oficial (La Historia Oficial, 1985, Argentina), de Luiz Puenzo.

A MALA Sinistra (1908, Brasil), de Antonio Leal.

A MALA Sinistra (1908, Brasil), de Marc Ferrez.

A MALA Sinistra (1908, Brasil), de Alberto Botelho.

AMEI um Bicheiro (1952, Brasil), de Jorge Ileli, Paulo Wanderlei.

BETIBÚ (2014, Argentina, Espanha), de Michel Cohen.

CENIZAS Del paraíso (1997, Argentina), de Marcelo Piñero.

CIDADE de Deus (2002, Brasil), de Fernando Meirelles e Katia Lund.

COMODINES (1997, Argentina), de Jorge Nisco.

DABANGG (2010, India), de Arbaaz Khan.

DEUS e o Diabo na terra do sol (1964, Brasil), de Glauber Rocha.

EL BONAERENSE (2000, Argentina/Chile/França/Holanda), de Pablo Trapero.

ELEFANTE Branco (2012, Elefante Blanco, Argentina/Espanha/França), de Pablo Trapero.

EU Matei Lúcio Flávio (1979, Brasil), de Antonio Calmon.

FESTIM Diabólico (Rope, 1948, EUA), de Alfred Hitchcock.

FUERA de la ley (1937, Argentina), de Manuel Romero.

GILDA (1946, EUA), de Charles Vidor.

LA FÚRIA (1997, Argentina), de Juan Bautista Stagnaro.

LAS VIUDAS de Los Jueves (2009, Argentina), de Marcelo Piñeyro.

LÚCIO Flávio, o Passageiro da Agonia (1977, Brasil), de Hector Babenco.

NA SENDA do Crime (1954, Brasil), de Flaminio Bollini Serri.

NOVE Rainhas (Nueve Reinas, 2000, Argentina), de Fabián Bielinsky.

O CRIME da Mala (1928, Brasil), de Antonio Tibiriçá.

O SEGREDO dos seus olhos (El Secreto de sus ojos, 2009), de Juan José Campanella.

OCHENTAISIETE (2014, Equador), de Anahi Hoeneisen e Daniel Andrade.

OS ESTRANGULADORES ou Fé em Deus (1908, Brasil), de Antonio Leal.

OS FUZIS (1964, Brasil/Argentina) de Ruy Guerra.

OS MATADORES (1997, Brasil), de Beto Brant.

PARAÍBA, Vida e Morte de um Bandido (1966, Brasil), de Victor Lima.

PIXOTE, a lei do mais fraco (1981, Brasil), de Hector Babenco.

PLATA Quemada (2000, Argentina-Uruguai), de Marcelo Piñeyro.

QUEM Matou Anabela? (1956, Brasil), de Dezsö Ákos Hamza.

RELATOS Selvagens (Relatos Selvajes, 2014, Argentina, Espanha), de Damián Szifrón.

REPÚBLICA dos Assassinos (1979, Brasil), de Miguel Farias.

RIDE The Pink Horse (1947, EUA), de Robert Montgomery.

TESE sobre um homicídio (Tesis sobre un homicídio, 2013, Argentina), de Hernán Goldfrid.

TRAGÉDIA paulista (1908, Brasil), de Antonio Leal e José Labanca.

TROPA de Elite: O Inimigo agora é outro (2010, Brasil), de José Padilha.

VIDAS secas, (1963, Brasil), de Nelson Pereira dos Santos.

submetido em: 08 09 2015 | aprovado em: 17 11 2015.

O Cinema Musical na América Latina: uma cartografia[1]

Musical Film in LatinAmerica: a mapping

Guilherme Maia[2]

Lucas Ravazzano[3]

1 Este artigo foi desenvolvido como ação dos projetos de pesquisa "O Cinema Musical na América Latina: ficção, documentários e novos formatos.", apoiado pelo edital FAPESB 11/2013 de Apoio à Formação e Articulação de Redes de Pesquisa no Estado da Bahia, e "Os musicais no Brasil: cinema e televisão", apoiado pelo edital Universal MCTI/CNPq Nº 14/2013. Participaram do levantamento de dados e dos fichamentos os doutorandos Euro Azevêdo, Inara Rosas, Scheilla Franca e Rodrigo Garcia; os mestrandos Monique Aguiar, Lara Carvalho, Leandro Afonso e André Félix; os bolsistas de iniciação científica Victor Mota, Liliane Souza e Marise Urbano; e os voluntários Ma. Natalia Rueda, Cecília Mélo, Hanna Nolasco, Preta Oster e Ihago Allech Bonfim, todos membros do Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

2 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Professor da Faculdade de Comunicação e de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

3 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Resumo: O presente trabalho visa fazer um breve mapeamento cinema musical de ficção na América Latina, de modo a compreender como as diferentes cinematografias latino-americanas se apropriaram do formato do musical e como este dialogou com as tradições culturais locais, em especial do cinema e da música popular, para se desenvolver. Buscaremos, pois, tratar de como o musical de ficção está ligado à história do cinema latino-americano e das questões de identidade nacional e cultural que constantemente emergem das obras.
Palavras-chave: América Latina; musical de ficção; música popular; história do cinema.

Abstract: This study aims to give a brief mapping of the fictional musical cinema in Latin America, in order to understand how different Latin cinematography appropriated the musical format and how it spoke with local cultural traditions, especially of film and popular music, to develop. We seek therefore address how the fictional musical is linked to the history of Latin American cinema and the national and cultural identity issues that constantly emerge from these movies.
Key words: Latin America; fictional musical; popular music; cinema history.

O universo dos musicais cinematográficos

Quando usamos a expressão "filme musical" é bem provável que venham à memória do ouvinte ou do leitor imagens e sons dos musicais produzidos no contexto do cinema clássico dos EUA: a inteligência rítmica do sapateado de Fred Astaire, o elegante bailado de Ginger Rogers e Cyd Charisse, o canto impressionante de Judy Garland, a dança atlética de Gene Kelly, as canções envolventes de Cole Porter, Rodgers e Hart, as caleidoscópicas coreografias de Busby Berkeley, o virtuosismo visual de Vincente Minelli, etc. Raramente pensamos neste gênero como um fenômeno global. Rick Altman (2012), um dos mais seminais estudiosos dos musicais cinematográficos, no entanto, se confessa surpreso ao perceber o alcance do gênero ao redor do planeta, ao tecer seus comentários sobre os artigos organizados por Linda Mokdad e Corey Creekmur (2012) no livro *International Film Musical*. Altman percebe como cada país trabalha o musical à sua maneira e se rende ao fato de que os conceitos por ele trabalhados no livro *American Film Musical* (1989), no qual discute a natureza dos musicais cinematográficos e propõe uma taxonomia do gênero, não dão conta da diversidade de manifestações de cinema musical em outros países. Embora, em muitos casos, os musicais de outras nacionalidades mantenham vínculos com a tradição da Hollywood clássica, eles formam um conjunto plural de espécies, moldadas a partir da influência de diferentes tradições culturais, artísticas e de contingências econômicas e políticas locais. A conclusão de Altman é a de que, no que diz respeito ao que chamamos de "filme musical", ainda há um vasto e rico território a ser explorado.

A coletânea de Creekmur e Mokdad, nos dá uma boa visão dos motivos que levaram Altman, confessadamente centrado por demais no epicentro do fenômeno, a se surpreender com a riqueza de manifestações de filmes que podem ser classificados como musicais[4] no contexto internacional. Um laço que une praticamente todos os autores reunidos em *International Film Musical*, é a queixa de que, nos países estudados, o musical parece não receber muita atenção dos acadêmicos e críticos locais, em decorrência de um suposto estatuto popularesco associado ao entretenimento de massa e sem legitimidade como objeto de investigação. Outros pontos de convergência entre os autores são o diagnóstico acerca do modo como signos de identidades nacionais lutam, nos filmes, por direito de existência em

4 Deixando as disputas pela definição de "filme musical" de fora desta etapa da nossa pesquisa, trabalhamos aqui, a princípio, com o que o filme diz de si mesmo para o público, ou seja, filmes que são divulgados como "musicais", aliado ao modo como os bancos de dados (oficiais e colaborativos), os estudiosos e a crítica os classificam.

confronto coma poderosa máquina de produção e difusão de musicais dos EUA, e como as articulações sinergéticas entre tradições do teatro, o rádio e a indústria fonográfica locais forjaram diferentes modelos de filmes musicais.

John Mundy[5] nos mostra como os britânicos exploraram intensamente o veio do *rock* e do *pop* bretão, como nos filmes dos Beatles. Na Espanha, de acordo com Imaculada Alarcón, o musical se apropriava da *zarzuela* e da *copla*, enquanto que na Itália, para Alex Marlow-Mann, eles bebiam na fonte do *musicarello*, da ópera italiana e da *scenegiatta*. A Alemanha, por sua vez, trazia, como aponta Antje Ascheid, as óperas e operetas locais para o domínio do musical. Os musicais franceses, para Kelley Conway têm, muitas vezes, um caráter mais experimental, que se afasta bastante do modelo de Hollywood, tendo como principais expoentes diretores como René Clair e François Ozon. Na União Soviética, Richard Taylor destaca os célebres musicais dirigidos por Alexandrov nos anos 1940, que tinham como objetivo a difusão dos ideais socialistas. Aaron Gerow nos conta que o musical japonês é impregnado de elementos culturais locais como o teatro Noh, o Kabuki e a ópera Asakusa. A China, conforme apresentada por Emilie Yueh-YuYeh, é um caso peculiar, já que seus musicais não apenas se apropriam de ritmos locais como o *Shidai Qu*, como também de ritmos musicais estrangeiros como o *rockabilly* e o mambo. No Oriente Médio, segundo Mokdad, o Egito pode ser considerado o país que mais apostou em tentativas de reprodução do modelo hollywoodiano.

Na seção final do livro, além do já citado texto de Altman, o artigo de Björn Nordfjörd (2012) fala sobre o que ele chama de musical pós-moderno transnacional. O autor aborda filmes feitos em coprodução por diferentes países, citando, entre outros, *The hole* (*O buraco*, 1998), de Tsai Ming-Liang ou *Moulin Rouge* (*Moulin Rouge: amor em vermelho*, 2001), de Baz Luhrmann, filmes que, na maior parte das vezes, estabelecem relações intertextuais com os musicais hollywoodianos através do pastiche ou da paródia, de modo a celebrar, revisar ou criticar esse modelo de musical. De acordo com Nordfjörd, ao invés de retratar o mundo através do olhar da cultura dos Estados Unidos, esses musicais transnacionais trazem uma reflexão sobre essa cultura e seu papel a nível global.

No livro de Creekmur e Mokdad, os musicais latino-americanos, foco deste artigo, são contemplados com apenas dois capítulos, dedicados ao México e ao Brasil. É fato que esses dois países construíram uma forte tradição de musicais, especialmente nas suas chamadas "Eras de Ouro", mas causa estranhamento, por exemplo, a exclusão da Argentina, que, com suas *películas tangueras*, também viveu sua fase dourada dos musicais, foi ponta-de-lança na produção de filmes na América

5 Todos os autores citados neste parágrafo integram a citada coletânea de Creekmur e Mokdad.

Latina do início do cinema sonoro até meados da Segunda Guerra Mundial, quando é aos poucos suplantada pela indústria mexicana, e hoje pode ser considerado o país com maior produção de musicais das Américas hispânica e lusófona.

O cinema musical latino-americano

Este mapeamento toma como base filmes citados como pertencentes a essa chave de gênero por um conjunto de estudiosos sobre o cinema latino-americano, como Paranaguá (1984), King (1994), Valle (2015), Frías (1966), Vieira (2012) e Oroz (1999), entre outros, além de pesquisa em bancos de dados oficiais e colaborativos. Neste momento, buscamos observar os principais ciclos de produção e o modo como os musicais latino-americanos se configuram como espécies peculiares, permeados por símbolos de identidades nacionais, em um movimento ao mesmo tempo de aderência e confronto com os musicais exportados massivamente pelos EUA. Para isso, tomamos como ponto de partida a Argentina, país que mais rapidamente se adaptou à tecnologia do filme sonoro e produziu musicais em maior quantidade durante os anos 1930 e o início da década de 1940. Em seguida, falaremos dos vizinhos da Argentina na América Platina: Uruguai e Paraguai.

Argentina: um cinema de tangos

O cinema sonoro argentino nasce em íntima simbiose com o tango. Gênero de música e dança oriundo das camadas populares de Buenos Aires e Montevidéu, no final do século XIX, o tango ganha musculatura simbólica nos salões da aristocracia francesa na primeira década do século XX. Fortalecido como símbolo de nação; difundido pelo rádio e pelo disco, o tango já é um signo de "Argentina" fixado, consumido internamente e exportado quando o cinema sonoro se estabelece. Deste ponto em diante, não é temerário afirmar que se torna uma fundamental marca de identidade do cinema musical argentino. Tango e cinema foram tão íntimos no país, que um expressivo número de compositores se tornaram também diretores e produtores de filmes, sem dúvida um caso raro na História do cinema mundial. Interessante observar também o capital simbólico do qual a dança do tango – como espetáculo e como signo de sedução e erotismo em uma chave elegante - desfruta hoje nas telas internacionais, expresso claramente em filmes de grande difusão como *Scent of a woman* (*Perfume de mulher*, 1992), de Martin Brest e *Chicago* (2002), de Rob Marshall. A lista de filmes nos quais o tango é executado

e dançado para conferir uma dimensão espetacular e erótica a uma cena é extensa e constrói um lugar simbólico bem distinto dos ocupados pelo samba, a rumba e o bolero, por exemplo. Paranaguá (1984), confirma que o tango foi um dos principais veículos da expansão do cinema argentino dentro e fora do país. O primeiro filme sonoro produzido na Argentina, o curta-metragem *Mosaico criollo* (1929), de Edmo Cominetti já tinha o tango na sua trilha sonora. Poucos anos depois foi lançado o primeiro longa-metragem musical, que tinha o sugestivo título *Tango* (1993), de Luiz Moglia Barth, e apresentava várias estrelas do gênero, como Azucena Maizani, Tita Merello e Mercedes Simone, construindo o formato daquilo que se tornaria a base do cinema argentino nos anos seguintes: filmes musicais com números de tango.

Neste cenário, se destacaram-se nomes como Carlos Gardel e Hugo del Carril. Gardel protagonizou filmes como *El día que me quieras* (1935), de John Reinhardt, tendo trabalhado também em produções da França e Estados Unidos. Já Carril protagonizou filmes como *La vida es un tango* (1939), de Manuel Romero, e *El astro del tango* (1940), de Luis Bayón Herrera. Carlos Gardel morreu trágica e precocemente em um acidente de avião em 1935, mas Carril seguiu na ativa, inclusive tornando-se diretor. Entre 1949 e 1975 Carril comandou quinze filmes, muitos deles musicais como *Historia del 900* (1945) e *Buenas noches, Buenos Aires* (1964). Além destes dois há de se destacar também o cantor, ator, diretor e produtor Leonardo Fávio que trabalhou em diversos musicais entre o final dos anos de 1950 e o princípio da década de 1970.

Nos anos de 1960 o *rock and roll* dominou o mundo e se a Inglaterra fazia filmes com os Beatles e o Brasil com Roberto Carlos, a Argentina tinha Palito Ortega e Sandro, cantores de gêneros ligados ao *rock* que estrelaram musicais como o já citado *Buenas noches, Buenos Aires*, *Amor em el aire* (1967), de Luis César Amadori e *Quiero llenarme de tí* (Emílio Vieyra, 1969). Nas décadas seguintes, de acordo com King (1994), o país segue com uma produção estável do gênero, mas trazendo outras temáticas e com influências mais fortes de musicais ao estilo da Broadway, fazendo inclusive versões próprias de produções estadunidenses. No entanto, muitos musicais emblemáticos ainda traziam o tango como música central.

Pouco após o fim do último golpe de estado na Argentina, foi lançado *El exilio de Gardel: tangos* (1985), de Fernando Solanas, premiado nos festivais de Havana e Veneza, e que traz personagens exilados pela ditadura (1976-83) como centro da obra. Mais recentemente, vale citar produções como *Aniceto* (2008), de Leonardo Fávio e *La cantante de tango* (2009), de Diego Martínez Vignati.

Cinema musical no Uruguai e no Paraguai

O diálogo entre o cinema e a música popular começou no Uruguai na década de 1930, mas perdura até hoje em obras como *Gardel: ecos del silencio* (1997), de Pablo Rodríguez, um documentário que defende a origem uruguaia do cantor Carlos Gardel, assunto de muita polêmica, visto que os argentinos afirmam que ele é francês de Toulouse, enquanto os uruguaios alegam que ele nasceu em Tacuarembó.

O primeiro longa-metragem falado do país, *Dos destinos* (1936), de Juan Etchebehere, trazia um cantor radiofônico como atração. Pouco tempo depois, outro longa se volta para a música em *Vocación?* (1938), de Rina Massardi. Outros filmes dos anos 1930 e 1940 também rendiam tributo às ondas do rádio. O aumento da produção, no entanto, aconteceu a partir da década de 1950, com a fundação da Cinemateca Uruguaia em 1952. Durante o regime militar uruguaio (1973-1985), segundo King (1994), pouco foi produzido. A partir dos anos 2000, especialmente, o Uruguai voltou a ter uma quantidade razoável de filmes com circulação internacional, incluindo musicais como o carnavalesco-onírico *A Dios momo* (2006), de Leonardo Ricagni e *Miss Tacuarembó* (2010), de Martín Sastre.

Dos três países da região Platina, o Paraguai é aquele com o menor volume de produção de filmes, de um modo geral e, consequentemente, de musicais. De acordo com Schembori e Maneglia (2003), durante os anos de 1920 e 1930 a maioria dos filmes feitos no Paraguai eram documentários realizados por estrangeiros, como o argentino *En el infierno del chaco* (1932), de Roque Funes, primeiro longa sonoro feito no país. Em 1954 o militar Alfredo Stroessner assumiu o poder, cargo no qual permaneceu até 1989, e, ainda segundo Schembori e Maneglia, durante esse período muito do que se fez foram documentários de cunho noticioso produzidos pelo regime. Em um contexto agudamente repressivo, não houve um incentivo à produção de filmes de ficção. Um dos raros filmes paraguaios no qual a música é central para a história foi *El toque del oboe* (*O toque do oboé*, 1998), de Cláudio MacDowell, uma coprodução com o Brasil. Somente com muita complacência taxonômica, contudo, este filme pode ser considerado um musical. O restante da produção que se aproxima da música ainda está no campo do documentário. Embora a produção do cinema paraguaio tenha crescido significativamente nos últimos anos, segundo Rose Stokes (2011), é uma cinematografia que ainda está em fases preliminares de desenvolvimento. Ainda não é possível falar na existência de um "cinema de guarânias".

Cinema de rancheiras, boleros e rumbas: os musicais cinematográficos mexicanos

Da América Platina, saltamos para o extremo norte da América *hispanohablante* para falar dos musicais mexicanos, que, a partir do final da década de 1940, foram produzidos em regime industrial, com apuro técnico e narrativo, e exportados massivamente para todo o mundo hispânico e, em menor medida, para o Brasil. Na América Latina, o México foi o país em que o cinema viveu a "*Edad de Oro*" de mais alto quilate e o filme musical foi uma peça-chave nesse processo. No site colaborativo Internet Movie Database (IMDB), estão registrados 232 filmes classificados como musicais produzidos no México entre 1930 e 1960 (131 na Argentina e 96 no Brasil)[6]. Duas espécies de musicais tiveram grande destaque no mercado mexicano e latino-americano neste período: as comedias *rancheras* e os melodramas *cabareteros*. Nestes filmes, "música e performance foram incorporados em espaços narrativos específicos [a *hacienda* e os *cabarets*] que serviram de alegorias utópicas e/ou distópicas de nacionalidade." (LÓPEZ, 2013, p. 136)

Em um contexto fortemente contingenciado ora por resistência ora por sujeição ao fluxo de interesses políticos e econômicos dos EUA, o cinema musical mexicano dos anos 1940-50 foi, entre muitas outras coisas, reflexo e agente de um processo de construção de símbolos oficiais de "mexicanidade", levando às telas gêneros de canção popular já institucionalizados pelo meio radiofônico como signos de musicalidade mexicana – o *mariachi*, a *ranchera* e o bolero mexicano. De um modo geral, os dois primeiros contribuem para o estabelecimento do *ethos* rural, comunitário e utópico das comédias *rancheras*. Já os boleros, mais presentes nas melodramas *cabareteros*, operam em negociação com outros gêneros, especialmente caribenhos, no contexto distópico de casas noturnas frequentadas por prostitutas e cafetões que López (2012) vê como veículo de articulação de subjetividades marginalizadas em um México urbano, multicultural e em processo de modernização.

Em direção contrária ao veio cômico-carnavalesco que predominou nos musicais brasileiros do mesmo período, os mais emblemáticos musicais mexicanos estão mais próximos de um "cinema de lágrimas", como graciosamente definiu Sílvia Oroz (2000). Da mesma forma como os títulos dos musicais brasileiros são fortes indícios da presença do samba e do carnaval, os dos filmes *cabareteros* remetem ao

6 Utilizando os recursos da pesquisa avançada, filtrando por país produtor, gênero, duração e período de lançamento, os resultados do portal são apresentados com o nome de "*most popular musical feature films*" (filmes musicais de longa-metragem mais populares). O resultado inclui também coproduções envolvendo outros países.

sabor agridoce dos boleros. *La mujer del puerto* (1934), de Arcady Boytler, *Deseada* (1951), de Roberto Gavaldón, *Señora tentación* (1948), de José Días Morales, *Besame mucho* (1945), de Eduardo Ugarte, *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández, *Perdida* (1950), de Fernando A. Rivero, *Pecadora* (1947), de José Diaz Morales e Carlos Schlieper, *La bien pagada* (1948), de Alberto Gout, *Victimas del pecado* (1951), de Emilio Fernández, *La hermana impura* (1948), de Miguel Morayta, são, entre muitos outros, títulos que evidenciam um vocação inequívoca para o melodrama, herdeira, em grande parte, da difusão das radionovelas cubanas na América *hispanohablante*. Embora o melodrama *cabaretero* e as *películas de rumberas* tenham se tornado o mais eloquente símbolo do cinema mexicano do período, o país produziu e consumiu um número significativo de comédias musicas populares, como as muitas estreladas pelo comediante, dançarino, cantor e instrumentista Tin Tan, que, ao lado de Cantinflas, pode ser considerado um dos mais importantes artistas da história do cinema mexicano.

Nos anos 1960, mesmo com a indústria cinematográfica enfraquecida (PARANAGUÁ, 1984; KING, 1994), o IMDB registra 123 filmes musicais, entre produções e coproduções. Na década seguinte, entretanto, no mesmo passo em que a produção de filmes de um modo geral, o fluxo de musicais diminui progressivamente de intensidade e chegamos aos 15 primeiros anos do século XXI, com apenas 10 musicais cinematográficos de longa-metragem registrados no IMDB. Pode parecer pouco, mas, considerando as dificuldades enfrentadas por um cinema que vive em permanente luta pelo direito de existência, em um lugar que fica "longe de Deus e perto de Hollywood", como disse Paranaguá (1984), pode-se dizer que o filme musical continua a ter um lugar importante na cinematografia mexicana.

Os musicais não filmados da América Central

Como bem sabem os estudiosos que se dedicam ao cinema latino-americano, a vida nunca foi fácil para o nosso cinema, especialmente para os países latinos situados entre a Península de Iucatã, no México, e a Colômbia. Vítimas do extrativismo espanhol e, mais tarde, de empresas dos EUA, como a Union Fruit Company, as nações da América Central continental e caribenha têm sua história marcada por extrema pobreza, exploração do trabalho, turbulência política, regimes repressivos e alto índice de problemas sociais. Nesta região, não há nenhum risco em afirmar que o único país com uma produção cinematográfica quantitativamente relevante ao longo de sua história é Cuba.

Na Guatemala, até agora foram localizados apenas dois musicais realizados

no país, *La gitana y el charro* (1964), de Gilberto Martínez Solares, feito ainda no regime militar, e outro mais recente, *Soy de Zacapa* (2011), de Mario Enriquez. Em Honduras, nossa pesquisa não foi capaz de localizar filmes musicais de ficção produzidos no país. Na Nicarágua, na Costa Rica e no Panamá, é possível encontrar referências à produção de documentários musicais no contexto mais recente, mas obras ficcionais são raras. Até o momento, não foi possível encontrar musicais de ficção na Nicarágua e em El Salvador. Na Costa Rica localizamos apenas um filme independente, *Iron girls 2: Imágina* (2010), de Adrian Cordero e Roberto Peralta, uma coletânea de curtas musicais que celebra o amor entre mulheres. No Panamá, o mapeamento localizou duas películas *Préstemela esta noche* (1978), de Tulio Demicheli, e *Jailbird rock* (1988), de Philip Schuman. É curioso notar, porém, que ambos se constituem mais a partir de gêneros musicais americanos do que de música "nativa", o que pode ser considerado um bom indicador do imperialismo econômico, político e cultural que assola a região e, especialmente, o Panamá.

Chegando aos Estados insulares latinos do Mar do Caribe, no Haiti, o primeiro longa-metragem do país só foi realizado nos anos de 1970 (KING, 1994) e nenhum musical de ficção foi localizado pela nossa pesquisa. Já na República Dominicana, mapeamos o musical *Caña brava* (1966), de Ramón Podera, e um crescimento na produção de filmes a partir dos anos 1990, no qual puderam ser encontrados alguns musicais de ficção como *Sanky panky* (2007), de José Enrique Pintor, que até ganhou uma continuação, *A ritmo de fé* (2013), de José Gómez de Vargas e *Windi* (2015), de Martín Lopéz. Falar em cinema e em musicais na América Central, como veremos, implica, necessariamente, falar de Cuba, país com a produção cinematográfica mais constante da região, apesar de também submetida a um processo que alterna ciclos produtivos com períodos de estagnação, a exemplo do que aconteceu em toda a América Latina.

No período entre 1930 e 1958 a produção cubana é constante, embora relativamente pequena. King afirma que foram feitos apenas 80 longas-metragens nesse intervalo de tempo. Ainda assim, encontramos uma produção contínua de musicais, muitos em coprodução com a Espanha, como *Embrujo Antillano* (1946), de Juan Orole Geza P. Polaty. Durante os anos de 1960 a 1980 a produção do país cresce, embora o número de musicais seja quase inexistente. Durante esse período o cinema cubano é, fundamentalmente, um cinema revolucionário, no qual até mesmo as comédias serviam para atacar os Estados Unidos e a padronização de Hollywood. Segundo King, os filmes giravam em torno de temas ligados a questões de classe, gênero e etnia. Parece, portanto, que apesar do aumento da produção, essa

preocupação com a ideologia revolucionária por algum motivo afastou um pouco o cinema cubano do gênero musical.

A partir dos anos de 1980, no entanto, King identifica um retorno à época anterior a este cinema revolucionário e então começamos novamente a encontrar algumas obras musicais como *La bella del Alhambra* (1989), de Enrique Pineda Barnet, além de uma exploração intensa do veio dos documentários musicais. Depois do início dos anos 2000, o campo do documentário musical ganha ainda mais vigor, mas é possível encontrar também musicais de ficção, entre os quais podemos citar *Bailando chachacha* (2005), de Manuel Herrera e *Irremediablemente juntos* (2012), de Jorge Luis Sánchez.

Cinema musical na América Andina

Os países da América Andina, em sua grande maioria, tal como os vizinhos centro-americanos enfrentaram e ainda enfrentam muita dificuldade para estabelecer uma produção cinematográfica regular, em virtude de contingências políticas e econômicas e de um circuito exibidor historicamente dominado por filmes argentinos, mexicanos e, principalmente, estadunidenses. A situação é mais grave em países como Bolívia, Venezuela e Equador. À semelhança do que ocorreu em relação a alguns países da América Central, não foi possível localizar musicais de ficção na Bolívia. Na Venezuela, encontramos apenas alguns poucos musicais de ficção, com distância de décadas entre eles, como *Carmen, la que contaba 16 Años* (1978), de Román Chalbaud; *El día que me quieras* (1986), de Sergio Dow (que assim como o filme homônimo argentino também é centrado na música de Carlos Gardel) e *El desliz* (2013), de Englys Acconciagioco. No Equador, que realiza seu primeiro filme sonoro somente em 1950 (KING, 1994), a primeira safra de filmes nacionais foi de documentários realizados em regime de aguda carência de equipamento e infraestrutura. Ainda assim, encontramos dois musicais na década de 1960: *En la mitad del mundo* (1964), de Ramón Pereda, e *Fiebre de juventud* (1966), de Alfonso Corona Blake. A situação, segundo King, melhorou um pouco a partir dos anos de 1980, graças a iniciativas de apoio estatal, mas o veio dos musicais não foi muito explorado e só foi possível encontrar um musical deste período aos dias de hoje: *Sensaciones* (1991), de Juan Esteban Cordero e Vivia Cordero

Peru, Colômbia e Chile também sofreram com instabilidade política e com a ocupação das salas por produtos estrangeiros, mas lograram, mesmo com as idas e vindas dos ciclos que ocorreram em toda a América Latina, estabelecer uma

produção de películas e de filmes musicais quantitativamente mais significativa. Os primeiros registros de musicais ficcionais no Peru surgem com a fundação da Amauta filmes (1937-1940), companhia que produziu 14 filmes de longa-metragem, número recorde para um único produtor na história do cinema peruano (FRÍAS, 1996). Por sua vez, Labarrére (2009) enfatiza que o período de atuação da companhia, classificado como "Edad de Oro" (1937-1940), é um dos mais profícuos do cinema peruano. Dentre as produções da Amauta filmes, destaca-se o musical *Gallo de mi galpón* (1938), de Sigifredo Salas que, de acordo com Frías (1996) traz números musicais que destacam as *valsas*, *marineras* e *tonderos*, três dos gêneros de música/dança mais importantes da música peruana. Segundo Bedoya (2002), nos vinte anos posteriores ao término da Amauta Filmes, pouquíssimos filmes nativos foram rodados. Desse período, destaca-se o musical *Mi secretaria está loca*, *loca*, *loca* (1967), de Alberto Dubois, uma coprodução com a Argentina. Na década de 2000, Middents (2009) observa uma forte tendência de renovação. Nesse contexto, foram produzidos alguns documentários musicais e, no campo da ficção, podemos citar a animação *Caramelito* (2011), de Erick Chagua, e o filme *Sueños de gloria* (2013), de Alex Hidalgo, feito em coprodução com os Estados Unidos.

A Colômbia produziu alguns musicais nas décadas de 1930 e 1940, mas depois há um grande hiato que só parece ser superado na década de 1980. Foi possível mapear a produção de musicais como *Al son de las guitarras* (1938), de Alberto Santana e Carlos Schroeder e *Bambucos y corazones* (1945), de Gabriel Martinez. De acordo com King (1994) o cinema colombiano enfrentou um período de muita dificuldade durante os governos conservadores que ascenderam no início dos anos de 1950 e apenas a partir de 1970 começou a se reestruturar. Registra-se, ainda, musicais como *Tacones* (1982), de Pascual Guerrero, e *Los viajes del viento* (2009), de Ciro Guerra, obras que se relacionam com gêneros musicais nacionais como o *bambuco* e o*vallenato*.

O cinema musical no Chile possui seus primeiros registros na década de 1940. Doze anos após o primeiro longa-metragem sonoro, a produção *Música en tu corazón* (1946), de Miguel Frank, revela as primeiras tentativas de fazer musicais ao estilo Hollywood, num dos mais antigos musicais chilenos de que se tem notícia. De acordo com Fabián Nuñez (2010a), os anos de 1950 foram o período sombrio para o cinema chileno, com apenas treze longas sendo produzidos, sendo cinco foram dirigidos por estrangeiros. A década seguinte, no entanto, é considerada por Nuñez (2010a) como um período de rápido renascimento.

Em 1967 o Chile realizou um encontro entre diversos cineastas latino-

americanos no *Festival de Viña Del Mar*, ao qual King (1994) atribui importância não apenas para o cinema chileno, mas à produção da América Latina ao facilitar encontros entre realizadores de diferentes países, embora os objetivos de colaboração e distribuição de material não tenham sido plenamente alcançados. Nesse período, o Chile também produziu alguns musicais como *Ayúdeme usted, compadre* (1968), de Germén Becker. O filme, como aponta Rafael Valle (2008), foi o mais visto do país durante décadas graças, provavelmente, à combinação poderosa de astros da televisão, música e rádio da época como Los Perlas, Los Huasos Quincheros, Gloria Simonetti e Arturo Gatica. Becker tentou repetir o sucesso com o musical *Volver* (1969), com artistas do México e Peru, mas não obteve o mesmo sucesso. Durante as décadas seguintes o musical de ficção praticamente saiu de cena, mas o país produziu vários documentários musicais sobre artistas e tendências da música local. As coisas melhoram um pouco a partir dos anos 2000, como aponta Nuñez (2010b), e encontramos alguns filmes como *Violeta se fue a lós cielos*, (Violeta Foi Para o Céu, 2011), de Andrés Wood, cinebiografia da cantora Violeta Parra, que conquistou onze prêmios, incluindo o Prêmio do Grande Júri no Festival de Sundance 2012.

Das chanchadas às cinebiografias: o cinema musical no Brasil

Encerramos esse panorama falando do Brasil. Os filmes musicais ocupam um lugar fundamental na História do Cinema Brasileiro, principalmente durante as três décadas iniciais do cinema sonoro, embora também estejam consideravelmente presentes em momentos anteriores e posteriores a este período de destaque. Ao falar dos chamados "filmes cantantes", que traziam cantores e cantoras localizados atrás da tela, que dublavam ao vivo performances filmadas, José Ramos Tinhorão (1972) diz que as relações entre o cinema e a música popular no Brasil começaram com os primeiros filmes produzidos no Rio de Janeiro, logo no início do século.

O filme *Coisas nossas* (1931), de Wallace Downey, costumeiramente reconhecido como o primeiro grande sucesso comercial do cinema sonoro brasileiro (COSTA, 2006) é apontado por alguns autores (TINHORÃO, 1972; GONZAGA e SALLES GOMES, 1966) como o primeiro filme musical brasileiro. Na sequência de seu sucesso vieram os chamados "musicarnavalescos" (RAMOS; HEFFNER, 2000, p. 130) produzidos pela Cinédia e, mais tarde, chegaram as comédias musicais realizadas pela Atlântida, que vieram a se tornar uma das vertentes dominantes da comédia popular brasileira: as chanchadas.

A partir de meados dos anos de 1960, os filmes musicais tiveram uma

produção menos abundante e foram adquirindo novas feições. Surgiram os musicais estrelados pelos artistas ligados ao movimento da Jovem Guarda, como *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), de Roberto Farias e *Juventude e ternura* (1968), de Aurélio Teixeira, estrelado pela cantora Wanderléa. No final dos anos 1960 também tivemos o início do investimento no veio infantil, com Renato Aragão estrelando *Adorável trapalhão* (1967), de J. B. Tanko. Aragão, com e sem o seu grupo, Os Trapalhões, estrelou vários sucessos de bilheteria nas décadas seguintes. Ainda nos anos de 1960, foram lançados também alguns musicais com temática rural, como aqueles produzidos e estrelados pelo cantor e compositor Teixeirinha.

A partir década de 1970 chega às telas uma quantidade considerável de musicais comandados por diretores ligados ao contexto que Ismail Xavier (2006) chamou de Cinema Brasileiro Moderno como *É Simonal* (1970), de Domingos de Oliveira, *Quando o carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues, ou *A noite do espantalho* (1974), de Sérgio Ricardo. A tendência continuou na década de 1980 em obras como *Cabaret mineiro* (1980), de Carlos Alberto Prates Correia, *A estrada da vida* (1983), de Nelson Pereira dos Santos, e Ópera do *malandro* (1986) de Ruy Guerra, provando que o musical de ficção também é explorado em uma cinematografia com ambições artísticas e políticas.

Já na década de 1980, o filão dos infantis ganha vigor nos filmes estrelados pela apresentadora Xuxa e surgem os filmes ligados à onda musical "BRock"[7], com a presença de intérpretes e bandas do cenário pop-rock que dominavam a programação radiofônica e televisiva da época, dando origem a produções como *Beth Balanço* (1984), de Lael Rodrigues, *Areias escaldantes* (1985), de Francisco de Paula, *Menino do Rio* (1981) e *Garota dourada* (1983), ambos dirigidos por Antonio Calmon.

No período da chamada "Retomada" até os dias atuais, encontramos dois longas musicais de animação: *O grilo feliz* (2001), de Walbercy Ribas, e sua continuação *O Grilo feliz e os insetos gigantes* (2009), de Walbercy Ribas e Rafael Ribas. Além deste marco no musical de animação, também é possível identificar três outras tendências que merecem nossa atenção. No campo da ficção voltada para o grande público, o filão mais explorado recentemente tem sido o das cinebiografias musicais, com filmes baseados na trajetória de artistas conhecidos da canção popular brasileira como Cazuza, Zezé di Camargo e Luciano, Noel Rosa, Luiz Gonzaga, Renato Russo e Tim Maia. Se nos voltarmos para o cinema independente, podemos ver também o interesse de jovens realizadores pelo gênero musical em filmes como *O que se move* (2013), de Caetano Gotardo, *A fuga da mulher gorila* (2009), de Felipe

7 Segundo Diniz e Cunha (2014), o termo BRock foi criada pelo jornalista e critico musical Arthur Dapieve.

Bragança e Marina Meliande, e *Sinfonia da necrópole* (2014), de Juliana Rojas. Nota-se também um crescimento importante na produção dos chamados documentários musicais, que vêm sendo exibidos em bases regulares tanto no circuito dos festivais quanto nas salas de exibição comercial e na televisão.

O mapeamento sintético da produção de filmes musicais na América Latina, aqui apresentado, é uma das ações de um projeto de pesquisa, ora em desenvolvimento, que visa a uma cartografia analítica de filmes musicais latino-americanos que tenham sido marcos importantes na História do cinema dos países latinos das Américas, assim como do pensamento teórico-crítico sobre os filmes dessa chave de gênero. Embora em relação aos objetivos mais amplos da pesquisa ainda reste muito trabalho a ser feito, a partir deste mapeamento já é possível ver emergir algumas inferências.

Começamos citando a óbvia constatação de que o filme musical só viveu *Edades de Oro* nos três países mais produtivos: México, Argentina e Brasil. Em todos os três países, esses filmes levaram às telas e aos alto-falantes questões importantes relativas à luta entre identidades nacionais e modelos narrativos estrangeiros, processo no qual *rancheiras*, boleros, sambas, tangos, marchas e rumbas, entre muitos outros gêneros de música popular, foram peças-chave de estratégias articuladas entre a radiodifusão e as indústrias fonográfica e cinematográfica. Da mesma forma, nos três países se observa um ciclo produtivo intenso durante os trinta primeiros anos do cinema sonoro e uma acentuada queda de produção a partir de meados dos anos 1960, mas isso, como sabemos, não ocorreu somente com os musicais, mas com a produção cinematográfica latino-americana, de um modo geral. Sobre o cenário contemporâneo dos musicais, já sabemos um tanto sobre o caso do Brasil, uma vez que sobre esse *corpus* já foi realizado um trabalho analítico, mas a produção contemporânea de musicais no México e na Argentina será examinada mais detalhadamente nos próximos passos da investigação, assim como será feito também com os países com produção quantitativamente menos relevante. Por fim, nosso esforço parece deixar claro que é impossível não concordar com Rick Altman (1994) quando ele, observando o fenômeno em um contexto internacional, afirma que aquilo que se convencionou chamar de filme musical ainda é um vasto e rico território a ser explorado. Isso parece se aplicar perfeitamente no caso da América Latina, não só no campo da pesquisa, mas também da realização, ainda mais quando nos damos conta de que muitas das ricas e plurais manifestações de música e de dança caribenhas, andinas, platinas, mexicanas e brasileiras jamais tiveram chance de chegar às telas do cinema na forma de musicais.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, R. *The American film musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

_____. The Musical as International Genre: Reading Notes. In: CREEKMUR, Corey; MOKDAD, Linda (Orgs.). *The international flm musical* .Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 257-264.

BEDOYA, R. *Nuestro cine:* una historia intermitente. Libros y Artes. 2002; p. 14-17. Disponível em: http://www.bnp.gob.pe/portalbnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes2_9.pdf Último acesso em 18 de agosto de 2015.

COSTA, F. M. Início do cinema sonoro: a relação com a música popular no Brasil e em outros países. In MACHADO, R. *et alli*. *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2006.

CREEKMUR, C. K.; MOKDAD, L. Y. (Orgs.).*The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

DINIZ, A.; CUNHA, D. *A República cantada:* do choro ao funk, a história do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

GONZAGA, A.; SALLES GOMES, P. E. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

KING, J. *El Carrete Mágico:* una história del cine latinoamericano. Bogotá:Tercer Mundo Editores. 1994

LABARRÉRE, A. *Atlas del cine*. Madrid: Akal, 2009.

LÓPEZ, A. M. Mexico. In: In: CREEKMUR, C; MOKDAD, L.(Orgs.). *The international film musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p; 121-140

MIDDENTS, J. *Writing National Cinema: Film Joumals and Film Culture in Peru*. Hanover, NH: Dartmouth College Press and University Press of New England, 2009.

NORDFJÖRD, B. The postmodern transnational film musical. In: CREEKMUR, Corey; MOKDAD, L (Orgs.). *The international film musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 243-255

NUÑEZ, F. *Panorama histórico do cinema chileno:* do silencioso ao contemporâneo (primeira parte). In: Rua – Revista Universitária de Audiovisual. 15 de outubro de 2010a. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3052>. Último acesso em 18 de agosto de 2015.

NUÑEZ, F. *Panorama histórico do cinema chileno:* do silencioso ao contemporâneo (segunda parte). In: Rua – Revista Universitária de Audiovisual. 15 de outubro de 2010b. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=3067>. Último acesso em 18 de agosto de 2015.

PARANAGUÁ, P. A. *O cinema na América Latina:* longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM. 1984.

RAMOS, L. A.; HEFFNER, H. Cinédia (verbete). In: RAMOS, F e MIRANDA, L. F. (Orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro.* São Paulo: Editora Senac, 2000.

OROZ, S. *Melodrama:* o cinema de lágrimas da América Latina. Funarte, 1999.

SCHEMBORI, T.; MANEGLIA, J.C. *La industria audiovisual em Paraguay.* 2003. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20070208034441/http://www.recam.org/Estudios/Paraguay_industria.pdf >. Último acesso em 17 de agosto de 2015.

STOKES, R. *Out of the darkness:* paraguayan national cinema. 2011. Disponível em: <http://www.ecufilmfestival.com/en/out-of-the-darkness-paraguayan-national-cinema/>. Último acesso em 17 de agosto de 2015.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular:* teatro e cinema. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

VALLE, R. *Ayúdeme Usted Compadre:* los cuarenta años de un fenómeno del cine chileno. 2008. Disponível em: <http://www.latercera.com/contenido/29_50857_9.shtml>. Último acesso em 18 de agosto de 2015.

VIEIRA, J. L. Brazil. In: CREEKMUR, C.; MOKDAD, L. (Orgs.). *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. P 141-154.

XAVIER, I. *Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo: Paz e Terra. 2006.

Referências Audiovisuais

A DIOS Momo. Leonardo Ricagni, Uruguai, 2006.

ADORÁVEL Trapalhão. J. B. Tanko, Brasil, 1967.

A ESTRADA da Vida. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1983.

A FUGA da Mulher Gorila. Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009.

AL SON de las Guitarras. Alberto Santana e Carlos Schroeder, Colômbia, 1938.

AMOR e nel Aire. Luis César Amadori, Argentina - Espanha, 1967.

ANICETO. Leonardo Favio, Argentina, 2008.

A NOITE do Espantalho. Sérgio Ricardo, Brasil, 1974.

AREIAS Escaldantes. Francisco de Paula, Brasil, 1985.

A RITMO de Fé. José Gómez de Vargas, República Dominicana, 2013.

AYÚDEME Usted, Compadre. Germán Becker, Chile, 1968.

BAILANDO Chachacha. Manuel Herrera, Cuba, 2005.

BAMBUCOS y Corazones. Gabriel Martinez, Colômbia, 1945.

BESAME Mucho. Eduardo Ugarte, México, 1945.

BETH Balanço. Lael Rodrigues, Brasil, 1984.

BUENAS Noches, Buenos Aires. Hugo del Carril, Argentina, 1964.

CABARET Mineiro. Carlos Alberto Prates Correia, Brasil, 1980.

CAÑA Brava. Ramón Podera, República Dominicana - México - Porto Rico, 1966.

CARAMELITO. Erick Chagua, Peru, 2011.

CARMEN, la que Contaba 16 Años. Román Chalbaud, Venezuela, 1978.

CHICAGO. Rob Marshall, Estados Unidos, 2002.

COISAS Nossas. Wallace Downey, Brasil, 1931.

DESEADA. Roberto Gavaldón, México, 1951.

DOS Destinos. Juan Etchebehere, Uruguai, 1936.

EL ASTRO del Tango. LuisBayón Herrera, Argentina, 1940.

EL DÍA que me Quieras. John Reinhardt, Argentina - Estados Unidos, 1935.

EL DÍA que me Quieras. Sergio Dow, Venezuela - Argentina - Colômbia - Estados Unidos, 1986.

EL EXÍLIO de Gardel: Tangos. Fernando Solanas, Argentina - França, 1985.

EL DESLIZ. Englys Acconciagioco, Venezuela, 2013.

EL TOQUE Del Oboe (O Toque do Oboé). Cláudio MacDowell, Paraguai - Brasil, 1998.

EMBRUJO Antillano. de Juan Orol e Geza P. Polaty, Cuba - Espanha, 1946.

ENAMORADA. Emilio Fernández, México, 1946.

EN el Infierno del Chaco. Roque Funes, Paraguai - Argentina, 1932.

EN La Mitad del Mundo. Ramón Pereda, Equador - México, 1964.

É SIMONAL. Domingos de Oliveira, Brasil, 1970.

FIEBRE de Juventud. Alfonso Corona Blake, México Equador, 1966.

GALLO de mi Galpón. Sigifredo Salas, Peru, 1938.

GARDEL: Ecos del Silencio. Pablo Rodríguez, Uruguai, 1997.

GAROTA Dourada. Antônio Calmon, Brasil, 1984.

HISTORIA del 900. Hugo del Carril, Argentina, 1945.

IRREMEDIABLEMENTE Juntos. Jorge Luis Sánchez, Cuba, 2012.

IRON Girls 2: Imágina. Adrian Cordero e Roberto Peralta, Costa Rica, 2010.

JAILBIRD Rock, Philip Schuman, Panamá - Argentina - Estados Unidos, 1988.

JUVENTUDE e Ternura. Aurélio Teixeira, Brasil, 1968.

LA BELLA delAlhambra. Enrique Pineda Barnet, Cuba - Espanha, 1989.

LA BIEN Pagada. Alberto Gout, México, 1948.

LA CANTANTE de Tango. Diego Martínez Vignati, Argentina - Bélgica - França - Holanda, 2009.

LA GITANA y elCharro.Gilberto Martínez Solares, Guatemala - México - Espanha, 1964.

LA HERMANA Impura. Miguel Morayta, México, 1948.

LA MUJER del Puerto. ArcadyBoytler, México, 1934.

LA VIDA és un Tango. Manuel Romero, Argentina, 1939.

LOS VIAJES delViento. Ciro Guerra, Colômbia - Argentina - Alemanha - Holanda, 2009.

MENINO do Rio. Antônio Calmon, Brasil, 1982.

MI SECRETÁRIA Está Loca, Loca, Loca. Alberto Dubois, Peru - Argentina, 1967.

MISS Tacuarembó. Martín Sastre, Uruguai - Argentina - Espanha, 2010.

MOSAICO Criollo. EdmoCominetti, Argentina, 1929.

MOULIN Rouge. Baz Luhrmann, Austrália - Estados Unidos, 2001.

MÚSICA En Tu Corazón. Miguel Frank, Chile, 1946.

ÓPERA do Malandro. Ruy Guerra, Brasil, 1986.

O GRILO Feliz. Walbercy Ribas, Brasil, 2001.

O GRILO Feliz e os Insetos Gigantes. Walbercy Ribas e Rafael Ribas, Brasil, 2009.

O QUE Se Move. Caetano Gotardo, Brasil, 2013.

OS SALTIMBANCOS Trapalhões. J.B Tanko, Brasil, 1981.

PATRIA Linda. Alfredo Estívariz e José Fellman, Bolivia 1972.

PECADORA. José Diaz Morales e Carlos Schlieper, México, 1947.

PERDIDA. Fernando A. Rivero, México, 1950.

PRÉSTEMELA Esta Noche. Tulio Demicheli, Panamá - Espanha, 1988.

QUANDO o Carnaval Chegar. Carlos Diegues, Brasil, 1972.

QUIERO llenarme de tí. Emílio Vieyra, Argentina, 1969)

ROBERTO Carlos em Ritmo de Aventura. Roberto Farias, Brasil, 1968.

SANKY Panky. José Enrique Pintor, República Dominicana, 2007.

SCENT of a Woman (Perfume de Mulher). Martin Brest, Estados Unidos, 1992.

SEÑORA Tentación. José Días Morales, México, 1948.

SENSACIONES. Juan Esteban Cordero e Viviana Cordero, Equador, 1991

SINFONIA da Necrópole. Juliana Rojas, Brasil, 2014.

SUEÑOS de Gloria. Alex Hidalgo, Peru - Estados Unidos, 2013.

SOY de Zacapa. Mario Enriquez, Guatemala, 2011.

TACONES. Pascual Guerrero, Colômbia, 1982.

TANGO. Luiz Moglia Barth, Argentina, 1933.

THE hole (O Buraco). Tsai Ming-Liang, Taiwan - França, 1998.

VÍCTIMAS del Pecado, Emilio Fernández, México, 1951

VIOLETA se Fue a los Cielos (Violeta Foi Para o Céu). Andrés Wood, Chile - Argentina - Brasil, 2011.

VOCACIÓN? Rina Massardi, Uruguai, 1938.

VOLVER. Germán Becker, Chile, 1969.

WINDI. Martín Lopéz, República Dominicana, 2015.

submetido em: 06 09 2015 | aprovado em: 15 10 2015.

Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea[1]

Identity and alterity in cinema: significant spaces in contemporary sound poetics

Virginia Osorio Flôres[2]

[1] Esta é uma nova versão do texto *A desconstrução do espaço naturalista: influências de Martel no som do cinema brasileiro*, apresentado nas IV Jornadas Internacionais de Problemas Latino-Americanos JIPLA – 09/2014.

[2] Virginia Osorio Flôres é professora de Montagem na Universidade da Integração Latino Americana (UNILA), montadora e editora de som, autora do livro *O cinema, uma arte sonora* (Annablume, 2013).
Email: virginiaof@gmail.com

Resumo: Nem sempre o trabalho com o som nos filmes passa apenas pela questão da localização *in* ou *off* em relação à imagem. Por exemplo, o modo como Lucrecia Martel se apropria e elabora a trilha sonora – e a referência aqui é aos filmes *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) e *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008) – estabelece outro tipo de observação em relação ao espaço construído pelo som e coloca em evidência outras possibilidades de leitura do próprio filme. Assim como Martel trabalha de forma singular e contundente seus espaços narrativos através do som, enfatizando a importância e a possibilidade de se usar este elemento no sentido da composição do espaço cênico e das relações com a *mise en scène*, dois exemplares da produção brasileira contemporânea – *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello –, se destacam pelos trabalhos com a trilha sonora. A partir da criação dos ambientes sonoros que cercam as personagens, os filmes constroem sutilmente os conceitos de alteridade e identidade, tecendo um jogo interessante de diferenças e semelhanças entre o que se vê (identidade) e o que se ouve (alteridade).
Palavras-chave: som no cinema; ambientação sonora; identidade; alteridade.

Abstract: Discussions on sound design in cinema go beyond the issue of sound-image synchronization. An example is filmmaker Lucrécia Martel's use and elaboration of the soundtrack - mainly in works such as La ciénaga (The Swamp, 2001) and La mujer sin cabeza (The Headless Woman, 2008) -, which establishes a different kind of observation in relation to the space constructed by the soundtrack and evidences other possible readings of the movie. As much as Martel's work with narrative spaces through sound is unique and bold, emphasizing the importance and the possibility of using this element in the composition of the staging space and in the relationship

with the mise en scène, two examples in Brazilian contemporary cinema - Kleber Mendonça Filho's O som ao redor (Neighboring Sounds, 2013) and Marcelo Lordello's Eles voltam (They'll Come Back, 2014) stand out for their use of the soundtrack. Based on the creation of soundscapes that surround the characters, the movies subtly build the concepts of alterity and identity, weaving an interesting interplay of differences and similarities between what is seen (identity) and what is heard (alterity).
Keywords: cinema sound; soundscape, identity; alterity

Introdução

Meu principal interesse de pesquisa em geral recai sobre filmes que trazem, em suas comunicações, construções abertas para o espectador, repletos de significantes e indícios. Minha pesquisa está ligada ao som cinematográfico; em como esse elemento constrói a representação do tempo e do espaço e na forma como a utilização dos sons corrobora com a estética dessas obras.

Os filmes *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) e *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), da argentina Lucrecia Martel, pertencem ao estilo a que me refiro. São filmes abertos, de uma comunicação com função emotiva. As duas obras tratam das difíceis relações entre os sujeitos e os outros; falam, portanto, de alteridade, ou da falta dela. Para trabalhar esse conceito, Martel usa, de forma original, representações com o som, construindo um espaço peculiar para suas personagens.

Outros dois filmes de um período mais recente me chamaram atenção, tanto por suas formas narrativas – também abertas – quanto pelo elaborado conceito de alteridade trabalhado, principalmente, através das construções sonoras. São os filmes brasileiros *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho e *Eles voltam* (2014), de Marcelo Lordello, ambas produções de Pernambuco. Esses dois projetos também trabalham de forma muito especial suas trilhas sonoras.

Nessas quatro obras, o tempo da narrativa sempre se refere ao presente imediato. O tempo do presente puro e o tempo do pensamento são as formas como

imagem e som são elaborados e apresentados ao espectador, aliados à construção dos espaços onde vivem as personagens.

Inicio este artigo tratando de como se dá a representação, no cinema, do tempo e do espaço presentes no que diz respeito às associações das imagens e dos sons e como esses dois elementos são apresentados ao público para representar "o aqui e o agora". Para tanto, levo em consideração a evolução da linguagem e a forma como o recurso do sincronismo entre imagem e som, junto com o trabalho da mixagem na acomodação dos sons no espaço diegético, possibilitou o "realismo" cinematográfico. Em seguida, procuro mostrar, através de análise de momentos selecionados dos filmes de Martel, como ela trabalha o som e a imagem, destacando características em cada um dos filmes. Após os filmes de Martel, apresento as aproximações que faço entre os filmes brasileiros e os da cineasta, relacionando as formas de trabalho e apresentação do tempo e do espaço. Finalmente, articulo minhas impressões com a teoria do som como vestígio, trabalhada por Véronique Campan (1999).

Signos que elucidam o tempo presente: som sincrônico, som diegético

O cinema narrativo clássico concentra, em suas representações, uma forte tendência para ação e reação das personagens em seus enredos, descrevendo acontecimentos no presente diegético, ou seja, no presente narrado (esquema sensório-motor, imagem-movimento, em Deleuze, 1985). Diríamos que é justamente esse tempo presente projetado que prende a atenção do espectador, proporcionando a ele uma vivência duplamente atual: o encadeamento da história – repleta de situações de causas e efeitos que induzem o espectador a segui-la – que decorre diante dele em simultaneidade com o próprio tempo presente da projeção. O espectador diante do filme, vivendo seu próprio tempo presente, confundido (misturado) com o tempo presente do personagem na história. Os sons apresentados fazem parte daquela narrativa e quase sempre trabalham num sentido enfático, de reforço em relação à imagem visual, pois seu emprego – na maioria das vezes sincrônico – também tem a função de atualizar as imagens visuais, confirmando sua existência naquele presente e naquele espaço.

> A sincronização faz a costura do mundo diegético, convencendo o espectador do filme de que poderia ser possível ver tudo desse mundo; a visão é limitada somente pelo que é relevante à narrativa em determinado momento. Por assim dizer, a sincronização é um meio de proporcionar clareza: sua redundância de imagem e som nos ajuda a determinar o que é relevante, porque, como regra geral, personagens e objetos com significa-

> ção narrativa (seja em nível local ou global) estão sincronizados. (BUHLER et al, 2010, p. 98).[3]

A sincronização exerce um papel fundamental no processo de estabelecer a identificação do espectador com o filme, dando a impressão de que os sons emanam do mundo da tela (*diegesis*). Essa função é fundamental para orientar a relação do espectador com a tela e as possíveis flutuações entre sons que temporariamente têm presença fora dela. O sincronismo é a simultaneidade de acontecimentos ou fenômenos. No caso do cinema, entre os áudios difundidos pelas caixas de som e as imagens visuais em movimento que a tela mostra. A simultaneidade dessas duas ocorrências no mesmo limite de tempo e espaço (embora, na realidade da sala de cinema, advindos de pontos diferentes) produz a mesma sensação que temos ao percebermos as coisas presentes no nosso mundo.

No filme pronto, não só os sons gravados simultaneamente com as imagens filmadas (sincronismo técnico) estão ou parecem estar em sincronismo com elas – um grande exemplo disso é o método de trabalho conhecido no meio cinematográfico como pós-sincronismo, que envolve todos os sons produzidos, capturados após a produção das imagens –, mas também os sons adquiridos de outras fontes – como aqueles provenientes de arquivos de sons. Posteriormente à produção (filmagem), esses sons são editados ou pós-sincronizados com a banda de imagem. Nesse período de finalização dos filmes, os sons são inseridos na trilha sonora, tendo a imagem visual como determinante dos pontos de sincronismo, como um guia. Esse processo é chamado de pós-sincronização justamente porque o sincronismo não acontece ao mesmo tempo em que é feita a captação das imagens. É um sincronismo "fabricado", construído posteriormente, durante o processo de edição. É um elemento de poética, de expressão estética, largamente desenvolvido durante o Período clássico do cinema.

Uma relação audiovisual simples envolve som e imagem sincronizados, portanto som e imagem representados no mesmo espaço e tempo diegéticos. O som que se relaciona diretamente com os eventos em curso é chamado de som diegético. Alguns dos elementos sonoros que caracterizam os ambientes (*back grounds*) são usados para enriquecer os espaços narrados – cigarras, pássaros, trânsito, vozes ao longe, rádios, etc. – e em geral são acrescidos ao filme posteriormente. Todo som que faz parte da história no nível narrativo será, portanto, um som considerado diegético, sendo ele sincronizado ou não com a imagem visual. Esses sons têm suas causas justificadas pelo que estamos vendo e, mesmo que essas causas não sejam visualizadas nessas imagens, eles estão "autorizados" a acompanhá-las, porque constroem a história narrada. Em geral, todos os sons sincrônicos são considerados diegéticos.

[3] Tradução nossa.

Representações do som no espaço cinematográfico clássico

O trabalho com a banda sonora na narrativa clássica, portanto, é efetuado de forma análoga ao da imagem visual, procurando imitar um ponto de escuta naturalista que se dá a partir do mesmo ponto de vista escolhido para enquadrar a imagem visual. Essa representação fica assim, em princípio: um plano geral terá um som sem muitas nuances e detalhes; tudo o que estiver longe, pouco definido no quadro imagético, será ouvido com baixa intensidade e o que estiver perto, com maior clareza. A intensidade sonora estará, quase sempre, associada ao tamanho da imagem dentro do quadro, exceto no que tange aos diálogos.

O texto proferido pelos atores no cinema tradicional é o elemento mais importante, é ele quem conduz essa narrativa. Os diálogos são sempre trabalhados com destaque e clareza em relação aos outros elementos audíveis. Se um determinado som serve para tornar clara a história, mesmo não sendo texto, também será trabalhado com alguma ênfase, ainda que não esteja em primeiro plano.

> A estrutura de primeiro e segundo planos garante que figuras narrativamente importantes sejam colocadas no primeiro plano, e menos importantes, no segundo plano. Em outras palavras, as trilhas de imagem e som são arranjadas de forma que saibamos a que prestar atenção, o que é importante para que entendamos a narrativa. A clareza do primeiro plano nos dá uma sensação de onisciência: Sabemos o que é importante de uma forma que aqueles que habitam o mundo do filme não sabem. (BUHLER et al, 2010 p. 9).[4]

A profundidade sonora é uma dimensão que está intimamente ligada à dimensão espacial, pois é um critério de perspectiva. No caso do filme com som monofônico, a dimensão da profundidade é facilmente simulada. O método de trabalho no cinema clássico, em relação a essa dimensão sonora, busca uma maneira para que os sons se "acomodem" no espaço da perspectiva visual e estejam de acordo com ele. Isso é possível tanto no estágio de finalização da trilha sonora – na mixagem, quando todos os sons que comporão aquela banda podem ser ouvidos simultaneamente – quanto no processo de desenho sonoro – uma fase mais preliminar, em que é feita a escolha desses sons. No caso da finalização, trabalhando-se com as intensidades, aportando maior clareza aos sons que representariam figuras localizadas mais em primeiro plano e atenuando aquelas que se distanciam desse plano, consegue-se uma relação de profundidade adequada ao quadro clássico. Alguns recursos de expansão com câmeras de eco também são fartamente usados na mixagem.

[4] Tradução nossa.

O que se percebe então, no cinema clássico, é que a perspectiva imagética também é apresentada ao público como um "ponto de fuga" imaginário para os sons. Esse ponto, pré-definido pelo ponto de vista escolhido pela colocação da câmera, permite que indivíduos diferentes escutem e percebam as relações audiovisuais conforme o realizador as propôs, criando uma coincidência entre a subjetividade e a intersubjetividade. Mas, de qualquer forma, essa percepção é pessoal, única, em cada um de nós, como qualidade.

Desarranjos

É interessante observar que a partir do cinema moderno principalmente, o som no espaço fílmico passa a ocupar outras possibilidades além das questões de localização *in* ou *off* em relação à imagem, trabalhando mais como elemento que aponta uma diferença entre imagem e som, e não como uma identidade entre esses elementos. Para autores como Deleuze (1985), no cinema clássico ainda não existe uma imagem – nem visual nem sonora – trabalhada como lembrança pura, uma imagem memória (BERGSON, 2010) que represente um objeto ausente, como vemos em obras de Resnais, Godard, Glauber e como podemos encontrar nos filmes mencionados de Lucrecia Martel.

Os sons nas duas obras escolhidas de Martel estão em sincronismo com as imagens visuais, são diegéticos, pois pertencem aos espaços narrados, mas suas causas não são necessariamente visíveis. Além disso, a maneira como esses sons são usados – principalmente em *La Ciénaga* - estabelece outro tipo de observação em relação ao espaço, embora o tempo esteja representado estritamente no presente vivido pelas personagens. A diretora faz com que os sons sejam percebidos e sentidos acima de qualquer outra forma de recepção. E é através dessa forma que os sons são empregados que podemos intuir conceitos como clausura, incomunicabilidade e ausência de alteridade.

Outra qualidade estética que contribui imensamente para uma nova proposta estética audiovisual é o modo como se constrói e se representa a temporalidade no cinema. Segundo Deleuze,

> […] para que o cinema iniciasse o caminho para a representação de uma imagem direta do tempo (o que mais tarde seria chamado de "imagem-tempo"), foi necessário que as ligações entre os planos se enfraquecessem, que as ações se dispersassem criando tempos mortos, que o espaço se decompusesse. No cinema que Deleuze situa como atravessado pela crise da imagem-movimento, a imagem já não remete a uma situação

> globalizante, mas "dispersiva", os personagens são múltiplos e suas ações são substituídas por um discurso de estilo errante; a elipse já não é apresentada como uma forma de conduzir de uma situação para outra, mas como pertencendo à mesma situação. (DELEUZE apud VERARDI, 2013).[5]

Nossa visão coincide com a da autora Verardi, em que o conceito de imagem-tempo formulado por Deleuze é uma ferramenta de análise fílmica riquíssima, pois neste caso "considera-se a temporalidade desconexa da cronologia e, atravessada por distintos tempos que se sobrepõem, confluem e coexistem em um mesmo momento". Essa forma de trabalhar a temporalidade tem um forte aliado nos filmes de Martel (e em muitos outros, claro), que é a maneira de trabalhar o som.

Um desenho do espaço que aponta para uma visão conceitual

Em duas sequências iniciais de apresentação em *La ciénaga* (*O pântano*, 2001), existem ruídos usados com uma intensidade nada naturalista. Na cena à borda de uma piscina, escutam-se os ruídos de cadeiras de metal arrastadas sobre a pedra rugosa do piso. Embora não seja um plano aberto e essa ação não possa ser visualizada por completo na tela, é possível projetar a causa desse som pela escuta, detectando um som rugoso e áspero, de massa complexa. Na clausura de um sombrio quarto, ruídos de molas de cama são escutados em primeiro plano, quando duas personagens deitadas se viram pachorrentas de um lado para o outro. A amplitude empregada também não é convencional.

Nas duas situações, os sons, além de estarem ligados a seus referentes no que diz respeito à imagem e à ação (portanto, sons *in* ligados às suas causas – cadeira arrastada no chão de pedra e molas de cama que rangem com os movimentos dos corpos), passam uma estranheza ao espectador pela excessiva intensidade empregada. À medida que o filme avança, o espectador torna-se capaz de interpretar essa presença desmedida dos ruídos como um preenchimento daquele espaço: eles estão substituindo, ou melhor, preenchendo uma falta de diálogo, uma ausência na comunicação entre as personagens. Esses ruídos ocupam o lugar de um vazio relacional. Os sons não são usados de forma naturalista. Através da utilização de intensidades incomuns, e da forma abstrata com que são empregados, criam uma nova relação com o espaço. Essa nova relação, entre o que é visto e o que é escutado, confere ao som um valor de voz, comunicando alguma coisa além do que se ouve e se vê. Já não é possível fazer uma leitura de equivalência ou de identidade entre o visual e o sonoro.

[5] Tradução nossa.

É a alteridade que tem destaque nessa comunicação. O som traz a marca do diferente, daquele que aponta a existência de um outro. A escuta aqui trabalha no campo semântico das relações produzidas entre som e imagem. É como se o som ganhasse uma nova perspectiva, novos pontos de vista, novos significantes. Dessa forma, Martel transgride toda uma estética convencional em relação à intensidade dos sons e, em especial, dos ruídos e das *cenografias sonoras* (FLORES, 2013). A comunicação que a diretora consegue através dessa forma de uso do som é de tal forma marcante que acaba por construir um corpo material sonoro quase táctil na obra.

O filme *La ciénaga* (*O pântano*, 2001) trata da forma decadente, especial e estranha como uma família (ou melhor, duas) lida com suas relações internas e de como esses processos estão bloqueados. Pais, filhos, irmãs, empregados e agregados envolvidos em alcoolismo, descaso, fixações, acasos e tudo por um triz. É certo que existe um drama. Mas existe uma ação? O som, através de sua presença, dá a toda a narrativa e a todos os personagens um único caráter: o de ser um filme sobre a clausura e a indeterminação. Janelas que rangem e batem com o vento, trovoadas e tiros de espingarda que ecoam ao longe, pancadas de chuva de verão, copos que se quebram. Todos esses sons são muito fortes, determinados, e trabalham justamente essa diferença entre como percebemos os personagens, fracos e indeterminados, e a natureza das coisas, claras. O plano sonoro em que são utilizados os sons coloca e envolve os personagens naquele exato lugar, dando uma concretude e uma clareza do "aqui e agora" retratados pela situação.

O filme vai se desenvolvendo como que casualmente, mas a trilha sonora, principalmente no início, é toda muito precisa em sua massa, em sua dinâmica. Martel deixa os sons ocuparem lugar e tempo para que possam ser escutados e apreciados pelo espectador. É impossível não percebê-los. Todas as suas qualidades materiais são tratadas para dar destaque a essa corporeidade que surge do invisível som. É quase como se existisse uma necessidade de mostrar, através de seus sons, de quais materiais são feitas as coisas. Esses ruídos são os únicos elos com o real, em uma atmosfera onde os personagens bêbados com seus corpos abandonados em camas e cadeiras parecem estar muito longe do presente momento.

A sequência inicial, em que vários adultos bebem ao redor de uma piscina, termina com um acidente, sem que esse ato seja mostrado ao espectador em imagem visual. A dona da casa, em estado alterado pelo álcool, depois de recolher vários copos vazios, deixa cair alguns, tombando ela mesma sobre os cacos de vidro. Parece ter havido toda uma preparação para esse acidente, com o uso de uma cuidadosa seleção de sons.

> Os critérios usados por Schaeffer (1966) em seu Tratado dos Objetos Musicais para descrever os sons em relação à sua matéria e forma cabem ser revisitados neste exemplo, pois são exatamente descrições ligadas às qualidades dos sons. Critérios esses que se mostram úteis aqui para apreender e compreender os usos do som.
> Os sons reiterativos de trovoadas e trovões, reverberantes, graves, anunciam alguma coisa. Esses sons na vida real estão ligados à possibilidade de chuva, portanto prenunciam, além de sublinharem a presença da natureza pura, reflexo da descarga elétrica. Sua massa de altura grave, estirada na tonalidade grave do som, também passa a ideia de uma situação tensa, grave, que pode ter consequências sérias. A pesada densidade atmosférica é passada também pelo andamento lento do som das trovoadas, de caráter solene. Outros elementos sonoros, como a revoada de pássaros ouvida algumas vezes e o som complexo e contínuo de cigarrinhas, traduzem a temperatura quente e úmida do lugar.
> O som das cigarrinhas, de massa tônica e manutenção contínua, toca uma espécie de sinfonia granulosa (ou de *allure* cerrada). O som do líquido de cor vermelha contrasta seu perfil melódico com os sons de impulsos variáveis dos copos de vidro transparente. Os tilintares agudos dos vidros na mesa que balança, de copos que batem em garrafas, de copos que batem em copos, criam sonoridades de uma variedade reiterativa, passando noções de instabilidade – pela maneira como o som se sustenta – e de fragilidade e delicadeza, graças à sua massa de calibre fino (FLÔRES, 2013, p. 160-161).

Os novos significantes que surgem desses sons aliados a essas imagens não se destacam apenas pela evidência colocada no uso de intensidade desmedida, mas principalmente pelas qualidades e características tipo-morfológicas desses sons. A antecipação do acidente com os copos quebrados brota da qualidade dos materiais: chão duro e áspero contra vidro fino e delicado. Os ruídos, que habitualmente são sons pontuais dentro de um ambiente, transformam-se na própria *cenografia sonora* dessa narrativa, transformam-se em personagens. Esse fato torna o espaço insuportavelmente fechado, dando uma materialidade inusitada ao ambiente, o qual geralmente é o lugar onde os personagens respiram, vivem e se desenvolvem. Nesse filme, porém, o espaço também é um personagem que subjuga as pessoas representadas nele.

As formas de utilização do som no exemplo de *O pântano* são especialmente reveladoras e demonstram uma apropriação consciente, por parte de Martel.

Em seu terceiro longa-metragem, *La mujer sin cabeza* (*A mulher sem cabeça*, 2008), Martel constrói um grande campo semântico através da escolha de elementos, representados por muitos sons, que cercam a vida da personagem principal, Vero, em

sua dúvida entre assumir ser causadora de um acidente ou não, entre ser ou não ética, o que já mostra a dificuldade de alteridade. Essa obra também se passa em Salta, como *O pântano*, e tem por referência os valores, hábitos e a cultura dessa região específica ao norte da Argentina.

> Na obra de Martel, uma das primeiras observações que recebe destaque é a maneira como a diretora apresenta a sociedade, por meio de personagens que convivem em espaços privados e restritos, marcados pelo trato repleto de contrastes, hierarquizações e espaços demarcados entre familiares e serviçais. [...] Em seus filmes as tramas giram em torno de personagens femininas que são colocadas como protagonistas, impotentes, pois não possuem poder. São histórias em que as protagonistas não conseguem movimentar, influir em ou mesmo mudar suas próprias vidas, muito menos a de todos (principalmente crianças) que giram em torno delas (CAMPO, 2013, p. 5).

Todos os tipos de sons que o cinema faz uso (diálogos, mensagens, ruídos, *cenografias sonoras*, músicas incidentais, efeitos sonoros) tomam conta desse espaço que envolve a personagem em sua consciência/inconsciência. São muitas camadas sonoras acumuladas e sutilmente trabalhadas que dão vida ao entorno ao qual a personagem está circunscrita. Na maioria das vezes, Vero é vista em primeiro plano, destacada das outras imagens que aqui fazem papel de fundo. A banda sonora, embora invisível, é trabalhada também como figura, nesse caso. Figura da presença constante dos outros, dos familiares, dos contrastes étnicos e socioeconômicos. Tudo o que a cerca é pressentido através dos sons que, em sua maioria, narram situações presentes para o espectador, apontando para a diferença entre a personagem e os outros, o visível e o audível, entre o relacionar-se ou o isolar-se, entre o presente dos outros e um tempo impreciso de Vero. O som é trabalhado no sentido da tensão entre a imagem visual e a imagem sonora.

Como um ser humano verdadeiro qualquer, Vero tenta se defender ou se salvar, não conseguindo assumir a autoria do acidente. Isolada num espaço repleto de outros representados pelas sonoridades de suas presenças, ela aparece como se fosse a única pessoa existente de verdade (Vero), todas as outras fazem parte do cenário em que ela está mergulhada, são objetos, assim como os sons ou como as outras personagens. O fato de Vero encontrar-se confusa com o acidente, sem saber como se posicionar diante da possível culpa, deixa-a quase sem fala durante a maior parte do filme, o que colabora muito com essa impressão de isolamento e de incomunicabilidade com o mundo onde estão todos, menos ela.

A quebra de comunicação e de identificação com os outros, a impossibilidade de relacionar-se com o real, é novamente o tema abordado por Martel, aqui por

uma dificuldade da personagem em manter um convívio com os outros depois do acidente, enquanto que em *O pântano* era por uma questão de falta de compreensão e de interesse de uns pelos outros. Embora não expostos de forma direta em *A mulher sem cabeça*, os temas da ética e da alteridade aparecem muito claros, assim como em *O som ao redor* e em *Eles voltam*.

Os filmes pernambucanos

O título de *O som ao redor* traz, de forma direta, a ideia de envolvimento pelo som que está próximo. No desenrolar do filme, as cenas mostradas trazem situações em que os sons ambientes e alguns ruídos nos recolocam, a todo o momento, a questão central que está sendo trabalhada: a de alteridade. Essa presença do outro através dos sons que emanam das vizinhanças são as marcas dos diferentes que perturbam a paz de quem não quer ver o outro, de quem vive em estado de isolamento, seja por grades, muros, condomínios fechados, circuitos eletrônicos de TV, pelo medo e pela insegurança, pela impossibilidade de se relacionar com o que não é a própria imagem. O filme procura mostrar essa impossibilidade arraigada na nossa sociedade atual, que vive fechada e identificada com determinados grupos que se refletem e se repetem, negando tudo o que não é semelhante.

Sons que povoam as ruas, invadem os interiores são a tônica dominante do filme. A clausura e o isolamento são penetrados pelo invisível som que se propaga no ar, que não tem limites. São sons que estão representando momentos presentes vividos, mas sem trabalhar a questão do sincronismo, como vimos também nos dois filmes de Martel. As camadas sonoras em *O som ao redor* são acrescidas ao filme na edição de som, assim como nos filmes argentinos, e desta forma podem atingir um grau de detalhamento e independência para serem livremente manipuladas durante o processo de mixagem (último processo de ajustes dos sons com as imagens fílmicas). São os latidos de um cachorro, os sons das construções, os alarmes e interfones, os elevadores, os bafos de cidade, as crianças cercadas mas ainda assim alegres em sua ingenuidade, os programas de televisão, os celulares. Essa enormidade de sons, na maioria das vezes, não tem suas causas visualizadas, mas sua presença é intensamente sentida, a ponto de modificar as personagens e de esclarecer, ou mesmo demonstrar para o espectador o espaço em que vivem.

Essa independência do som em relação à imagem visual é um dos pontos de convergência que identificamos entre os filmes brasileiros e os de Martel. São sons diegéticos, mas não necessariamente sincrônicos, trabalhados de maneira a pos-

sibilitar o adensamento das diferenças entre o visível e o audível, misturando esses conceitos. O audível tornando-se também visível, marcando presença. Mais uma vez a questão da diferença é o centro de tudo, e em *O som ao redor* isso é trabalhado de forma persistente e aprofundada. Outro ponto em comum entre as duas cinematografias é a própria mixagem dos sons, concedendo bastante destaque às materialidades de cada elemento, assim como as durações estendidas dos planos, que corroboram para que o espectador possa se deter na escuta e ser envolvido pelo som que traz uma enorme gama de informações e destaques.

Existe em *O som ao redor* uma cena especialmente interessante que vai na direção contrária à do realismo como defendido pelo cinema clássico: o pesadelo de uma menina em que o pátio de sua casa é invadido por vários garotos negros. Ininterruptamente, um menino após o outro viola o território da propriedade particular. A imagem do outro é registrada pelo áudio como uma ameaça extremamente real – pela forma como o som aí é tratado, o impacto do pulo dentro da propriedade é especialmente trabalhado em sua potência e presença –, no entanto a sequência em questão é de um sonho.

Em *Eles voltam*, a economia de palavras, como em *A mulher sem cabeça*, deixa o espectador muito livre para formular suas próprias teorias acerca do que vem a ser o enredo do filme, sobre o que ele trata e de que forma as estruturas se concatenam. As vozes em forma de diálogos e de narrações foram (e ainda são) uma aposta do cinema clássico para a condução do espectador a uma única compreensão da história narrada. Umberto Eco (2003) diferencia uma comunicação puramente referencial – que diz respeito àquelas mensagens que indicam algo definido de forma única e verificável – de um estímulo estético – que seria uma comunicação com função emotiva. Nesse último caso, a mensagem visa a estimular associações, a suscitar reações no receptor, a promover comportamentos de resposta que vão além do simples reconhecimento da coisa indicada. A recepção de uma comunicação estruturada de modo aberto faz que a expectativa não implique tanto uma previsão do esperado, quanto uma expectativa do imprevisto. Um estímulo estético de função sugestiva não se consuma jamais em uma mensagem, mas em possibilidades múltiplas, permanecendo sempre como fonte de informações (significantes). Se os signos usados pelo autor não podem ser colhidos em mensagens exatas e diretas, é porque existem aberturas nessa comunicação. Os significados, então, tornam-se ambíguos intencionalmente, deixando a obra aberta à livre reação do receptor.

O filme *Eles voltam* inicia com um grande plano geral de uma estrada. Um carro pára, e ouve-se uma porta que abre e bate forte, algumas vozes muito ao longe,

depois outra porta abre e fecha batendo, e o carro parte, deixando duas figuras mínimas na imensidão do quadro. O som preponderante é o do vento no capim alto, que traz algum movimento para uma imagem visual fixa. Esse início sem definição coloca bem o posicionamento do diretor de apenas dar indícios, sem esclarecer os fatos que envolvem a ação. O plano seguinte, um plano de conjunto, mostra ao espectador um casal de adolescentes discutindo, culpando um ao outro pelo acontecido, sem que nós espectadores sejamos informados do que ocorreu. A abertura desse novo quadro realmente os coloca *na* estrada, o que remete diretamente à música de Milton Nascimento, *Tudo que você podia ser*, usada nos letreiros iniciais. Eles discutem, brigam por um celular, ficam à espera de alguém, tentam encontrar um sinal de celular até que o menino diz que vai procurar um posto onde o pai costuma abastecer o carro e que é para ela ficar, pois eles podem voltar. Vento, carros que passam velozes na estrada. A partir daí, a menina Cris fica só e vai viver vários encontros durante o filme. Como as situações não são suas escolhas, ela ficará passiva e apática quase todo o tempo.

Cris reluta em ter que viver a situação em que se encontra, parece não acreditar que ela seja real. Anoitece, amanhece na estrada. Com o tempo, a sede e as necessidades físicas, provavelmente nunca antes vividas, vão domando a menina mimada. É a sobrevivência que a faz aceitar ajuda de desconhecidos, mas ainda prepotente, ela quase não fala, apenas responde com monossílabos, quase como se estivesse sendo incomodada pelos outros. Tudo o que vivencia à sua volta é um mundo de evidente pobreza material, mas ao mesmo tempo de pessoas solidárias, que tentam ajudar como podem. Cris não se reconhece ao lado dessas pessoas e nesses lugares, tudo lhe é estranho. Ela vai passar por cinco situações ao longo do filme: primeiro, na zona rural; depois, nas proximidades de um balneário; nesse balneário, o encontro com uma antiga vizinha na praia e o relaxamento de saber que pode voltar; o reencontro em Recife com seu irmão, pais e avós; e o retorno à escola.

O som da zona rural traz uma sensação de marasmo, como se não fosse possível sair daquela condição. Isso só é quebrado na sequência em que Cris e Elaine passam pelo gado e pelo bambuzal, onde se põem a pensar e a escutar o tempo. Cris, sempre passiva, não se abre. Na segunda situação vivida por Cris, ela é obrigada a contar para a mãe de três adolescentes o que aconteceu para ter ficado sozinha na estrada. Com isso, é compelida a ter um pouco mais de consciência sobre sua situação e sua participação no acontecido. A personagem da mulher, que sustenta os filhos sozinha, testa a capacidade de adaptação de Cris o tempo todo, pois fala, discute, propõe, reclama, diverge exige, chama atenção. Tenta colocar as filhas na

linha, assim como Cris. Até que, numa noite, caminhando de volta do trabalho com a mulher, Cris reconhece a praia onde os pais dela têm uma casa de veraneio. Foge, se esconde e ali se refugia. Na terceira situação, Cris faz contato com a antiga vizinha da casa de praia, que a reconhece e toma conhecimento do que se passou. A moça diz que vai levá-la de volta ao Recife, mas pede um tempo. De volta à cidade, Cris (e os espectadores) descobre(m) que os pais, depois de a deixarem com o irmão na estrada, tiveram um acidente muito sério e estão em coma. Em um dos últimos episódios vividos por Cris no filme, a volta à escola, ela já está diferente, não se entrega a formas antes vivenciadas e se coloca disponível para viver e conhecer novas situações. Ela se interessa pela amiga que sempre muda de cidade por causa do trabalho do pai. Cris se interessa pela diferença. Agora pode ser sujeito de sua própria vida, porque é capaz de se relacionar com o outro.

Em *Eles voltam*, os ambientes onde a personagem é vista são majoritariamente externos, espaços abertos. Cris está submetida a esses espaços, e isso provavelmente se reflete na absorção do que vivencia, pois ela está completamente livre da influência familiar e das relações sufocantes e repetitivas. Ela não tem para quem representar seu papel de sempre, não se reconhece naquelas pessoas e naqueles espaços, ninguém a conhece, e isso a deixa sem saber como se comportar, tentando se encontrar. A situação proposta pelo filme termina por deixá-la sem a superfície de reflexão familiar e acaba propiciando uma mudança de lugar e de ser na personagem. Pela primeira vez, Cris se encontra com o outro. O outro lugar, a outra paisagem visual e sonora, o outro assunto, o outro sotaque, o outro problema, o outro modo de ser. Esse outro vem representado no filme também pelas sonoridades estranhas ao mundo de Cris: a zona rural, os problemas dos assentados, as conversas coletivas, o contato com uma menina de sua idade que compreende o seu redor, as brigas de uma mãe solteira com seus filhos adolescentes, a conversa de uma jovem adulta abastada que não quer assumir as rédeas de sua vida. A partir desses encontros e vivências de alteridade, Cris vai poder ser o sujeito de suas escolhas, como demonstra ao voltar para Recife, construindo seu próprio discurso, tornando-se um sujeito consciente. Segundo uma perspectiva bakhtiniana é o meio social tenso, portanto o outro, que define e organiza quem sou:

> Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe), etc., e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão a formação original da representação que terei de mim mesmo. [...]. Assim como o corpo se

> forma dentro do seio (do corpo) materno, a consciência do homem desperta envolta na consciência do outro (BAKHTIN, 2006, apud PUCCI, 2011, p. 45).

Nos dois filmes brasileiros, e principalmente em *O som ao redor*, são trabalhadas as questões da materialidade sonora adensadas pelas longas durações dos planos imagéticos, o que permite uma escuta mais atenta e mais relacional com o espaço narrado pelo som. Essa materialidade e essa abertura do espaço mostrado pelo som passam a sensação de um presente vivido pelos personagens submetidos a esse espaço. O trabalho com o som, primordialmente fora do quadro imagético, intensifica a ideia de imagem-tempo, pois deixa as paisagens sonoras concentradas de memória e vivência pura pelas personagens. Essas e as questões conceituais de alteridade são as principais similaridades que marcamos entre os filmes de Martel e os de Mendonça e Lordello.

Curiosamente nos filmes pernambucanos existem personagens que ultrapassam a barreira da incomunicabilidade e da não relação e alcançam alguma alteridade, o que não acontece nas obras de Martel, em que o desfecho traz surpresa mas não resolve ou dilui a relação das personagens com os outros. Em *O som ao redor*, o personagem de João, neto de Francisco, parece estar mais bem acomodado e ter uma sensibilidade à causa dos outros. João se importa com as pessoas e se relaciona com elas, dialogando. Podemos ver isso em vários momentos do filme, como na cena em que ele pede à passadeira que use chinelos para não tomar choque no ferro elétrico ou na cena em que se interessa pelo destino do filho da empregada. É possível pensar que se trata de uma intersubjetividade entre "senhorzinho" e empregados, de alguém que, na posição de patrão, não quer ser injusto ou antiético. Em outros momentos podemos percebê-lo como alguém com opinião própria. Por exemplo, quando tenta resolver a questão com o primo, não se esquiva do enfrentamento; ou quando dá sua opinião sobre o destino do porteiro, na reunião de condomínio, embora nesse episódio João perceba que será voto vencido e, por isso, não permanece até o final.

Em *Eles voltam*, é a personagem Cris que percorre um longo caminho imposto pelas circunstâncias do enredo, mas que ao final podemos perceber a personagem como dando uma volta por cima na questão de se tornar sujeito de sua própria vida. Apesar de sua pouca idade, ela consegue ser contrária às ideias do avô em relação aos Sem Terra que aparecem num noticiário de TV; consegue se colocar, de forma diferente de suas colegas de classe a respeito de uma nova amiguinha; aborda o irmão, de maneira sutil, sobre o seu abandono na estrada; consegue enfrentar a condição dos pais destroçados num desastre e talvez até perceba sua participação no

acontecido, diferente do irmão, que está totalmente paralisado.

Nos filmes de Martel, a visão é bastante pessimista e as representações não levam a nenhuma resolução com relação à falta de alteridade trabalhada durante as duas películas. As personagens continuam presas a situações das quais não conseguem se libertar, apesar de a autora ter lhes mostrado a presença do outro na diferença através dos sons que não coincidem com as imagens. Os espaços íntimos e familiares são mais fortes e não as deixam escapar da identidade com a imagem do semelhante.

Os exemplos dos quatro filmes ilustram as possibilidades infinitas que existem entre som e imagem, entre espaço visual e sonoro, entre o visível e o invisível, entre as percepções, entre as territorialidades dessas percepções, entre representação, vivência, memória e matérias. As intensidades sonoras, utilizadas em todos os projetos, marcam uma presença tão impressionante que podemos sentir essa presença sem, no entanto, vê-la. E essa sensação obtida pela intensidade sonora não indica uma imagem de presença? Pode ela ser imprecisa, indefinida como objeto, mas se insinua, e, no caso dos filmes, é o bastante para construir uma imagem dessa presença de um outro.

Traços Acústicos, efeitos do eco

Por que será que, volta e meia, nos deparamos com exemplos que estão fora das formalizações existentes, no sentido estrito do conceito de campo sonoro (*in*, *off*, *over*), como esses que acabamos de ver? Acreditamos que seja porque essas noções estão ligadas diretamente a questões objetivas e definidas, servindo de referência às comunicações de sentido único. Essas noções não são compatíveis com a liberdade necessária para se apreender toda a gama de sofisticação a que um espectador é submetido durante a fruição de um filme, muito menos quando os dois componentes, imagem e som, trabalham exaltando diferenças e multiplicidades de informações. "O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem." (METZ, 1977, p. 80). O som não sincrônico sempre trabalha a possibilidade de ser significante de alguma coisa, de trazer insinuações, de ser indício de alguma coisa.

De acordo com Véronique Campan (1999), as formas tradicionais de estudar o som no cinema (som *in*, som *off*, som diegético, extradiegético) repousam sobre a possibilidade de situar os fenômenos acústicos em relação à tela, ao quadro, e ao que é mostrado, e de identificar o som com uma causa. Tal procedimento, no nosso modo de pensar, está arraigado ao estágio do cinema mudo, em que a imagem visual

era o centro dessa representação (como re-apresentação de uma imagem real), e todo o resto só poderia estar dentro ou fora desse espaço. Essa mesma filosofia se estende pelo estágio do cinema falado até meados dos anos 1942 [6], e o som continua sendo trabalhado e tratado como um atributo dessa imagem visual (exceção para a música composta).

Os sons como apreendemos nos filmes de Martel ou nos filmes de Mendonça e Lordello podem aportar muitas outras imagens que vão além de uma imagem espacial de localização que tem a tela como centro. Como seria possível descrever, então, a forma como esses sons foram usados? Certamente eles são diegéticos, pertencem à instância narrada, mas não estão servindo apenas a uma escuta causal (BARTHES, 1982) – que identifica as fontes que produzem aqueles sons –, não estão servindo a uma única cronologia. Há muito mais que os efeitos disso ou daquilo.

Os filmes que abordamos usaram os sons muito além do visível, criando suas próprias imagens, que não se definem por uma única possibilidade de identificação com uma imagem visual ou mesmo acústica, mas por uma imagem que se forma no pensamento, virtual, criada a partir de todos os dados sensoriais recebidos e processados no imaginário do espectador, acrescidos de suas bagagens e memórias pessoais. Quanto maior a heterogeneidade ou a tensão entre as bandas visual e acústica, maiores serão os desdobramentos de formas possíveis de escuta.

Considerações finais

Acreditamos que hoje, dentro da constelação existente de diferentes estéticas com trabalhos distintos nas características temporais e espaciais, seja necessária uma relativização da importância desse conceito de campo sonoro.

O espaço representado por qualquer filme é um espaço imaginário que compete ao espectador construir à medida que a representação se desenvolve. Na teoria geral, é comum lermos que essa construção do espaço é criada essencialmente a partir de dados visuais, não sendo considerados os dados sonoros senão a título de informações complementares. Na medida em que os usos do som vêm transgredir uma utilização de acompanhamento – ou mesmo negar a confirmação da imagem visual – e a construção do espaço representado pela imagem visual deixa de ser realizada sob uma única forma de ver (homem descentrado), o elemento sonoro tende a exacerbar outras potências que não haviam sido exploradas anteriormente no audiovisual, como pode acontecer em muitos filmes dos cinemas modernos. A nosso

[6] Os trabalhos de Welles já demonstravam uma mudança neste paradigma.

ver, a faculdade mais importante negada ao som quando se limita o trabalho sonoro pelo que se vê ou pelo que se pode ter como aparência é a possibilidade de implicar o conceito da diferença, de uma informação distinta daquela apresentada pela imagem na tela.

Dependendo dos usos, as imagens sonoras podem remeter a autonomias de vários graus em relação à imagem visual. A autonomia de transmitir uma informação, nesse caso, significa, acima de tudo, a diferença ou a disparidade entre os dados visuais ou acústicos, não "existências independentes" do sonoro e do visual. Essa compreensão do diferente, a nosso ver, é de grande ganho para o audiovisual: tanto no sentido da valorização da matéria sonora, oferecendo maior possibilidade de suas qualidades serem apreciadas, quanto no sentido da assistência, criando uma nova relação de subjetividade entre obra e espectador. Quanto mais diferente a informação visual da informação sonora, mais é possível evidenciar a particularidade de cada uma dessas informações, além de colocar o espectador diante de uma estranheza, o que poderá levá-lo a uma vivência de intensa subjetividade, de apropriação intelectual dos objetos externos a ele. Uma vivência relacional. Segundo Machado (2007, p. 128), esse seria um espectador que atua, que negocia com o filme o seu sentido, diferente daquele espectador que fica passivo diante de uma subjetivação determinada pelo texto fílmico.

> [...] o sujeito não é nem a pessoa individual, nem um senso mais imediato de identidade ou de ego. É, em vez disso, uma categoria de conhecimento, definida por sua relação aos objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de cada ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência pré-existente, é adquirida. É construída por meio de sistemas de representação (BORDWELL, 2005, p. 30-31).

O som é capaz de criar imagens sonoras (DELEUZE, 1985), no sentido da virtualidade que a palavra imagem carrega, transformando e interferindo na apreensão até mesmo dos espaços propostos pela imagem visual. A imagem sonora não é o som material, ou seja, a palavra falada, mas sim a impressão psíquica desse som. Portanto, o esforço para classificar as ocorrências acústicas e formalizar seu uso tende a limitar a faculdade de dispersão e de transgressão das fronteiras espaciais do som, bem como de negar sua natureza evanescente, que constitui sua condição natural. Entendemos que o conceito de campo sonoro serve como ferramenta de análise em determinadas estéticas cinematográficas, principalmente naquelas em que a imagem visual é um referencial determinante para seu modo de narrativa, sobretudo quando

esta está vinculada a um procedimento de representação como a verossimilhança, embora este seja um procedimento artificial, uma vez que o som está sempre em toda parte.

A matéria sonora é, por natureza, um elemento invisível, que transborda, transgride espaços delimitados, que se propaga em todas as direções, modificando-se conforme os materiais e as formas desses espaços acústicos onde se propaga. Cada espectro de frequências que compõe um som faz que a recepção seja interpretada de uma determinada maneira, transformando-se sempre de acordo com o imaginário de cada sujeito; cada tonalidade de uma mesma nota de um piano traz uma informação acústica diferente, ou ainda, a mesma nota de um piano se modifica para o receptor, conforme ela é tocada: curta, alongada, forte, fraca.

No ensaio que Véronique Campan (1999) escreveu sobre a escuta fílmica, ela exalta as qualidades dos sons em geral e suas possibilidades de ultrapassarem esses campos primários delimitados pela imagem visual cinematográfica. A recepção de um filme é muito diferente do estudo ou da teoria sobre a sua construção. A recepção se dá num fluxo, num *continuum* temporal que nada tem de palpável, impossível de ser apreendido como um objeto real. É vivência, habita o plano do pensamento, do imaginário, participa de uma subjetividade, portanto, da percepção de cada um. Acima de tudo, a recepção de um filme é sinestésica. Nossos cinco sentidos participam simultaneamente dessa recepção e alteram nossa percepção. Todo filme se enriquece das sinestesias vivenciadas durante a recepção dessa arte de imagens e de sons que se desenvolve no tempo da fruição.

> Os dados sensoriais mobilizam o olhar e a escuta, os tomam e os atraem, e provocam um duplo despojamento. Os fenômenos são apanhados no movimento de uma emergência que os impede de encontrar uma forma definitiva e os mantêm numa instância de uma aparição ou de uma desaparição. Paralelamente, o sujeito que percebe, colocado fora de si pelo estilhaçamento do sensível, é destituído de sua posição dominante diante de um mundo objetivo que ele apreenderia. Tal experiência revela o *sentir*, vivido como pura receptividade, e anterior ao *perceber*, que já é um ato, visada intencional. Ela constitui a experiência *estética* propriamente dita [...], que encontra na arte (pictórica, musical, cinematográfica) o lugar privilegiado de sua manifestação. (CAMPAN, 1999, p. 8-9, *grifos do autor*).[7]

Para Campan, o som estará sempre além do visível, mesmo no cinema. Para ela, um som não remete a uma única imagem, mas a várias possibilidades de imagens sonoras, sempre como evocação. O som, mesmo em estado natural, é um objeto

[7] Tradução nossa.

separado, independente, emanação daquilo que o produziu. O som é uma matéria moldável, inconstante, passível de trazer significantes e significados os mais diversos. Poderoso alimento da memória, que influencia diretamente a percepção de cada indivíduo. Por vezes, um fenômeno acústico serve de ligação entre porções heterogêneas do espaço postulado pelas imagens visuais; outras vezes serve de desarticulação, até de dispersão. Graças à sua instabilidade, ao seu modo de ser flutuante, o sonoro é um elemento dinâmico na representação fílmica, em constante transformação. Ainda de acordo com a autora, a estrutura de um som é a mesma de um eco: a cada repetição no tempo, ele aporta menos informações e, por isso mesmo, nunca é uma repetição e sim fonte de novas significações. Campan encara o som como um traço acústico, algo incapaz de se apreender em uma só escuta, algo que deixa rastros, ecos, sempre diferente do que foi antes escutado, algo passível de se transformar.

O som fílmico não encontra sua vocação nem como complemento, nem como substituto de um objeto ausente na imagem visual, como acontece quando lançamos mão da escuta causal relativa a um som diegético temporariamente fora do quadro mostrado. Independente, sem localização, acreditamos, como Campan, que a utilização de um som deveria ser sobretudo feita para sugerir um efeito de estranheza, de disjunção, pois o primeiro contato com o sonoro se dá no nível da lembrança, em seu estado de reflexo virtual, carregado de qualidades que entram em choque com as qualidades das imagens visuais. Nos filmes selecionados neste artigo, o som vem sublinhar, por contraste, a característica plana da imagem e retirar-lhe sua transparência, sugerir e inquietar.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso, ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 217-229.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BORDWELL, D. "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria". In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005, v.1, p. 25-70.

BUHLER, J.; NEUMEYER, D.; DEEMER, R. *Hearing the movies*: music and sound in film history. New York: Oxford University Press, 2010.

CAMPAN, V. *L'écoute filmique*: echo du son en image. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CAMPO, M. B. "Tempo e História: representação em Lucrecia Martel". *Imagofagia*, nº 7 (2013). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=306%3Atempo-e-historia-representacao-em-lucrecia-martel-&catid=50%3Anumero-7&Itemid=150>. Acesso em: 10 maio 2013.

DELEUZE, G. A *imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A *imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, U. A *obra aberta*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FLÔRES, V. O *cinema:* uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

MACHADO, A. O *sujeito na tela*: modelos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

METZ, C. A *significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PUCCI, R. "Questões de identidade e alteridade". *Impulso*, Piracicaba, n. 21, jan-jun. 2011, p. 43-49.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

VERARDI, M. "La ciénaga (Martel, 2001): el tiempo suspendido". *Imagofagia*, nº 7 (2013). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=305:la-cienaga-el-tiempo-suspendido-&catid=50:numero-7&Itemid=150>. Acesso em: 17 jul. 2013.

Referências Filmográficas

ELES voltam. Marcelo Lordello, Brasil, 2014.

O SOM ao redor. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2013.

LA CIÉNAGA (*O pântano*). Lucrecia Martel, Argentina-França-Espanha-Japão, 2001.

LA MUJER sin cabeza (*A mulher sem cabeça*). Lucrecia Martel, Argentina-França-Itália-Espanha, 2008.

submetido em: 31 08 2015 | aprovado em: 10 11 2015.

Narrativas e fronteiras em duas jornadas latino-americanas

Narratives and frontiers in two latin american journeys

Alexandre Silva Guerreiro[1]

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Com formação em Cinema (UFF) e História (UERJ), desenvolve atualmente pesquisa em Narratologia Audiovisual. Email: alexandreguerreiro@hotmail.com

Resumo: A transposição da fronteira entre México e EUA ocupa um lugar comum nos filmes baseados em jornadas de heróis latinos em busca de uma vida melhor. A partir dos limites da representação dessa jornada, propomos uma discussão, com ênfase na análise fílmica, de duas obras latino-americanas, a saber, Maria Full of Grace e La Jaula de Oro, como exemplares da travessia obrigatória almejada pelos seus protagonistas. Interessa-nos observar o modo como a narcofronteira é apresentada nesses dois filmes, bem como de que maneira a narrativa se constrói em torno da transposição da fronteira física, contribuindo para um tipo específico de narrativa: as narconarrativas de fronteiras latino-americanas.
Palavras-chave: narrativa; fronteira; jornada do herói; narconarrativas.

Abstract: The border crossing between Mexico and the United States occupies a commonplace in films revealing Latin heroes seeking a better life. Based on the representation of this journey limits, we propose a debate that emphasizes analysis of two films, Maria Full of Grace and La Jaula de Oro as examples of compulsory border crossing desired by its protagonists. We are interested in observing how the narcofrontier is shown in these two films, as well as how the narrative is built around the border crossing, contributing to a particular type of narrative: the Latin american narconarratives.
Key words: narrative; frontier; hero's journey; narconarrative.

Narrativas e fronteiras

> Tudo o que se encontra "frente" a um indivíduo constitui de alguma maneira sua fronteira pois separa o que ele é de tudo mais (Horst Mathhai)

Narrativas e Fronteiras: a partir do imbricamento desses conceitos, seria possível pensar num narcoimaginário latino-americano capaz de reproduzir culturalmente, de maneira sistemática, a imagem de uma fronteira transponível rumo ao sonho de uma vida melhor *fora* da América Latina? De que maneira a ideia de fronteira serve às narrativas latino-americanas e ajuda a construir um sentido único de jornada? Como podemos transpor o sentido inicial de fronteira e revelar um alargamento desse conceito a partir das narrativas latino-americanas?

Essas questões nos motivam a refletir sobre uma pergunta inicial: o que é uma Narrativa? E ainda, de que maneira o conceito de Fronteira nos serve para pensarmos as *narconarrativas* latino-americanas? Propomos uma análise dessas questões a partir do visionamento de dois filmes que representam aqui, no panorama do cinema latino-americano contemporâneo, as *narconarrativas de fronteiras*. Está claro que o recorte de apenas dois filmes, realizados com um intervalo de dez anos, de países e propósitos distintos, não poderia fornecer todos os elementos para nos aprofundarmos nas nuances que marcam esse tipo de *narcojornada*[2], contudo, acreditamos que a análise fílmica como instrumento elementar nos ajuda a avançar nesse debate sinalizando os possíveis caminhos de reflexão. Sendo assim, partimos de uma abordagem dos conceitos de Narrativa e Fronteira, passamos a uma análise fílmica mais detalhada das obras, para chegarmos numa explanação sobre o que chamamos *narconarrativas de fronteiras*.

Mas afinal, o que é narrar? É possível não narrar? Estamos fadados a encontrar a mesma resposta ao primeiro axioma da comunicação ("não é possível não comunicar") reiterado por Ugo Volli (2012). A narratividade é uma condição inerente ao homem. Muito antes do surgimento da própria literatura, o homem narrava através da oralidade ou da escrita, criando os elementos de sua condição narrativa que seriam observados ao longo dos séculos por pensadores e teóricos.

A ameaça de inexatidão relacionada ao conceito de narrativa paira sobre os estudos narratológicos com a mesma carga negativa de outros termos genéricos ou utilizados como coringas no embaralhamento de ideias e especulações. O tempo

2 Está claro que as narconarrativas vão muito além de nosso recorte e podem ser representadas por obras literárias, alguns narcocorridos (músicas de bandas populares como Los Tigres del Norte), e diversos filmes, como *Ciudad Recuperación* (Itzel Martínez, 2005), *A Fronteira* (Roberto Carminati, 2005), entre outros.

é um elemento primordial da narrativa, atrelado simbioticamente à ação, cujo encadeamento nos autoriza a refletir, com maior propriedade, sobre o *narrar*.

Entendemos narrativa como um conjunto de elementos (personagem, lugar, tempo etc.) através dos quais é possível desenvolver um determinado tema ou enredo. Ambos os filmes, que compartilham o tema da narcojornada, se caracterizam como obras de ficção e se organizam dentro da lógica de uma ação dramática.

De início, as análises temáticas ou proposicionais dos teóricos da semântica inauguraram estudos focados nos enredos, que tiveram como expoente Vladimir Propp e sua análise dos contos maravilhosos. O legado desse estudo, como decorrência da observação das estruturas dos contos de magia, contém as 31 funções dos personagens elencadas por Propp, abordando a estrutura narrativa como linguagem "[...]o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens" (PROPP, 1984, p.25).

Narratologia é um termo relativamente recente, introduzido por Tzvetan Todorov nos anos 60, e explorado de forma mais sistemática a partir de Gerard Genette, cujo *Figures III* permanece como referência obrigatória aos estudos dentro desse campo. Mas as equações narrativas nos remetem a Propp (com efeito, podem nos remeter mesmo a Aristóteles ou Hegel), cujas funções inauguram uma corrente dentro do que viria a ser chamado de narratologia. Seu estudo que, originalmente, se dirigia especificamente aos contos de magia, acabou lançando sementes que só germinaram muito mais tarde em pesquisas dentro do campo da narratologia.

Joseph Campbell faz, em seu estudo, o mesmo movimento que anos antes fizera Propp, ainda que por outro caminho. Sua busca da repetição, sobretudo na elaboração do conceito de *monomito*, caminha no sentido de encontrar o imutável em culturas diversas. A obra de Campbell é fundamental para pensarmos o conceito de herói. Em *O Herói das Mil Faces*, Campbell elenca as etapas da jornada do herói, mas também aponta os dilemas do herói moderno. "Conhecemos o conto; ele foi contado de mil maneiras. Trata-se do ciclo do herói da época moderna, a prodigiosa história da chegada da humanidade à idade adulta" (CAMPBELL, 1997, p.194).

Propp e Campbell fizeram um movimento fundamental para pensarmos as *narconarrativas* latino-americanas no que elas estabelecem de canônico a partir da repetição.

Muitas contribuições foram dadas inaugurando outras correntes no campo da narratologia. Greimas, com sua *Semântica Estrutural* (1976), substituindo as 31 funções da narrativa pela ideia de *pessoa dramática*, criticava diretamente a importância dada à ação/função nos estudos proppianos. Mas foi certamente de

Gerard Genette (1972) uma das maiores contribuições para o avanço e valorização da narratologia em si. Genette elencou os níveis narrativos aprofundando as discussões sobre o narrador, "[...] todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa" (GENETTE, 1995, p. 227).

O reconhecimento de como se dá a narração, passando pelas *paralepses* de Genette e as teorias do grande imagista, é colocado em primeiro plano, tornando-se fundamental para uma corrente da narratologia, ainda que essa mantenha pouca relação com os estudos iniciados por Propp, que consideramos importante resgatar.

Por outro lado, o conceito de Fronteira é fundamental para pensarmos a América Latina, pois, na medida em que esse conceito é complexificado e abandona seu significado mais imediato, o redesenho de uma América Latina diversa e plural ganha novos contornos. Com o alargamento do conceito, é possível pensar que o contingente de imigrantes que saíram dessa região minam seus limites geográficos e estabelecem uma relação dinâmica e viva em territórios diversos. Sendo assim, avançamos os conceitos tanto de Fronteira quanto de América Latina para além dos limites territoriais e geográficos, suscitando novos e diversos sentidos.

A ideia de narrativa incorpora a fronteira como elemento central na jornada do herói latino-americano. De certa forma, sair do *mundo comum* é ultrapassar a fronteira que o separa do *mundo especial*. No entanto, como veremos, a volta ao *mundo comum* não é possível ou desejável nas *narconarrativas*, salvo raras exceções, uma vez que a jornada tem como alvo a passagem em mão única da *narcofronteira* México-EUA, que cumpre um movimento centrípeto periferia - centro, ainda que a chegada neste centro coloque em pauta uma nova periferia, que será ocupada por esses personagens ao fim da jornada. A volta com o elixir ao mundo comum, anunciada como etapa, é rompida na medida em que o herói sucumbe à realidade do lado de lá da fronteira.

Como nos lembra Horst Mathhai (1991), Fronteira não é um obstáculo meramente natural, tampouco se traduz apenas pelo crescimento da importância de uma fronteira militarizada no mundo contemporâneo. Conforme nossa epígrafe, fronteira é tudo o que temos diante de nós, alargando o significado do conceito para marcar o que nos separa do outro, o que nos faz diferentes. Não se trata apenas da fronteira natural, militarizada ou física.

Iglesias Prieto (2003) nos fala sobre um *cinefronterizo* ao estudar a representação cinematográfica dos filmes de fronteira, o que nos dá a dimensão do desafio da conceituação de fronteira, sinalizando para uma sobrecarga de estereótipos

negativos. Iglesias Prieto aponta, ainda, gêneros ligados ao *cinefronterizo*, sendo o narcotráfico o gênero mais recente.

Entendemos a Fronteira em sua complexidade, assumindo uma dimensão que ultrapassa a fronteira física, adquirindo um caráter simbólico e cultural e edificando diferenças e espaços sociais a serem constantemente tensionados pelas *narconarrativas* ficcionais, sobretudo quando fazem parte da jornada de heróis latino-americanos[3]. Para Andrea França,

> Pensar a noção de fronteira (seja ela étnica, religiosa, linguística, nacional) implica considerar a relação que o cinema mantém com o espaço, neste caso, uma terra. Mas não se trata - estamos falando de cinema - de fronteiras físicas ou geográficas, pois a terra (por oposição à Terra em geral) é o processo ou a imagem em movimento de um mundo possível, com todas as diferenciações que internamente possibilita. É necessário portanto debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas deste cinema, e como ele abre a experiência daquilo que pensa sobre a realidade (FRANÇA, 2002, p.61).

A representação da Fronteira pelo Cinema ativa uma necessidade de abertura do conceito para além dos entraves físicos ou geográficos; é a própria ideia de Fronteira que exige essa abertura, independente de sua representação. Se a Fronteira é, pela sua definição primeira, um conceito que remete à ideia de nação e de identidade, é além da linha divisória de países que a mesma ganha contornos mais profundos. Assim, dentro e fora do Cinema, Fronteira é um termo que sofre refrações diversas, convertendo-se em múltiplas fronteiras: física, étnica, geográfica, natural, linguística, afetiva, humana.

Duas Jornadas

Dez anos separam os dois filmes que compõem o nosso *corpus* de análise: *Maria Full of Grace* (Maria Cheia de Graça, 2004), dirigido pelo iniciante Joshua Marston, coproduzido por Colômbia e EUA e filmado no Equador; *La Jaula de Oro* (La Jaula de Oro, 2013), dirigido pelo também iniciante Diego Quemada-Diez, coproduzido por México e Espanha.

Em *Maria Cheia de Graça*, acompanhamos a jornada da protagonista, que

3 Com efeito, a fronteira como marcação da diferença existe, inclusive, no interior da América Latina. Em 2006, o GRES Vila Isabel teve como tema a latinidade, e a letra do samba-enredo fazia referência à fronteira como símbolo de separação a ser superada: "Em límpidas águas, a clareza/Liberdade a construir/ Apagando fronteiras, desenhando/Igualdade por aqui".

trabalha numa empresa retirando espinhos de rosas e empacotando-as. Maria é uma adolescente sem grandes perspectivas. Na primeira cena com o namorado, Maria se nega a ir para sua casa e decide escalar uma parede para chegar a um terraço, metáfora da fronteira que ela está prestes a transpor. Na condição que a personagem enfrentará durante toda a jornada, Maria é deixada sozinha pelo namorado após transpor a primeira fronteira. O namorado também a deixa sozinha dançando com outro numa festa, criando as condições para a aproximação de Franklin, ligado ao narcotráfico.

A rebeldia de Maria está dada desde as primeiras cenas. Na fábrica, ela tem um confronto com o supervisor, que marca o modelo de administração do *taylorismo*[4], impedindo que Maria vá ao banheiro e questionando sua produtividade. O ritmo de trabalho acentuado e insano e a negação à solicitação de Maria culminam no vômito desta sobre as rosas, que o capataz a obriga a lavar, numa tentativa inglória de recuperar as rosas estragadas. O corpo é demandado pelo trabalho, e se constitui como uma primeira fronteira O vômito marca a exaustão do corpo, e como vemos depois, engolir a droga é uma estratégia de trabalho.

Aqui, o roteiro marca o trabalho honesto como insuportável e árduo, para se utilizar do recurso do contraste na introdução do narcotráfico como uma opção aceitável para uma jovem ambiciosa e rebelde. As estratégias de confrontação legalidade x ilegalidade estão marcadas desde o início e constroem os tijolos amarelos da jornada de Maria, como se fosse impossível para ela escapar desse destino rumo à *narcofronteira* dos EUA.

O problema da gravidez na adolescência é colocado com crueza. A irmã de Maria é mãe solteira e Maria está grávida. Trajetória inevitável para a jovem pobre latino-americana, a gravidez na adolescência é não só a marca da esfera social na qual a personagem circula, mas inscreve Maria numa realidade da qual não se pode escapar, não sem ousar atravessar a fronteira pela possibilidade de um futuro melhor para o filho, moral questionável da película, a que vamos chegar.

Franklin oferece a Maria o trabalho de *mula*. Ele a leva até um bar, onde Maria observa Lucy, uma jovem sendo atendida por Javier, aparentemente, o chefe do tráfico local. O contato com Lucy, que Maria segue até o ônibus, é fundamental para que a personagem se sinta segura e ouse se atirar na jornada. Lucy é, inclusive, parecida fisicamente com Maria e revela já ter feito a travessia duas vezes.

4 O taylorismo é um método de administração criado pelo americano Frederick Taylor, que consiste na fragmentação do trabalho dentro da indústria e, sobretudo, no aumento da produtividade, o que implica o intenso controle da força produtiva com o intuito de extrair melhores resultados a partir do tempo cronometrado das atividades.

O dinheiro fácil do narcotráfico em oposição ao trabalho duro da fábrica de empacotar rosas é composto com tintas fortes. De alguma forma, rompe-se a barreira da ilegalidade. O trabalho de engolir cerca de 60 cápsulas de drogas e correr o risco de ser presa resulta mais sedutor do que a atividade anteriormente exercida pela personagem. O inegável retorno financeiro seduz a jovem ambiciosa e a precipita na jornada sem volta rumo à *narcofronteira*.

O modo como as personagens se relacionam com os EUA é a marca de um discurso do filme, talvez mesmo de uma ideologia por trás da narrativa. Lucy ensina Maria a praticar com um cacho de uvas para ter mais facilidade ao engolir as cápsulas de cocaína. Quando o desafio de fazer deslizar as uvas pela garganta parece impossível, Lucy sentencia o inevitável ao responder a Maria sobre os EUA: "- é perfeito demais, tudo é correto". Se do lado de lá da *narcofronteira* é tudo correto e perfeito demais, do lado de cá imperam a incorreção e a imperfeição, o que justifica a saída da América Latina através do trabalho como mula. Além disso, na visão das personagens, o narcotráfico não tem várias pontas. Narcotraficante é o Javier, em Bogotá, mas o grande receptor de drogas nos EUA sequer aparece e, do lado de lá da fronteira, apenas a desumanidade de dois capangas pode ser percebida, nada que abale a perfeição e correção com a qual Lucy, ingenuamente, define o destino da jornada de Maria e de sua própria e trágica jornada.

As relações de trabalho legitimam a ação das personagens, tornando as decisões da protagonista compreensíveis, criando a tão antiga identificação público-personagem, alicerce do cinema de ficção de linguagem hegemônica. É a amiga de Maria, Blanca, que também se candidata ao trabalho de mula, quem revela o impacto financeiro da *narcotravessia*, legitimando de vez a ação das personagens e borrando as fronteiras da legalidade x ilegalidade: o valor a ser recebido é algo em torno de 5 mil dólares, o que equivaleria a 10 milhões de pesos, recurso suficiente para comprar uma casa para a família, nas palavras de Blanca. A *narcotravessia* é não só legitimada pela narrativa, mas aceita pelo público sem maiores questionamentos.

O imbricamento do conceito de legalidade e ilegalidade está presente em ambos os exemplos estudados. A aceitação do trabalho ilegal se apresenta como aceitável e como se fosse mais natural do que a resistência a ele. Os limites entre certos conceitos inicialmente dicotômicos, tais como legalidade x ilegalidade, trabalhador x bandido, polícia x traficante, são gradativamente borrados.

A narrativa cumpre certo clichê ao enveredar pelo universo das drogas. Quando Maria inicia sua jornada, não é sem uma dose de realismo que ela engole as cápsulas de drogas que lhe cabem, com uso de anestésico para a garganta e ajuda

do narcotraficante Javier para melhor acomodar as drogas no estômago. O perfil dessas personagens é sempre o mesmo: a mula é humanizada; o traficante, não – resultado de mais de um século de demonização da figura do traficante, seja pela mídia, seja pelo Estado. O início da jornada de Maria tem a ajuda não apenas do Javier, mas também de um personagem que lhe dá o anestésico, e ainda de outro que monta cuidadosamente as cápsulas. Sem profundidade, esses personagens compõem o habitual cenário de traficantes das *narconarrativas* latino-americanas, ou ainda de outros continentes, quando o mote central da trama envereda pela seara do narcotráfico.

Inevitavelmente, Maria é detida ao chegar aos EUA. Antes, na longa cena do avião, ela e outras mulas transitam, Lucy dá sinais de que está doente, Maria chega a evacuar duas cápsulas e volta a engoli-las, Blanca dá os primeiros sintomas de mau-comportamento e a presença de uma outra mula ainda é denunciada por Blanca, personagem que serve apenas para ser presa na chegada. Blanca e Lucy passam ilesas e Maria é interrogada, fica sob a ameaça de um exame de raio X, mas é salva pela gravidez, metáfora do caráter sagrado de seu filho, o que é também provocado pelo próprio título do filme e o cartaz, que mostra a cápsula-hóstia sendo dada à Maria. A fronteira entre religiosidade e tráfico é borrada de maneira ousada (com efeito, o mesmo acontece constantemente fora da tela), ainda que o discurso do filme se aproxime mais do lugar comum do que o paratexto anuncia.

Após perceber que Lucy foi, provavelmente, morta pelos traficantes, Maria parte com as drogas e Blanca rumo à casa da irmã de Lucy. A presença de Maria e depois de Blanca na casa da irmã de Lucy, até que a morte desta vem à tona, marcam a força e dubiedade da protagonista, incapaz de confessar sobre Lucy, mas nitidamente afetuosa e grata pela acolhida. Maria é expulsa da casa quando a irmã de Lucy descobre a verdade, mas volta para pagar o translado do corpo de Lucy para a Colômbia, após devolver a droga aos traficantes e receber pelo seu trabalho.

Na cena final, ao embarcar Blanca de volta para a Colômbia, Maria decide ficar nos EUA. É por um futuro melhor para o filho que a mãe abnegada, figura inclusive muito corriqueira no cinema, decide seu destino. O discurso do filme assume o seu tom mais questionável, buscando a aceitação do público para a atitude de Maria e angariando os quase 12 milhões de dólares na bilheteria mundial. Talvez se o filme assumisse um discurso pró-América Latina, o resultado fosse outro, e a própria co-produção, com participação do canal HBO, não se concretizasse. Porém, conscientemente ou não, o que se faz é tensionar a fronteira México-EUA e colocar o território dos EUA como uma extensão da América Latina, simbólica e politicamente,

através da comunidade latino-americana para além desta fronteira.

Em *La Jaula de Oro*, acompanhamos a jornada de Juan rumo aos EUA. A jornada começa com a formação de um grupo, Juan e Sara. A eles, se juntam Samuel e depois o índio Chauk. Juan esconde seu dinheiro na costura da calça, Sara disfarça sua sexualidade, corta os cabelos e coloca uma faixa por baixo da camisa para ocultar os seios, sinais inequívocos das intempéries que estão por vir.

Aqui, não é o trabalho árduo que justifica a jornada, mas a ausência de tudo, a pobreza extrema marcada ainda pela violência policial que o grupo encontra no caminho. A polícia que verbaliza, pela primeira vez, o desejo do grupo - "Vocês querem ficar ricos nos EUA?" - é também a que saqueia o grupo, logo após perguntar a cidade de origem de Juan, que tem o emblemático nome de *Sueños de Oro*.

Dessa forma, o filme apresenta a dicotomia legalidade x ilegalidade na medida em que tanto policiais quanto traficantes são mostrados com a mesma superficialidade. A construção dessas personagens se aproxima de uma visão maniqueísta na medida em que nenhuma profundidade é dada nem à polícia, como representante do poder instituído, nem aos traficantes, que por mais de uma vez atravessam o caminho do grupo.

Quando a jornada começa, é no teto de trens e na mata que o grupo trilha seu caminho rumo ao sonho. Um plano da neve caindo atravessa a narrativa e será revelado no final do filme como um ponto de vista de Juan, além da fronteira, subempregado e, de alguma forma, saudoso, encerrando o filme num tom absolutamente melancólico. A chave desse plano está no momento em que Chauk e Juan observam a maquete de um trem numa vitrine, cujo componente principal é a neve.

A rivalidade entre Juan e Chauk é explícita no início da jornada. A tensão aumenta na medida em que Sara e Chauk se aproximam: fronteiras humanas, étnicas e linguísticas colocadas em primeiro plano. O contraste entre a relação das personagens no início e no final da jornada dá conta da construção das personagens com nuances e profundidade, algo nunca permitindo às personagens ligadas diretamente ao tráfico ou à polícia. Os protagonistas pairam entre esses extremos, como numa fronteira nunca cruzada.

A referência à cultura hegemônica do além-fronteira é destilada, sobretudo, na sessão de fotos que o grupo faz numa praça: uma imagem da Estátua da Liberdade, Chauk com um cocar de índio Apache, Juan vestido de *cowboy*. As vozes de Sara e Samuel em *off* – "Shane! Shane!" – sobre a imagem de Juan como cowboy durante a sessão de fotos denunciam a forma como é apresentada a marca da cultura

pop estadunidense, ainda que seja questionável supor que jovens vivendo numa condição miserável numa cidade periférica na Guatemala tenham tal referência cinematográfica, fazendo menção ao filme *Shane* (Os Brutos Também Amam, 1953), de George Stevens. Aqui, é a voz do narrador que salta para marcar a onipresença da cultura norte-americana.

Em última instância, contar é, como nos lembra Ricoeur ao citar Thomas Mann, *pôr de lado*, portanto, eleger e excluir (RICOEUR, 1995, 113). A ausência do narrador é uma impossibilidade, presente mesmo nas escolhas que nos fazem intuir que a história, sabidamente fictícia, conta-se a si própria sem intervenção. O narrar pressupõe a existência do narrador, ainda que camuflado, inventado, invisibilizado. Quemada-Diaz perde, com *Shane*, sua invisibilidade.

> É necessário, portanto, colocar em jogo a dialética do personagem e do narrador, o último sendo considerado uma construção tão fictícia quanto os personagens da narrativa (RICOEUR,1995, p. 117).

O primeiro limiar, a fronteira do México, provoca a dissolução do grupo original, com a desistência de Samuel, que decide não ultrapassar a fronteira. A partir dali, o grupo adquire um equilíbrio ainda mais tênue, Sara entre os rivais Juan e Chauk. A postura passiva de Chauk contrasta com a agressividade de Juan, o índio Apache versus o *cowboy* Shane da sessão de fotos na praça. Um leque de diversos tipos de fronteiras é aberto ao público.

A jornada do grupo é marcada por atos ilícitos de liberdade e confraternização. Juan rouba uma bota de *cowboy*, depois uma galinha, motivo de risos e aproximação entre os integrantes do grupo. A grande fronteira que se apresenta como sendo a jornada não sofre tensões "internas", apenas a que os grupos da legalidade e/ou ilegalidade inflingem aos protagonistas.

Viajando com diversos "figurantes" no teto do trem, o grupo é pego por traficantes. Sara é descoberta. Os amigos a defendem, mas ela é levada pelos traficantes - "Ela deve ser virgenzinha" / "Bem-vinda aos verdadeiros machos" – As frases proferidas pelos traficantes que sequestram pessoas, possivelmente para trabalho escravo, dão a dimensão da superficialidade das personagens coadjuvantes ligadas à ilegalidade. A maldade dos traficantes reverbera na voz de Sara ao longe chamando Juan e Chauk, ambos caídos, atingidos pelos traficantes.

Chauk cuida de Juan, marcando de uma vez por todas a profundidade com a qual são tratados os personagens principais. Nesse sentido, apenas os imigrantes são humanizados. Os diversos closes de "figurantes" sobre o trem são rostos de imigrantes

reais, que participaram espontaneamente das filmagens, e que o filme faz questão de registrar nos créditos finais, nome por nome. No total, entre os que aparecem e os que simplesmente participaram atrás das câmeras, são mais de 600 nomes listados. Famílias inteiras sobre os trens borram os limites entre ficção e documentário, outra fronteira colocada em pauta, e estabelecem uma pertinência inegável ao discurso do filme.

As adversidades que envolvem o narcotráfico não cessam. Numa sala, os traficantes interrogam os candidatos a "coiote" e o traficante que está no comando liberta Juan pois ele revela ser da mesma região de origem (Zona 3). No entanto, Juan volta para resgatar Chauk e é levado à situação extrema por esse mesmo traficante num jogo de roleta russa; o traficante dispara a arma descarregada contra a cabeça de Juan, provocando risos dele e dos demais traficantes em *off*. A falta de profundidade dos personagens envolvidos diretamente com o narcotráfico ressalta novamente como marca no filme.

Diante da fronteira física, rapidamente surge a possibilidade de travessia com drogas. Dentro de uma tubulação, Juan e Chauk, carregados de mercadorias, certamente ilícitas, aguardam a mudança de turno dos policiais do lado de lá da fronteira militarizada. Helicópteros e motos fazem a ronda. Enquanto aguarda, Juan pensa – "sinto que tudo o que veremos do outro lado vai ser muito bom", –cumprindo certo naipe de expectativas positivas sempre presentes nos personagens imigrantes. Chauk também projeta suas expectativas no seu próprio idioma. A fronteira linguística é superada e os protagonista compartilham o mesmo sonho num intervalo entre dois espaços "dentro" da fronteira. Porém, os narcotraficantes abandonam os dois amigos à própria sorte impedindo que eles subam na caminhonete, atitude que coroa a superficialidade dos personagens ligados diretamente ao narcotráfico.

A caminhada dos amigos, lado a lado, além da *narcofronteira*, marca a superação das fronteiras que existiam entre eles. Não é apenas a fronteira física que foi transposta. Chauk é atingido em cheio por um tiro de fuzil. Correspondendo à agenda, o herói da jornada está só, do lado de lá da *narcofronteira*. No interior de uma fábrica, Juan trabalha limpando os restos da carne caídos pelo chão, catando com a mão, varrendo. A trilha é marcada por um violoncelo, dando o tom melancólico e inevitável da realidade que se sobrepõe aos sonhos românticos dos imigrantes latino-americanos. Na cena final, dando sentido aos *inserts* destilados durante o filme, Juan observa a neve caindo em seu rosto e evocando melancolicamente suas memórias.

A Narconarrativa de Fronteira

Podemos pensar no "específico" das *narconarrativas de fronteira*? Rincón nos fala de uma estética de certa forma fundada pelo narcotráfico, o que certamente teria influência sobre as narrativas de ficção produzidas na América Latina.

> [...] todos temos um pouco do tráfico dentro de nós, o que não significa que sejamos traficantes: nem vendemos, nem consumimos, apenas vivemos em culturas nas quais os modos de pensar, agir, sonhar, expressar e comunicar assumem essa forma (RINCÓN, 2013, p.194).

Como aponta Rincón, mesmo não estando diretamente ligados a esse universo, fazemos parte dele e compreendemos as narconarrativas que compõem o cenário latino-americano. A verossimilhança dessas narcojornadas é dada não apenas pelas opções estéticas e de linguagem dos diretores dos filmes, mas porque conhecemos os caminhos pelos quais esses personagens transitam. Desse modo, entendemos as *narconarrativas de fronteiras* como um caso específico das narconarrativas que fazem parte da nossa diversificada paisagem latino-americana.

Como vimos, os dois estudos de caso estão longe de nos sinalizar com respostas definitivas, mas servem como reflexão por se tratarem de narrativas absolutamente distintas e, ainda assim, acenarem com inegáveis pontos de similaridade. Ecoa, aqui, o movimento proposto por Propp e Campbell no sentido de buscar a repetição na diferença. Se há algo de congruente nas *narconarrativas de fronteiras* são as etapas e funções que cada personagem ou ação reproduz como quesitos obrigatórios, independentemente do discurso, gênero ou abordagem de cada filme.

Seria legítimo pensar, assim, no conceito de *narcovilões*, personagens frequentemente secundários desprovidos de qualquer nuance ou profundidade. Tanto em *Maria Cheia de Graça* quanto em *La Jaula de Oro*, esses personagens desfilam sem nenhum resquício de humanidade, restrita aos protagonistas.

O modo como os filmes relacionam *legalidade e ilegalidade* também guarda semelhanças. As jornadas são justificadas como se a fronteira entre o universo legal e o ilegal não existisse. Com efeito, os protagonistas das *narconarrativas de fronteira* pairam entre ambos, vitimizados, seja pela ausência do Estado, seja pela violência que lhes chega de todos os lados. A violência está também no corpo violado de Maria, no capataz que a humilha na empresa de empacotar rosas. A mesma violência encontrada no gatilho disparado contra a cabeça de Juan pelo narcotraficante está nas botas roubadas pela Polícia, o que marca as inúmeras fronteiras humanas que os

filmes desenham. O embaralhamento do certo e do errado, contudo, não evita o uso de tintas mais fortes no retrato dos narcovilões.

Ao mesmo tempo, a violação do corpo de Maria caminha lado a lado com sua santificação. Com efeito, a religiosidade guarda fortes laços com o mundo do narcotráfico[5]. A propósito, a imagem da Virgem é sagrada para os narcotraficantes, como registra Rincón.

> A Virgem Maria é a rainha dos traficantes: Virgem para orar, Maria para amar: escapulário e virgem: porque a Virgem, como a mãe, sabe amar/perdoar: dizem no mundo civil, a terra de Pablo Escobar, que as mães contavam aos seus filhos: faça sermão, honestamente, senão faça sermão!… Assim, o corpo se enche de "escapulários nos locais sensíveis do sicário: o coração que sente, o braço que dispara, o pé que corre e se apoia na moto", explica Guadi Calvo (2007), mas também de outras magias que protegem o corpo e dão valentia à alma; e reza para a Virgem para que o trabalho (o envio da droga ou o assassinato de alguém) dê certo (RINCÓN, 2013, p.203-204).

Nos dois casos, os *protagonistas são vitimizados*, usados pelo tráfico, humanizados, mas não se misturam com os narcovilões. Ambos menores de idade, Maria com 17 anos e Juan com 16, eles não são sequer usuários das drogas que carregam, apenas funcionam como mula numa condição necessária para atingirem seus sonhos legítimos.

O *movimento centrípeto* da *narconarrativa de fronteira* aparece nos dois exemplos e se repete também o fato da *jornada não ter volta*. Contudo, *La Jaula de Oro* impõe uma dimensão crítica ausente em *Maria Cheia de Graça*. Uma vez ultrapassada a *narcofronteira*, a relação dos protagonistas com a terra sonhada é diametralmente oposta. Maria decide ficar nos EUA, ainda que sem perspectiva, pensando num futuro melhor para o seu filho. Juan, no entanto, simboliza a desilusão e o fim do sonho, da idealização do que existe do lado de lá da fronteira. No plano final, parado na neve, seu olhar é nostálgico e a situação social que o filme ostenta após a travessia é de profunda desigualdade.

Nesse movimento centrípeto, Maria e Juan saem de zonas periféricas para o centro por excelência, e de lá não retornam mais. O movimento contrário não está no horizonte de nenhum desses personagens[6]. A ideia de *centro* ganha

5 Ainda que esses laços entre religiosidade e narcotráfico sejam fortes de uma maneira geral, vale lembrar o caso específico do México, no que se refere à Virgem de Guadalupe, por se tratar de uma forte imagem e referência não só para a narcocultura, mas para todo o povo mexicano: "Não seria exagerado afirmar que a Vírgem de Guadalupe é considerada como o símbolo da identidade étnica de toda a comunidade mexicana, além de ser um fenômeno que alcança a todas as classes sociais" (BADOS-CIRIA, 1997, p. 51).

6 Lembremos do efeito cômico provocado quando os estadunidenses tentam ultrapassar a fronteira dos

contornos bem definidos. Por conseguinte, a ideia de periferia marca essas narrativas fortemente, ambientando o *mundo comum* das personagens em zonas periféricas e impulsionando os personagens em suas jornadas particulares.

Em contrapartida, a ideia de centro traz consigo uma *outra periferia*, inescapável. Em *La Jaula de Oro*, o movimento centrípeto não liberta Juan de ocupar um lugar periférico dentro do *centro* que motivou sua jornada. Esses imigrantes acabam, de um modo geral, por ocupar essa outra zona periférica, o que contribui para o redimensionamento da noção de periferia, adquirindo um caráter simbólico e ultrapassando os limites geográficos estabelecidos pela oposição periferia x centro.

A Fronteira é, por excelência, um local de imbricação de tensões e realidades distintas. Estar em cada um dos lados da *narcofronteira* pode significar a separação entre a vida e a morte no *narcoimaginário* latino-americano. No entanto, trata-se de um conceito a ser usado sempre no plural. As *narconarrativas de fronteira* são marcadas pelas *multifronteiras*, que mobilizam, para além da concretude de um entrave físico, um naipe de elementos agenciados pela noção de fronteira, seja ela física, afetiva, linguística ou humana. *Maria Cheia de Graça* coloca o abismo entre Maria e Blanca, a separação inevitável marcada não pela morte, mas pela ausência de sincronia , como uma fronteira intransponível onde deveria haver afeto. Em *La Jaula de Oro*, a transposição dessa fronteira afetiva na relação de Chauk e Juan é evidente. Depois da *narcofronteira*, os personagens caminham lado a lado até o inevitável tiro. A fronteira física transposta nos dois filmes é apenas um dos diversos obstáculos com os quais os personagens precisam lidar.

A narrativa não é a história de algo, ela é esse algo e está sempre em processo. Pensar, portanto, a narrativa nessa perspectiva implica em superá-la como unicamente aquilo que é enunciado. Acreditamos que as *narconarrativas de fronteiras* não apenas narram histórias de ficção sobre personagens, Maria, Juan e tantos outros. Pensar o cinema de ficção latino-americano com a palheta de situações díspares, mas ao mesmo tempo, buscando o que há em comum dentro dessas narrativas, pode ajudar a clarificar essas e muitas outras fronteiras que estimulam ou minguam nossos desejos de jornadas.

EUA rumo ao México quando o país enfrenta as adversidades climáticas em *The day after tomorroy* (O dia depois de amanhã, 2004), de Ronald Emmerich. A ironia que marca o movimento centrífugo apenas reforça a predominância do movimento centrípeto.

Referências Bibliográficas

ASTORGA, L. "Notas críticas. Corridos de traficantes y censura". *Región y sociedad*, México, v. 17, n. 32, 2005.
ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2011.
BADOS-CIRIA, C. "La Frontera en el cine mexicano más actual. El Jardín del Edén: culturas locales vs cultura global". *Arizona Journal of Hispanic Cult Studies*, v.1, EUA, 1997. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20641388?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 10 jan. 2014.
BARROS, D. L. P., FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade:* em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 2003.
BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.
BRAGANÇA, M. "A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano". *Significação*, São Paulo, v. 37, p. 93-109, 2012.
CAMPBELL, J. *O heróis das mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 1998.
FELTRAN, G. "Trabalhadores e bandidos: categorias de nomeação, significados políticos". *Temáticas*, Campinas, v.15, p. 11-50, 2007. Disponível em: <http://neip.info/novo/wp-content/uploads/2015/04/anexo-2-temticas.pdf>. Acesso em 15 fev 2015.
FRANÇA, A. "Paisagens Fronteiriças no Cinema Contemporâneo". *ALCEU*, Rio de janeiro, v.2, n.4, 2002. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Franca.pdf> Acesso em 2 mar 2015.
GAUDREAULT, A., JOST, F. A *Narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.
IGLESIAS PRIETO, N. "Retratos cinematográficos de la frontera. El cine fronterizo, el poder de la imagen y la redimensión del espectáculo cinematográfico". In VALENZUELA ARCE, J. .(coord.). *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: CONACULTA, 2003.
MATHHAI, H. "El hombre y sus fronteras. Uma visión filosófica". *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, México, vol 4, n.11, p. 37-58, 1991.
PALLOTTINI, R. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense

Universitária, 1984.
RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Papirus, 1995.
RINCÓN, O. "Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós". *Matrizes*, São Paulo, ano 7, n. 2, p. 193-219, 2013. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/viewFile/479/pdf> Acesso em 10 jan 2015.
RODRIGUES, T. "Drogas e liberação: enunciadores insuportáveis". *Verve*, São Paulo, v. 6, n.1, p. 129-156, 2004.
SCHLENKER, A. "Narcotráfico, narcocorridos y narconovelas: la economía política del sicariato y su representación sonoro-visual". *Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*. FLACSO, Equador, n. 8, set 2009.
TELLES, V. "Nas dobras do legal e ilegal: ilegalismos e jogos de poder". In *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.
TODOROV, T. *A Gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
VOGLER, C. *A Jornada do Escritor:* estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
VOLLI, U. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

Referências Audiovisuais

LA JAULA de oro. Diego Quemada-Diez, México-Espanha, 2013.
MARIA full of grace (Maria cheia de graça). Joshua Marston, Colômbia-EUA, 2004.
SHANE (Os brutos também amam). George Stevens, EUA, 1953.
THE DAY after tomorrow (O dia depois de amanhã). Ronald Emmerich, EUA, 2004.

submetido em: 31 08 2015 | aprovado em: 05 11 2015.

Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em *Cabra marcado para morrer*

Lacking images, surviving images: torture in Cabra marcado para morrer

Patrícia Machado[1]

[1] Doutoranda de Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, bolsista CAPES. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Paris III com bolsa do CNPQ. Publicou artigos e capítulos de livros sobre questões relacionadas ao documentário, imagens de arquivo e ditadura militar. Email: patricia.furtado.machado@gmail.com

Resumo: Diante da falta de imagens das torturas praticadas durante a ditadura militar brasileira, quais as estratégias usadas por *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, para transformar em experiência sensível essa ausência? Exibido em 1984, no início do processo de redemocratização, o filme elabora memórias sufocadas pela repressão. Nesse artigo, propomos uma análise minuciosa das imagens e falas que remetem à tortura. Para dar um sentido renovado aos testemunhos e aos registros que restam da época, retomados no filme, fomos em busca de documentos da polícia política que se referem aos personagens que o regime procurou tornar invisíveis.
Palavras-chave: ditadura; documentário; arquivos.

Abstract: Given the lack of images of torture practiced during the Brazilian military dictatorship, which were the strategies used by *Cabra Marcado para Morrer* (1984), by Eduardo Coutinho, to transform into sensible experience this absence? Displayed in 1984 at the beginning of the democratization process, the film elaborates memories stifled by repression. In this paper, we propose a detailed analysis of the images and testimonies that refer to torture. To give a renewed sense to the archives that remain of the time, used in the film, we searched political police documents that refer to people that the regime sought to become invisible.
Key words: dictatorship; documentary; archives.

> *"E, simplesmente, na hora que eu passei esperando ser torturado e levado para a polícia, eu soube de uma coisa que não vi em nenhum livro e nunca li, nunca vi, de que as mandíbulas perdem o controle e você simplesmente toca castanholas com os dentes. Eu nunca vi um livro que fale nisso. Será que só eu que tenho esse medo? Você sabe o que é perder o controle da gengiva e ficar sem parar, meia hora, uma hora?"*
> Eduardo Coutinho (2012, p.24)

Em abril de 1964, alguns dias após o golpe militar, o cineasta Eduardo Coutinho foi detido pelo exército em Pernambuco. Ele filmava a primeira versão do filme *Cabra marcado para morrer* (1984) quando teve que interromper o trabalho, se esconder na mata, se tornar um foragido. A imprensa local criou narrativas que relacionavam o trabalho da equipe de cinema no Engenho da Galileia a uma suposta atividade política subversiva comandada por cubanos que estariam infiltrados na região. No dia 3 de abril de 1964, o *Jornal do Comércio* dava a notícia sobre as filmagens e as prisões de líderes rurais e integrantes da equipe.

A reportagem dizia que a película ensinava como os camponeses deveriam agir "a sangue frio, sem remorso, sem sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar por fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha ou levados à Galileia, no interior do Estado"[2]. Quatro dias depois, o *Diário de Pernambuco* mostrou em primeira página uma foto com o material que foi descoberto pelos soldados escondido sob as folhagens e apresentado como subversivo. Às latas de filmes, câmera, e refletores foram reunidas armas privativas do exército, numa tentativa explícita de relacionar a atividade cinematográfica ao treinamento de guerrilha.



Figura 1: Capa do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 7 de abril de 1964, p. 1).

Os integrantes da equipe de cinema e colaboradores passaram a ser

[2] Trecho da reportagem usado por Coutinho na montagem de *Cabra Marcado para Morrer* (1984).

perseguidos. Em entrevista a Reinaldo Cardenuto[3] (2013), Eduardo Coutinho lembra que até um maquinista, funcionário federal, foi processado e acusado de subversão porque teria parado um trem para que fosse encenada a chegada de João Pedro Teixeira[4] à cidade. A acusação de que as câmeras estavam sendo usadas para treinar camponeses para a guerrilha foi o pretexto para a polícia colocar as mãos em velhos inimigos.

Desde a criação das Ligas Camponesas, no fim dos anos 50, eram constantes os conflitos entre trabalhadores do campo e grandes proprietários de terra na região. Na maioria dos casos, os latifundiários contavam com o apoio da polícia para intimidar, agredir, reprimir e prender irregularmente os líderes rurais (NUNES, 2014). Com o golpe, as perseguições se intensificaram. Logo na primeira quinzena de abril de 1964, no Engenho da Galileia, foram presos Zezé da Galileia, solto três meses depois, e Severino Gomes da Silva, o Rosário, detido durante 45 dias. João Virgínio da Silva passou seis anos na cadeia, onde foi torturado e ficou cego de um olho.

Eduardo Coutinho teve mais sorte do que os camponeses com os quais conviveu. O cineasta chegou a ser capturado pelo exército em Pernambuco, mas foi liberado no mesmo dia. Foram poucas horas de detenção, o suficiente para provocar um sentimento de terror que o acompanharia para o resto da vida. "É medo. É tensão incontrolável e desmoralizante." (2012, p. 24), descreveu Coutinho anos mais tarde, em entrevista ao projeto Memória e Documentário, do CPDOC- FGV. No presídio, escapou por pouco da tortura, mas passou pela agonia de imaginar essa possibilidade. Ali teria vivido sensações horríveis, que o atormentaram durante muito tempo. Os relatos dessa angústia também ficaram registrados nas lembranças de amigos mais próximos, como João Moreira Salles, que lembra dos efeitos do trauma relatados pelo cineasta: "A breve prisão em 1964, na época de *Cabra*, deixara sequelas. Embora tivesse sofrido apenas promessas de violência – ameaças sem agressão física – durante cinco anos teve pesadelos com a tortura." (2013, p.369).

Vinte anos mais tarde, o filme interrompido pelo golpe foi retomado e chegou enfim às telas de cinema. Foi então que o terror vivido por Coutinho ganhou contornos através das falas e dos gestos de quem foi torturado de fato, assim como dos que se tornaram prisioneiros, clandestinos e sentiram na pele as consequências diretas da ditadura militar. *Cabra marcado para morrer* (1984) foi o primeiro documentário

[3] A informação é de uma das entrevistas que Reinaldo Cardenuto realizou em 2007 com Eduardo Coutinho, publicada em sua dissertação de mestrado (CARDENUTO, 2013)..

[4] João Pedro Teixeira foi o líder rural assassinado em 1962, cuja trajetória inspirou a primeira versão do documentário de Coutinho, em 1964.

brasileiro exibido no país a trazer o testemunho de tortura sofrida por um camponês, João Virgínio da Silva, que descreve em pormenores o que passou dentro de um quartel militar.

Foi justamente na década de 80, depois de longos anos de silêncio e censura ostensiva, que o cinema de ficção e documental começou a recuperar a memória visual e audiovisual daqueles anos de regime autoritário. Se foi só em março de 1985, com as eleições diretas para Presidente e o início da chamada Nova República, que a ditadura chegou oficialmente ao fim, o processo de abertura política já estava em andamento desde o fim dos anos 1970 por conta de, entre outros motivos, uma enorme pressão popular. Entre as reivindicações das entidades civis estavam "o fim das torturas, a libertação dos presos políticos e a volta dos cassados, banidos, exilados e perseguidos (...)" (MEZAROBBA, 2009, p.374).

Em junho de 1979, o Congresso aprovou a Lei da Anistia, que permitiu que aqueles que viviam clandestinamente pudessem recuperar sua identidade legal, inocentou militantes de esquerda que cometeram crimes políticos e eleitorais, e não puniu representantes da ditadura que praticaram as torturas. De acordo com a Lei, a partir dessa política de conciliação os dois lados estariam perdoados e o passado de crimes contra os direitos humanos deveria ser esquecido. Como ressalta a historiadora Maria Celina D'Araújo, essa espécie de autoanistia revelou um compromisso dos militares em torno de um "pacto de silêncio envolto em um cinturão de segurança jurídica que, paradoxalmente, protegesse a impunidade." (2012, p.41).

Por outro lado, com a Anistia, alguns cineastas começaram a se sentir encorajados para abordar nas telas e tornar visíveis questões que antes não podiam ser citadas, mostradas ou discutidas publicamente. A partir de propostas estéticas e narrativas variadas, certos filmes exibiram cenas que reproduziam o que os militares quiseram silenciar durante os anos da ditadura: encenações da guerrilha urbana, das perseguições, das prisões arbitrárias, das torturas e assassinatos alimentaram as narrativas cinematográficas ficcionais[5].

No campo do documentário, as imagens de arquivo, reportagens de jornais impressos, fotografias, imagens públicas e privadas, além de testemunhos, foram usados nessa tentativa de reconstituir a história silenciada, de constituir uma memória pública sobre o período, de atestar o que passou (FRANÇA E MACHADO, 2014). *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, faz parte dessa

[5] Entre eles: *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *O torturador* (1981), de Antonio Calmon, *Memórias do medo* (1981), de Alberto Graça, *Pra frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, *Ao sul do meu corpo* (1983), de Paulo César Saraceni, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A freira e a tortura* (1984), de Ozualdo Candeias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles.

leva de filmes, que inclui ainda *Jânio a 24 Quadros* (1982), de Luiz Alberto Pereira, *Jango* (1984), de Silvio Tendler, *Em nome da segurança Nacional* (1984), de Renato Tapajós, *O evangelho segundo Teotônio* (1084), de Vladimir Carvalho, *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade, *Muda Brasil* (1985), de Oswaldo Caldeira, *Terra para Rose* (1987), Tetê Moraes, *Que bom te ver viva*, (1989), de Lucia Murat.

As diversas estratégias usadas pelos documentaristas procuraram preencher um vazio, dar conta da lacuna do que a política institucional deixou à margem da história do país. Contudo, um tema em especial traria desafios maiores para os cineastas que recorreram às imagens de arquivo: a tortura. Apesar da existência das fotografias das fichas policiais que mostram presos políticos com marcas de sangue e espancamentos, não há notícias de que o ato da tortura tenha sido registrado em imagens. Se as sessões de tortura que aconteciam nos porões da ditadura foram fotografadas ou filmadas, essas imagens desapareceram, até hoje não foram encontradas. Trata-se de imagens ausentes, *imagens que faltam*.

Nosso intuito nesse artigo é analisar alguns caminhos seguidos por *Cabra Marcado para Morrer* para dar conta de transformar em experiência sensível essa ausência, essas lacunas. Se o cinema ficcional criou imagens da tortura que acabaram entrando no imaginário coletivo e constituindo uma memória pública da repressão, como o cinema documental dialoga ou entra em disputa com essas imagens? A partir da constatação dessa falta de registros da tortura na ditadura militar brasileira ao olhar da história, e partindo da premissa de que outras memórias podem e devem ser elaboradas a partir do cinema, nos perguntamos: que história nós desejamos? A quem dar a palavra, como a tomar e como a recusar?

Essas são perguntas colocadas pelo pesquisador Dork Zabunyan no prólogo do catálogo do seminário *Les images manquantes*[6], que aconteceu em 2011, em Paris. A proposta do encontro era discutir se seria legítimo declarar que existem imagens que faltam em uma época de hipervisibilidade, em que é cada vez mais fácil capturá-las e difundi-las com uma velocidade nunca vista. Zabunyan parte do princípio de que mais do que nunca é preciso pensar no que se oculta nesse excesso de imagens, o que nos levaria a refletir sobre as descontinuidades da história. A partir daí, propõe uma tipologia de *imagens que faltam*: as que nunca existiram, as que não estão disponíveis, as que encontraram difíceis obstáculos para serem registradas, aquelas que não foram retidas pela memória coletiva e as que foram proibidas.

[6] Participaram do seminário professores de cinema, filosofia, estética e história da arte, como Raymond Bellour e Sylvie Lindeperg. A programação do evento foi publicada no site do *Le Bal*. Disponível em < http://www.le-bal.fr/fr/mh/la-fabrique-du-regard/seminaire-automnal-la-fabrique-du-regard-menu-haut/les-images-manquantes/ > Acesso em 15 ago. 2015.

Pensar sobre as imagens que faltam é importante porque seriam elas que revelariam os índices do que é descontínuo na história, escapando assim das narrativas instituídas pela história oficial. Um dos exemplos usados por Zabunyan para ilustrar essa tentativa de escovar a história à contrapelo, lembrando o método de Walter Benjamin, seria o dos filmes que se voltam para um período histórico sombrio e procuram "esboçar os traços, reconfigurar os contornos e refletir sobre os modos possíveis de representação desse vazio." (2012, p.5). É aí que entra em jogo o paradoxo, ele afirma: "a falta que se experimenta, se dá a ver, se torna sensível." (2012, p.6).

A partir dessa constatação, o pesquisador propõe substituir a questão "O que é uma imagem que falta" para outras como: "a quem faltam as imagens? Elas faltam da mesma maneira? A partir de quando experimentamos o sentimento de falta ao nível do que vemos? Como as imagens vem a faltar?" (2012, p.5). Sua hipótese é a de que, ao historiador, é a atenção que falta às imagens. Perceber os seus detalhes seria sua tarefa.

Essa proposta vai ao encontro do método que a historiadora francesa Sylvie Lindeperg vem colocando em prática ao longo dos últimos anos no trabalho de análise da tomada e retomada de imagens produzidas durante a Segunda Guerra Mundial. Em livros como *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire* e *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lindeperg procura se distanciar do pressuposto de que a imagem, por si só, já diz tudo, e do risco de tomá-la de antemão sem analisá-la. É preciso estar atento aos murmúrios da imagem, ressalta a historiadora, aos signos que nela estão depositados. Para tanto, devemos analisar os seus detalhes, interpretá-la, relacioná-la a documentos, entrevistas, e compreender que ela não oferece mais do que uma porção do real, uma forma e um enquadramento.

Como afirma Jean-Louis Comolli, o método de pesquisa de Sylvie Lindeperg opõe à atual velocidade de circulação de imagens a lentidão persistente e obstinada de um olhar renovado sobre o cinema, que passa pela descrição minuciosa, pela intimidade com o corpo do filme (COMOLLI, 2013). Nesse gesto é fundamental seguir os caminhos da imagem, sem negligenciar o contexto em que foi produzida e os novos olhares que as articulam a novas imagens em sua retomada, os planos de fundo, os personagens secundários, os pormenores que passariam despercebidos. O desafio é o de desacelerar o filme, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a

montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar a outra vida das imagens (BLANK; MACHADO, 2015).

A partir dessa proposta, nossa intenção é trazer um olhar renovado para um filme que teve que lidar com a falta de imagens realizadas no passado ao denunciar que houve tortura no Brasil. *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, se consolidou como um marco, um divisor de águas (BERNARDET, 2003), por uma série de inovações na relação da estética com as questões políticas nacionais e nos modos de se fazer documentário no Brasil. Seja pela maneira como *desenterra* arquivos perdidos e organiza esses *vestígios* na montagem (BERNARDET, 2003), seja pela aposta de produzir acontecimentos e personagens no momento da filmagem (LINS, 2004) ou ainda pelo modo reflexivo como o cineasta comenta as imagens durante a narração em *off*, desvendando o processo de realização do filme. Nesse artigo, nos interessamos especialmente pela coragem e o modo pioneiro com o qual Eduardo Coutinho aborda no cinema, no início da década de 1980 e ainda sob a vigência da ditadura, um tema espinhoso, uma prática do Estado Brasileiro que não foi reconhecida nem reparada publicamente[7]. Nossa proposta é nos determos nas imagens e falas do filme e, a partir do que nelas está inscrito, relacioná-las com documentos produzidos ou recolhidos pela própria polícia política a fim de trazer à tona o que ainda pulsa nessas imagens e documentos, acrescentando-lhes novos olhares e novas camadas de sentido.

Entendemos que, a partir dessas novas relações entre imagens, falas e documentos, será possível dar visibilidade ao que ainda permanece na zona de sombra, para elaborar memórias de um tempo de autoritarismo e censura em que faltam imagens, um tempo onde vozes foram caladas e vidas destruídas. De que modo o cinema participou e participa ainda da batalha de memória em torno da ditadura militar brasileira? O que pode surgir das imagens que faltam e o que podemos encontrar naquelas que ainda restam?

O encontro da câmera com o corpo torturado

Apesar de não reconhecidas oficialmente, desde o início do período

[7] A impunidade aos torturadores, consequente da Lei da Anistia, teria efeitos que ainda prevalecem com força na sociedade, como ressalta a pesquisadora Glenda Mezarobba: "Ainda hoje, três décadas depois daquele evento histórico, não são poucas as vozes que apelam ao "esquecimento", à "reconciliação" e à paz social toda vez que surge a possibilidade, ainda que tênue, de se remexer no passado. Exemplos desse discurso não faltam. E o raciocínio é feito não apenas por militares ou por aqueles que estiveram explicitamente ligados ao arbítrio, como se poderia imaginar. De modo geral, tal noção está disseminada na sociedade (...). Para todos esses, a Lei da Anistia "colocou uma pedra" sobre os excessos daquele período e nada mais pode ser feito, especialmente em relação às violações dos direitos humanos cometidas pelo aparato repressivo" (2009, p.373).

ditatorial foram realizadas denúncias sobre as práticas de tortura cometidas nos porões dos quartéis e prisões clandestinas brasileiras. Contudo, especialmente depois da decretação do Ato Institucional número 5, o AI5, qualquer tentativa de tratar publicamente o assunto foi rapidamente sufocada pela censura: cartas de familiares de presos políticos enviadas à imprensa não foram divulgadas, denúncias de bispos, da CNBB e da Ordem dos Advogados do Brasil não chegavam ao grande público, documentos elaborados pelos presos políticos foram ignorados pelas autoridades[8], dossiês sobre as violações aos direitos humanos publicados no exterior permaneceram desconhecidos no Brasil.

Em fevereiro de 1979, alguns meses antes de concedida a Anistia, a revista *Veja* publicou a primeira grande reportagem na imprensa brasileira que mostrava em detalhes como funcionava o aparelho repressivo da ditadura militar e como ele "havia sido uma estrutura pensada e desenvolvida de modo sistemático e organizado, de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional (...)." (MAUÉS, 2009, p.110). A revista encerrou o ano com uma edição especial sobre os anos 1980, cujo capítulo intitulado *A tortura* reiterou a denúncia de que "a norma da tortura era não deixar corpos no cárcere". Ao longo do texto, são claramente apontadas as práticas criminais do regime autoritário: "A tortura, que inscreveu o Brasil, entre 1970 e 1976, no clube mundial das ditaduras antropófagas (…) devorava suas principais testemunhas, reduzidas a uma lista extensa de desaparecidos dos quais não ficou um processo, um registro, um mandado de prisão, um atestado de óbito."[9]


HA DA TARDE
TERROR: METRALHADO E MORTO OUTRO FACINORA
A tortura
RUA
VLADIMIR HERZOG

Figura 2: A tortura.(VEJA, 1979, p. 28 e 29).

[8] Em 1969 surgiu o "Documento de Linhares", elaborado por presos políticos da penitenciária de Linhares, localizada na cidade de Juiz de Fora (MG), e que denunciava as torturas e suas consequências dentro das prisões. "Este foi o primeiro documento do gênero, elaborado no Brasil e encaminhado às autoridades brasileiras, que ignoraram o seu conteúdo, mas foi amplamente divulgado no exterior". *Dossiê Ditadura*: Mortos e desaparecidos políticos no Brasil. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/dados/dossiers/dh/br/dossie64/br/dossmdp.pdf >. Acesso em 15 de out. 2015.

[9] Acervo *Revista Veja*. Disponível em: < http://veja.abril.com.br/acervodigital/ > Acesso em: 20 agosto 2015

Apesar das reportagens e livros que traziam testemunhos da tortura e que começaram a ser publicados a partir de então[10], faltavam imagens que mostrassem o terror em ato. Como denuncia a reportagem da revista *Veja*, muitos dos desaparecidos políticos eram assassinados na calada da noite, de forma clandestina, e os corpos desapareciam sem explicação. Mesmo se produzidas, essas imagens dificilmente saíram dos quartéis, já que grande parte dos arquivos da polícia política eram secretos e não acessíveis ao público[11] e, mesmo depois de liberados, sabemos que muitos documentos foram destruídos ou se encontram ainda nos arquivos privados.

Assim como os nazistas, que além de não filmar as câmaras de gás em funcionamento as destruíram para negar o holocausto, não há comprovações de que os militares brasileiros produziram ou guardaram imagens das sessões de tortura que cometiam frequentemente nas diversas prisões – oficiais e clandestinas – do país. Como então *Cabra Marcado para Morrer* toca nessa ferida, usa imagens para denunciar o que não foi filmado? Como o filme lida com essa falta de imagens e de documentos[12] do terror em ato ao abordar o tema da tortura?

No filme, o testemunho da tortura é incitado pela presença da câmera e do próprio cineasta Eduardo Coutinho que, assim como os personagens filmados, escapou do Engenho Galileia no dia do golpe[13] e fazia parte daquela história. O camponês João Virgínio da Silva, um dos fundadores do Engenho, faz do reencontro com Coutinho a oportunidade de contar o que sofreu durante os anos em que esteve preso. Depois da fuga, quando as filmagens foram interrompidas, ele passou sete dias escondido, quando enfim resolveu se entregar para a polícia. De que era acusado o líder rural? A fim de conhecer melhor sua trajetória nesse período negro da ditadura, fomos buscar nos arquivos da polícia política de Pernambuco documentos que demonstram os passos que ele seguiu nas prisões do Recife.

[10] Um dos livros pioneiros foi *Tortura*: *a História da Repressão Política no Brasil*, do jornalista Antonio Carlos Fon, publicado em julho de 1979, resultando nas matérias sobre a tortura publicadas na *Revista Veja*.

[11] Os arquivos da polícia política brasileira só começaram a se tornar acessíveis ao público em 2012, com a Lei de Acesso à Informação.

[12] *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, realizado cinco anos depois, fez da tortura o tema a ser debatido. Mulheres que sobreviveram às torturas relatam o que sofreram, neste filme que mistura os depoimentos às encenações de uma atriz que representa a diretora, também vítima dos militares.

[13] É preciso lembrar que só no início da década de 1980 Coutinho volta a Pernambuco para reencontrar os

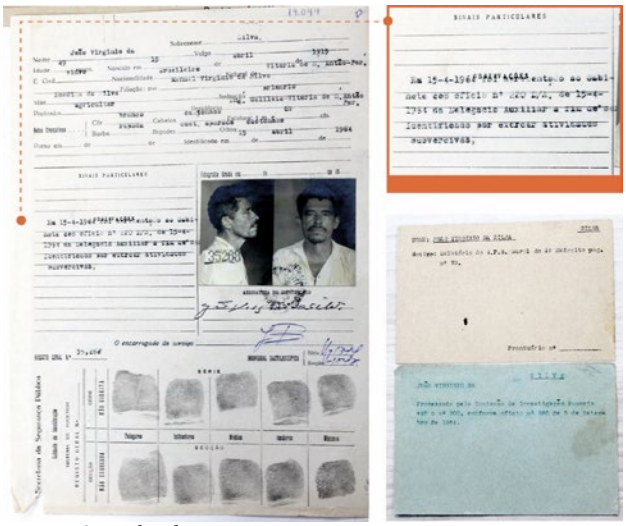


Figura 3: Ficha de João Virgínio.
Fonte: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário Individual n. 20.432.

No Arquivo Público Jordão Emerenciano, que guarda atualmente a documentação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Pernambuco, encontramos o prontuário com dados e fotografias de João Virgínio. O camponês foi preso aos 49 anos, no dia 7 de abril de 1964. No inquérito policial, a principal acusação que pesava contra o João Virgínio era a de "praticar atividades subversivas" e ser um "agitador das massas". Entre os documentos apreendidos, usados para incriminá-lo, identificamos um pedido de visto para uma viagem à Cuba e uma carta assinada por ele convidando o destinatário para uma "reunião festiva no Engenho da Galileia", em 30 de outubro de 1963.

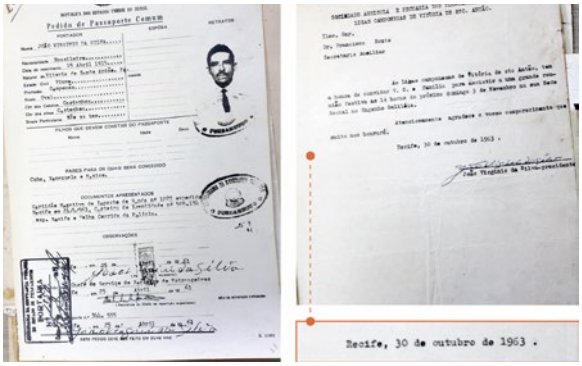


Figura 4: Documentos sobre João Virgínio. Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário Individual n. 20.432.

personagens do seu filme de ficção, que foi interrompido, para produzir um documentário que vai tratar da memória desse tempo de silêncios e de ausências.

Os documentos mostram que pelo menos duas prisões preventivas contra João Virgínio foram decretadas, uma no mês de maio e a outra em dezembro de 1964. O camponês foi condenado a 10 anos de prisão na Casa de Detenção do Recife. Foi solto em 1970, após cumprir seis anos de sua pena. O que os documentos não revelam são as duras experiências que João Virgínio viveu durante o tempo que passou na prisão. Nos meses seguintes ao golpe militar, o jornalista Márcio Moreira Alves publicou uma série de reportagens no jornal *Correio da Manhã* com denúncias de torturas cometidas no estado do Pernambuco, que em 1966 foram publicadas no livro *Torturas e Torturado*[14]. O livro traz ainda a íntegra dos relatos da Comissão Civil de Investigações, constituída em consequência das denúncias no jornalista, que visitou presídios, hospitais, manicômios e colheu depoimentos dos presos políticos. Em 5 de outubro de 1964, uma *Denúncia Coletiva dos Presos da Detenção de Recife*, também publicada no livro, foi enviada para o governo.

Entre os nomes das 49 vítimas que foram ouvidas na Casa de Detenção, aparece o de João Virgínio, que revelou ter sido barbaramente torturado, sem oferecer mais informações sobre o que passou. Só em 1984, no encontro com a câmera de Coutinho, surgiu então a chance de transformar a dor em palavras, de contar em detalhes as torturas e humilhações que sofreu:

> O Exército pegou, tirou eu aqui, meteu na cadeia, cegou-me um olho, deu-me uma pancada, eu perdi o ouvido, outra pancada, eu perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro, um jipe o Exército tomou, a carcaça tá lá detrás da prefeitura de Vitória [de Santo Antão], lá na delegacia, um jipe, meu. Não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar dum homem lascado que nem eu, fiquei meus filhos tudinho morrendo de fome aí, e o Exército tomar um carrinho que eu tinha. Tomar os documentos, tomar tudo. Acabar, ficou com ele. Que vantagem tem o Exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar, não era?, do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixar meus filhos tudinho morrendo de fome aqui. E olha, lascado lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei 24 horas dentro de um tanque de merda, com água aqui no umbigo, cada rolo de merda dessa grossura, aquele caldo, aquela manipueira, um quarto apertado, e eu passava assim uma hora, outra hora assim, outra hora assim, outra hora ficava assim, passei 24 horas em pé. Só o diabo aguenta, rapaz: um homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé. Só Satanás.

[14] Os livros editados pela *Editora Idade Nova* não chegaram às livrarias, pois foram recolhidos pela ditadura. Alguns exemplares podem ser encontrados hoje, em sebos, ou ainda na internet. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/marcio_alves_torturas_e_torturados.pdf >. Acesso em 15 de outubro 2015.

> Eu não acredito que tô vivo, não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei, não. Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro, e uma noite no meio.

Esse depoimento forte e tocante é um exemplo emblemático do relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmada pela equipe de Coutinho. É preciso lembrar que, como mostram as cenas finais de *Cabra Marcado para Morrer*, João Virgínio morreu apenas 10 meses depois da filmagem, de ataque cardíaco. Seu relato minucioso é o primeiro da história do cinema brasileiro que se refere às atrocidades que aconteceram na zona rural do país na ditadura militar, da tentativa vitoriosa dos militares de calar e mudar os rumos das vidas daqueles camponeses que começavam, naquela época, a traçar um caminho importante nas negociações de trabalho e de melhores condições de vida no campo.

Diante da falta de imagens do passado, João Virgínio faz do seu corpo e da sua voz o veículo para o seu testemunho. Na cena que dura quatro minutos, a montagem articula um recorte de jornal – o anúncio de que o líder camponês havia se entregado para a polícia – a imagens da câmera subjetiva de Coutinho que sobe os degraus e simula os passos dados por ele no prédio onde funcionou a cadeia onde esteve preso. Planos de João Virgínio, no presente, percorrendo as terras que lhe foram tiradas pelo exército também cobrem a sua voz. Ainda no cenário rural, aparece no fundo de campo um projetor montado em cima de uma mesa, diante do qual o camponês continua o seu relato. Dessa vez, os braços se abrem, apontam para diversas direções, conduzem as palavras. O corpo encena os gestos vividos na prisão. O cinegrafista se afasta, abre o enquadramento e inclui na cena outros camponeses, os primeiros espectadores daquele testemunho. As palavras engasgam, João Virgínio tosse, cospe no chão, mas não se cala: conclui o relato convocando o espectador do futuro a montar os restos do passado: "Um dia, o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não".

Em entrevistas realizadas em abril de 1984, época de lançamento do filme, Coutinho chama atenção para o fato de que não é possível reconstituir integralmente o que se passou, que havia um misto de realidade e fabulação na fala de João Virgínio e era justamente isso que havia de potente nesse momento captado pela câmera: "é uma cena de teatro. E de verdade. Uma cena terrível." (2014, p.13). Para dar conta de criar a sua própria narrativa, o camponês fabula a partir da própria experiência vivida, conferindo à imagem de si o sentido que o filósofo Jacques Rancière dá a imagem: "um jogo complexo de relações entre o visível e invisível, o visível e a palavra, o dito

e o não dito." (in ZABUNYAN, 2012). Na interpretação do pesquisador francês Dork Zabunyan (2012), o que Rancière sugere é que toda imagem contém uma sombra. Diante da sua incompletude, seria preciso ficcionalizá-la, construí-la com a ajuda da imaginação[15].

Entender a imagem como portadora dessa sombra, sempre atentos aos detalhes nela impressos, nos ajuda a lidar com o fato de que, diante da imagem do corpo de João Virgínio, embalados por sua fala, não seria possível experimentar aquele sofrimento. Ao espectador que interessa o relato, a quem faltam imagens e explicações do passado ditatorial, o que restaria seria a possibilidade de ficar atento aos detalhes da cena, do corpo, dos gestos, assim como de imaginar – a partir do que a imagem nos propõe – cada um daqueles segundos que o camponês passou mergulhado em um tanque de excrementos, o sufocamento de ficar em pé durante vinte e quatro horas em um quarto apertado, a dor causada pelo contato com objetos que agressivamente manipulados lhe machucavam a pele, músculos e órgãos.

São detalhes que, a partir dessas imagens realizadas por Coutinho, passam a ser percebidos e nos oferecem a possibilidade de experimentar o sentimento dessa falta, desse vazio deixado pela história oficial. Foram seis anos de prisão: quanto deixou-se de ser dito sobre os horrores vividos pelo camponês? Como traduzir o desenrolar do tempo onde incessantemente atormentava o terror? Experimentar as sensações dessa zona de sombra pode ser algo potente na medida em que ela aponta para a necessidade de continuar, de seguir em frente, de ampliar o alcance dessa experiência. É o próprio João Virgínio que abre uma brecha para o futuro, para a importância de se lutar pela elaboração de uma memória, para a necessidade de que todos saibam o que foi feito no silêncio. Quando fabula para a câmera, solicita do espectador a percepção da importância de saber, de conhecer o passado, de imaginá-lo em toda sua crueza, de lutar para que ele não se repita. A sua imagem, do seu corpo, é o que resta desse passado, o ponto de partida para a elaboração dessa memória.

De que modo um testemunho tão revelador foi liberado pela censura da época? É preciso lembrar que no final de 1983, quando *Cabra Marcado para Morrer* ficou pronto, estava ainda em vigor a legislação que obrigava todo filme a ser submetido à Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, do Ministério da Justiça. Como ressalta a pesquisadora Leonor Souza Pinto, a censura nunca deixou de existir no Brasil mas, partir de 1969, "assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime." (2005, p.5).

[15] Sobre essa necessidade de imaginar, de ficcionalizar o passado, Zabunyan se refere ainda a outros pensadores que desenvolveram o tema, como Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.

Contudo, com a Lei de Anistia em 1979, um certo cinema aproveitou as brechas das mudanças do momento histórico para tratar de temas que foram proibidos pela censura até então. Brechas porque, como ressalta Leonor Souza Pinto, a censura, com sua política de cortes, continuou atuante:

> O maior equívoco de avaliação deste período é a de que a censura termina com a abertura. Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis, e liberados somente para horários tardios (2005, p.14).

Entre os mais de 14 mil documentos (entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS) de 444 filmes brasileiros disponibilizados virtualmente pelo Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988[16], podemos verificar que, no início da década de 1980, filmes como *Em nome da segurança nacional* (1984), de Renato Tapajós e *Jango* (1984), de Silvio Tendler, foram censurados por conta da crítica direta que fazem em relação às prisões, torturas e assassinatos cometidos durante a ditadura. Contudo, no documentário de Eduardo Coutinho, os relatos dos camponeses sobre as perseguições e torturas sofridas não foram um problema apontado pelos censores que avaliaram o filme, no dia 27 de fevereiro de 1984[17]. Os censores consideraram que a narração se ateria a apenas descrever o que havia se passado e que os testemunhos não deveriam ser temidos já que, o que é dito, teria perdido a potencialidade politizante.

Logo no primeiro parecer, o documentário é então liberado para exibição para um público acima dos 18 anos, que teria "capacidade suficiente para encarar a tal filmagem como relato de fatos históricos acontecidos vários anos atrás". *Cabra Marcado para Morrer* foi liberado sem cortes e não precisou sequer ser submetido ao Conselho Superior de Censura. A memória da fala e dos corpos das vítimas da ditadura, para os censores, era considerada algo inerte, preso no passado,

[16] A proposta do projeto coordenado por Leonor de Souza Pinto, patrocinado pela Petrobras, é tratar digitalmente e disponibilizar gratuitamente ao público os processos de censura do período militar, relativos aos filmes brasileiros. Disponível em < http://www.memoriacinebr.com.br/.>. Último acesso: 15 de outubro de 2015..

[17] O parecer da censura sobre o documentário encontra-se no site do projeto citado nesse artigo. Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=43&tipo=C>. Acesso em 15 out. 2015.

despotencializado. Ao olhar da censura, o modo como a memória é evocada no filme não teria potência agitadora. Um engano se levarmos em conta que o documentário é considerado ainda hoje um dos mais marcantes na elaboração de uma memória que traz à cena a tortura e as duras experiências vividas pelos camponeses brasileiros durante os anos de autoritarismo.

O filme provocou entusiasmo logo quando foi lançado. Nos anos de 1984 e 1985 ganhou 14 prêmios nacionais e internacionais[18]. Apenas quatro anos depois de sua primeira exibição – com a Constituição de 1988 –, a censura perdeu o caráter político-ideológico ao substituir a Divisão de Censura Federal pelo Departamento de Classificação Indicativa. A partir dali, os censores passaram apenas a recomendar limite de idade para as salas de cinema (PINTO, 2005).

O que falta na imagem que resta

A partir da noção de imagens que faltam, procuramos nos deter também no que falta em imagens que foram realizadas e que sobreviveram. Que novas camadas de sentidos podemos escavar dessas imagens que restam, e de documentos a elas relacionados, para portarmos sobre esses registros um novo olhar? À procura dos pequenos detalhes nos fotogramas, do que passou despercebido até ao olhar de quem filmou, encontramos em *Cabra Marcado para Morrer* marcas da história de outra pessoa filmada que ajudam a forjar essa memória da tortura no Brasil.

Estamos falando de João Alfredo Dias, o Nego Fuba, que em 1962 foi filmado por Eduardo Coutinho, no único dia em que o cineasta segurou uma câmera para realizar imagens em movimento: no comício da morte de João Pedro Teixeira, em Sapé, na Paraíba. Preso em 1964, o sapateiro, lavrador, vereador do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, e líder rural João Alfredo Dias está incluído entre os 136 mortos e desaparecidos por razões políticas - entre 1961 e 1979 -, cujas mortes foram reconhecidas como responsabilidade do Estado brasileiro em 1995[19]. Antes desse reconhecimento oficial, *Cabra Marcado para Morrer* havia reproduzido

[18] Melhor filme e prêmio do júri católico do Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em novembro de 1984; melhor documentário do Festival *Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana, em dezembro de 1984; prêmio da Crítica Internacional, do Júri Evangélico e da Associação Internacional de Cinemas de Arte em Berlin, em fevereiro de 1985; melhor filme do *Festival du Réel* em Paris, em março de 1985; *New Directors New Films*, em abril de 1985, em Nova York; Prêmio Especial do Júri em *Salsomaggiore*, em abril de 1985; *International Film Festival* em São Francisco, em abril de 1985; melhor filme em Troia, em junho de 1985, no *Festival des Films de Monde* em Montréal, em agosto de 1985, e no *Images de l'autre Amérique* em Québec, em setembro de 1985.

[19] Em 1995, foi criada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) que continuou as investigações para incluir novos nomes, ouvir testemunhos de familiares, reunir documentos, localizar corpos e emitir pareceres sobre os processos de indenização determinados pela Lei 9.140. Atualmente, 363 nomes constam dessa lista. Disponível em < http://cemdp.sdh.gov.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=11>. Acesso em 15 out. 2015.

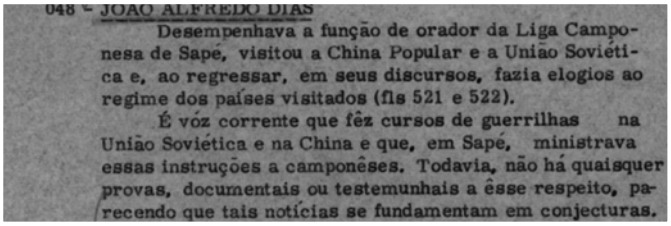
as notícias do jornal da época, relembrado o desaparecimento do corpo, sugerindo que o líder rural havia sido assassinado pelo exército.

Publicado em dezembro de 2014, o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, que dedicou um capítulo para investigar as perseguições e mortes de camponeses, incluiu em suas páginas a prisão e desaparecimento de João Alfredo Dias, trazendo novas camadas de informações sobre o caso. O relatório conta que o líder rural havia sido detido algumas vezes por conta da sua militância e refere-se aos Inquéritos Policiais-Militares (IPMs) instaurados logo após o golpe militar, onde ele é descrito como "um agitador violento", um orador que "incitava a subversão", "um comunista atuante"[20] que defendia a Reforma Agrária radical.

Uma cópia de um desses IPMs, o de número 709, está entre os documentos reunidos pelo Projeto Brasil: Nunca Mais e atualmente disponibilizado na internet. Trata-se de um relatório secreto concluído no dia 31 de julho de 1964 pelo Comandante do 1° Grupamento da Guarnição de João Pessoa para o Ministério da Guerra. Nele, há uma longa e minuciosa descrição das investigações em torno do funcionamento de entidades de esquerda na Paraíba, como o Partido Comunista e as Ligas Camponesas, e a explicação sobre o modo como elas foram criadas, como cooptavam novos integrantes, como se organizavam e o perigo que ofereciam. No caso das Ligas, o relator considera que a "massa associada às organizações" seria incapaz de entender a participação no movimento subversivo e o perigo estaria, de fato, na "capacidade de liderança" e no "poder de persuasão dos mentores esclarecidos e exaltados" (IPM-PB 709, 1964, p.117).

Na lista de nomes que deveriam ser então indiciados, estavam estudantes, operários e camponeses que assumiam a posição de líderes. Entre eles, João Alfredo Dias, o número 48. O inquérito aponta para rumores de que o orador da Liga Camponesa de Sapé estaria ministrando cursos de guerrilha aos trabalhadores a partir de técnicas que aprendera em viagem à China e à União Soviética, mas admite: "não há quaisquer provas documentais ou testemunhais" contra o acusado. Apesar da falta de provas, o militar aponta o motivo da decisão pela prisão dos nomes listados: "Eles seriam considerados perigosos pela sua capacidade de liderança, porque movimentavam a massa" e, por conta disso, deveriam ser retirados de circulação. Mantê-los presos era como um aviso, um modo de assustar os camponeses e abafar as atividades que "contribuíram para o clima de agitação" que precedeu o golpe militar.

20 As informações constam no Relatório da Comissão da Verdade na Paraíba. Disponível em < http://www.cev.pb.gov.br/ >. Acesso em 15 out. 2015.


048 - JOÃO ALFREDO DIAS

Desempenhava a função de orador da Liga Camponesa de Sapé, visitou a China Popular e a União Soviética e, ao regressar, em seus discursos, fazia elogios ao regime dos países visitados (fls 521 e 522).

É vóz corrente que fêz cursos de guerrilhas na União Soviética e na China e que, em Sapé, ministrava essas instruções a camponêses. Todavia, não há quaisquer provas, documentais ou testemunhais a êsse respeito, parecendo que tais notícias se fundamentam em conjecturas.

Figura 5: Relatório e resolução do IPM-PB 709 de 31 de julho de 1964. Fundo: Brasil Nunca Mais.

De acordo com o historiador Carlos Fico, esses inquéritos demonstram o poder dos oficiais superiores que os conduziam, os chamados "coronéis dos IPMs", e dão a dimensão do rigor da ditadura com seus inimigos ao oferecerem indícios de que foram realizadas "muitas prisões arbitrárias e tortura no Nordeste, por exemplo, logo após o golpe" (2012, p.182). Onze dias após a emissão desse inquérito e do seu indiciamento, João Alfredo Dias, que já estava preso, teria sido liberado do Quartel do 15° Regimento de Infantaria de João Pessoa. Essa foi a explicação dada pelo próprio exército na época. Contudo, como sugere o Relatório da Comissão da Verdade do Estado da Paraíba, divulgado em março 2014[21], o líder rural não apareceu em casa e não foi mais visto após a sua suposta libertação. Alguns dias depois, dois corpos carbonizados, cujas cabeças estavam esfaceladas, foram encontrados em uma estrada da Paraíba. Apesar de testemunhas confirmarem que um daqueles corpos seria do líder rural, o exército não reconheceu a morte.

Entre os documentos do DOPS de Pernambuco, encontramos durante essa pesquisa um documento apreendido pelo exército no Arquivo do Comitê Regional do Partido Comunista em Pernambuco e anexado ao seu prontuário em 19 de janeiro de 1966. Trata-se de uma carta, manchada, não datada, escrita de próprio punho pelo líder rural. Com uma caligrafia rudimentar, tremida e com erros ortográficos, ele descreve sua trajetória de vida e denuncia que foi torturado nas vezes em que esteve na prisão: "Estive preso três vezes e fui submetido a torturas, nenhuma vez estive processado" (Prontuário 5421, 1966, pg.1).

[21] O primeiro Relatório da Comissão Estadual da Verdade da Paraíba foi divulgado em março de 2014 e mostra resultados das investigações de crimes ocorridos durante a ditadura no estado. Disponível em < http://www.cev.pb.gov.br/RelatorioCEV.pdf >. Acesso em 15 out. 2015.

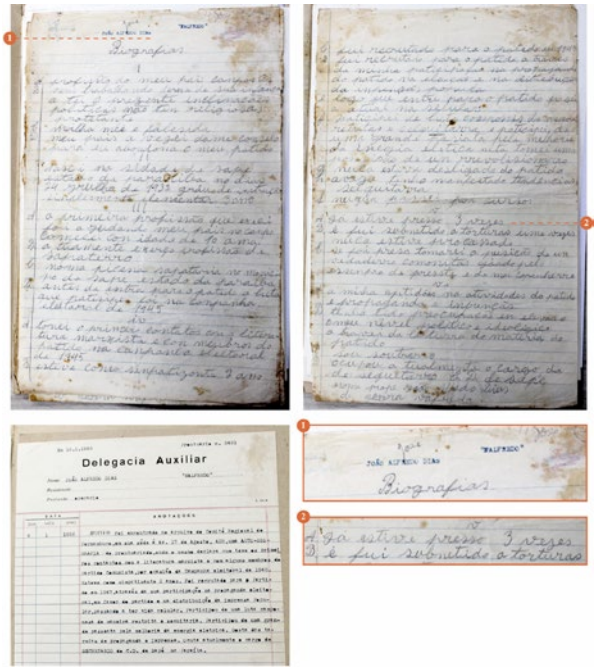


Figura 6: Carta manuscrita e ficha criminal de João Alfredo Dias.
Fonte: SSP/DOPS/APEJE. Biografia 227. Prontuário 5421.

Essa carta, que estava escondida dentro de um armário, e que acaba sobrevivendo quando arquivada pela polícia, guarda um testemunho que pode ser analisado no presente a partir da sua relação com outras imagens e textos. Na carta, João Alfredo Dias aponta que as torturas e assassinatos de camponeses e líderes rurais da Paraíba já aconteciam antes do golpe militar, enquanto os IPMs localizados nos arquivos da polícia política indicam a arbitrariedade das prisões. Seguir os rastros deixados por esses documentos nos oferece novos elementos para serem incluídos na batalha da memória sobre o período trazendo à tona, além do assassinato dos presos políticos, a possibilidade da ocultação dos cadáveres e do apagamento de informações sobre o paradeiro daqueles que estavam sob a custódia do Estado.

Eduardo Coutinho não sabia, mas também estava, através do cinema, produzindo imagens que poderiam (e ainda podem) ser usadas para incluir novas camadas de sentidos, uma força renovada ao testemunho redigido e deixado por João Alfredo Dias. Em 1962, no período entre as primeiras torturas sofridas e antes da sua última prisão, o líder rural foi filmado pelo cineasta. No dia do comício em Sapé, ele discursou com euforia, como mostram as imagens em que segura o microfone com uma mão e movimenta intensamente a outra, cerrando os pulsos no gesto comum de protesto da época.



Imagem 7: João Alfredo Dias filmado por Eduardo Coutinho.
Fotograma de *Cabra Marcado para Morrer*, 1984.

Para filmar a sequência de cinco minutos naquele dia em Sapé, Coutinho se movimenta, escala objetos e procura se aproximar de homens, mulheres e crianças para registrar seus traços, para atribuir, na medida do possível, um rosto e uma memória para esses personagens. Esses planos são montados no início de *Cabra Marcado para Morrer* e acompanhados pela narração em *off* que explica a chegada de Coutinho à Paraíba, a morte de João Pedro Teixeira, o movimento das Ligas Camponesas, o modo como o acontecimento histórico teria inspirado o roteiro do primeiro filme que começou a ser rodado em 1964 e foi interrompido pelo golpe militar.

Sem imaginar, Coutinho estava produzindo aquela que seria a última imagem, a imagem que resta de uma vítima do Estado Brasileiro filmada quando realizava o gesto que assustou os militares, gesto que, na falta de provas suficientes de quaisquer crimes, foi a alegação para a sua prisão: falar em público, agitar as massas, questionar os camponeses e mostrá-los a importância de lutar pelos seus direitos. Sem saber, Coutinho filmou João Alfredo Dias cometendo o crime do qual foi acusado.

Considerações finais

Diante de imagens que faltam da tortura militar no Brasil, o método de buscar documentos relacionados aos personagens filmados, de investigar os pormenores das imagens, nos ajudou a compreender a importância do cinema na elaboração de uma experiência sensível para o que ficou à parte da história oficial. Das imagens que faltam, surgiram o testemunho e os gestos que reproduziam os momentos de terror vividos por um camponês brasileiro, e que ganharam contornos pela câmera de Eduardo Coutinho no encontro do personagem com o cineasta. Recuperando os documentos da polícia política, podemos verificar que a acusação de "agitar as

massas" levou um camponês a seis anos de prisão, onde foi barbaramente torturado.

Nas imagens que restaram de outro camponês que, além de torturado, foi assassinado e consta hoje da lista dos desaparecidos políticos brasileiros, recuperamos uma história que se tornaria invisível se não fosse a imagem feita por Coutinho em 1962. O gesto do cineasta engajado de empunhar a câmera traduz uma das potências do cinema. Na imagem do líder rural se inscreve a sua militância, a sua presença, a sua coragem (de continuar a discursar mesmo após ter sido torturado), sua própria existência que, pelo desejo de seus algozes, teria sido apagada da história.

Foi o cinema que também nos motivou a buscar a trajetória de vida desse personagem esquecido, que nos levou aos documentos do seu relato de tortura (até então publicamente desconhecidos), à mensagem que denunciava o que passou. Como afirma Jean Louis Comolli, "se o cinema tem um sentido, uma eficácia, é tanto como qualquer coisa, uma parte qualquer de uma vida vivida pelos sujeitos filmados que ali se encontra implicada e misteriosamente inscrita." (2013, p.221).

As imagens realizadas por Coutinho inscrevem e confirmam a existência do líder rural cujo corpo ainda hoje está desaparecido, e se tornam um documento da sua fala que mobilizava os camponeses, da sua luta, dos ideais pelos quais foi preso e assassinado. A partir da tomada e da retomada das imagens desses camponeses, o cinema oferece a possibilidade de que o invisível ganhe contornos e de que histórias sufocadas possam ser elaboradas com a ajuda do cruzamento de outros documentos, escritos, arquivos, testemunhos e memórias. São imagens que nos permitem experimentar o sentimento de vazio deixado pela história oficial escrita pelos representantes da ditadura militar.

Referências Bibliográficas

ALVES, M. M. *Torturas e Torturados*. Rio de Janeiro, [s.n].

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BLANK, T. e MACHADO, P. *A outra vida das imagens*: elaborando memórias de um Brasil invisível. Revista Devires. No prelo.

CARDENUTO, R. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA/USP, 2008.

COMOLLI, J-L. "Spectres de l'histoire". In: LINDEPERG, Sylvie. *La voie des imagens*: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Paris: Editions Verdier, 2013.

COUTINHO, E. *Eduardo de Oliveira Coutinho (depoimento, 2012)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. 61 pp.

_____.*Filme Marcado para Reviver*. Encarte DVD Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2014.

D'ARAUJO, M.C. "Limites políticos para a transição democrática no Brasil". In: *Violência na história*: memória, trauma e reparação. Carlos Fico, Maria Paula Araújo e Monica Grin (orgs.). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

FICO, C. "Brasil: a transição inconclusa". In: *Violência na história*: memória, trauma e reparação. Carlos Fico, Maria Paula Araújo e Monica Grin (orgs.). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

_____. "Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão". In: *O tempo da ditadura*: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX/ organização Jorge Ferreira e Lucila de Almeida Neves Delgado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FLAUÉS, M. "A tortura denunciada sem meias palavras: um livro expõe o aparelho repressivo da ditadura". In: *Desarquivando a ditadura*: memória e justiça no Brasil, vol. I. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

FRANÇA, A. e MACHADO, P. "Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura". *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 28, p. 70-82, dez. 2014. Disponível em < http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216497 >. Acesso em 15 out. 2015.

Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário Individual de João Virgínio da Silva n. 20.432

Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Prontuário Individual de João Alfredo Dias n. 11.834

Fundo: SSP/DOPS/APEJE. Biografia 227. João Alfredo Dias. Prontuário 5421.
KEHL, M. R. "Tortura e sintoma social". In: *O que resta da ditadura*: a exceção brasileira. Edson Teles e Vladimir Safatle (org.). São Paulo: Boitempo, 2010.

LINDEPERG, S. *La voie des imagens*: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944. Paris: Editions Verdier, 2013.

_____.*Nuit et Brouillard- un film dans l´histoire*. Odile Jacob, Janvier 2007.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MEZAROBBA, G. "Anistia de 1979: o que restou da lei forjada pelo arbítrio?". In: *Desarquivando a ditadura*: memória e justiça no Brasil, vol. II. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

SALLES, J. In: *Eduardo Coutinho*, Milton Ohata (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.369.

ZABUNYAN, D. *Les images manquantes, prologue*. Paris, Carnets du Bal #3, septembre 2012.

NUNES, P. G. A. Golpe civil-militar e repressão no imediato pós-golpe: os casos da Paraíba e de Minas Gerais. Cadernos de História, Belo Horizonte, v.15, n. 22, 2014. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2014v15n22p63/7012 >. Acesso em 15 out. 2015.

PINTO, L. E. S. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em < http://www.memoriacinebr.com.br/ >. Acesso em 15 out. 2015.

Relatório e resolução do IPM-PB 709 de 31 de julho de 1964. Fundo: Brasil Nunca Mais. Disponível em < http://bnmdigital.mpf.mp.br/#!/>. Acesso em 15 out. 2015.

Revista Veja. A tortura, dezembro de 1979, p. 28 e 29

SIMÕES, I. *Roteiro da Intolerância*: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SOUZA, F. *Nordeste*: o Vietnã que não houve, Ligas Camponesas e o golpe de 1964. Londrina: Ed. UEL/ Ed. da UFPB, 1996.

Referências audiovisuais

CABRA marcado para morrer. Eduardo Coutinho, Brasil, 1984.

submetido em: 07 09 2015 | aprovado em: 04 11 2015.

Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e1950

Líbero Luxardo and the production of newreels in Pará 1940 and 1950s

Ana Lobato[1]

[1] Professora do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. E-mail: analobatoazevedo@gmail.com

Resumo: Este texto trata da produção de cinejornais realizada no Estado do Pará nas décadas de 1940 e 1950 pelo cineasta Líbero Luxardo, tendo como objetivo ampliar o conhecimento a respeito dessa produção, levando em conta que um percentual muito baixo de filmes sobreviveu até os dias de hoje e os dados a esse respeito são bastante restritos. Aborda suas características, os apoios que a viabilizaram, o circuito cinematográfico em que foi exibida, bem como sua periodicidade. Analisa *Perde o Pará o seu grande líder*, filme que encerra a produção de não-ficção realizada em associação com o político Magalhães Barata, e que recebeu durante o processo de restauração o título *Homenagem póstuma a Magalhães Barata*, destacando sua construção, seu contexto de exibição e as implicações daí advindas.
Palavras-chave: Cinejornal; Líbero Luxardo; Cinema Paraense; Documentário; História do Cinema Brasileiro.

Abstract: TThis paper deals with the production of newsreels held in the state of Para in the 1940s and 1950s by filmmaker Líbero Luxardo, aiming to enlarge the knowledge about it, taking into account that a very low percentage of films survived to these days and data about it are quite restricted. It discusses its features, the support that enabled its accomplishment, the circuit in which it was exhibited, as well as their periodicity. It examines *Perde o Pará o seu grande líder*, special edition ending the cycle of newsreels carried out in association with the politician Magalhães Barata, which was entitled *Homenagem póstuma a Magalhães Barata* during the restoration process, highlighting its construction, its exhibition context and the implications arising therefrom.
Key words: Newsreel; Líbero Luxardo; Cinema of Pará; Documentary; Brazilian Cinema History.

Uma história com poucos sobreviventes

A pesquisa com cinejornais no Brasil é árdua, os resultados são lentos e por vezes bastante limitados, em decorrência da situação dos acervos fílmicos e da escassez de documentação sobre essa produção. José Inácio de Melo Souza, em texto intitulado *Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência*, alinha entre os fatores que contribuíram para que os cinejornais fossem deixados na sombra, a destruição de arquivos (SOUZA, 2007, p. 117-118). Isso se deveu, em muitos casos, a incêndios e inundações, levando ao desaparecimento de acervos de extrema relevância para o cinema brasileiro. Não somente as catástrofes naturais foram responsáveis pela deterioração de diversos conjuntos de filmes, a falta de conservação em condições adequadas também provocou a degeneração de uma fatia significativa da produção de cinejornais[2].

A fragilidade das estruturas de produção, frequente sobretudo nas regiões fora do eixo Rio-São Paulo[3], levou praticamente à extinção a produção de filmes de não-ficção realizada pelo cineasta Líbero Luxardo (1908 – 1980), na cidade de Belém, nas décadas de 1940 e 1950. Tal situação decorreu da falta de armazenamento em condições adequadas, agravada pelo fato de o Pará ser um estado extremamente úmido. Esse quadro, na verdade, vai se esboçando prematuramente; o cineclubista e crítico Pedro Veriano, lembra de um episódio que presenciou e o descreve como o "lado triste da história" da produção cinematográfica de Luxardo (VERIANO, 2013). Ao procurar, em uma estante cheia de rolos de filmes, que mantinha em sua casa, acondicionados em sacos pretos, um filme em que o pai de Veriano aparecia, Luxardo descobre que eles estão cheios de fungo, passando, então, a derrubá-los e chutá-los, jogando-os fora[4]. Verdadeira capitulação face à dificuldade de conservação da

[2] A situação dos acervos que chegaram até os dias de hoje é diversa, entre os que se encontram preservados em melhores condições há os que foram produzidos por órgãos do governo federal, caso do *Cine Jornal Brasileiro*, (1938-1946), realização do Departamento de Imprensa e Propaganda, *Cine Jornal Informativo* (1946-1969) e *Brasil Hoje* (1971-1979), ambos produzidos pela Agência nacional. Em condições semelhantes, encontram-se alguns cinejornais produzidos por empresas privadas como é o caso do *Bandeirante da Tela* (1947-1956), produzido pela Divulgação Cinematográfica Bandeirante, *Notícias da Semana* (1944-1986) e *Atualidades Atlântida* (1941- anos 1980), realizados pelo Grupo Severiano Ribeiro. Para mais informações a respeito desses cinejornais ver ARCHANGELO (2012, 2013) e SOUZA (2007).

[3] Vale destacar dois importantes cinejornais produzidos em outras regiões e cujas coleções foram preservadas em boas condições: *Atualidades Gaúchas* (meados de 1920-1981), realização da Leopoldis Film e Cinejornal Carriço (1934-1959), produzido pela Carriço Filme, sendo que várias edições deste último, por ironia, se perderam em incêndio ocorrido na Fundação Cinemateca Brasileira, quando o acervo da Carriço Filme já estava sob a guarda dessa instituição. Ver a respeito desses cinejornais Cinemateca Brasileira (2001) e PÓVOAS (2011).

[4] A vivência de Pedro Veriano, que participava da cena cinematográfica paraense à época, como realizador de filmes em 16mm, cinéfilo e cineclubista, foi fundamental para a realização deste trabalho. Veriano me concedeu uma entrevista, em 17 de setembro de 2013, contribuindo com as informações que guarda na memória.

produção cinematográfica no Brasil, daquele período, e em particular numa capital periférica.

Há que destacar, ainda, a falta de estrutura das instituições responsáveis pela guarda de acervos fílmicos, caso do Museu da Imagem e do Som do Pará (MIS-PA), onde se encontram depositados os filmes de Líbero Luxardo realizados no Pará e que sobreviveram até os dias de hoje[5]. Sua existência tem se caracterizado por enorme precariedade, em termos de infraestrutura e de pessoal especializado, o que certamente contribuiu para o processo de deterioração dos filmes realizados pelo cineasta bem como, de outros conjuntos de filmes existentes na instituição. Como consequência, não só o acervo carece de conservação adequada, como sua organização é bastante precária[6].

Para completar, as informações sobre esses cinejornais são também extremamente rarefeitas. Não há documentos relativos a essa produção, como os textos das locuções, materiais que tratem de sua exibição, ou de outros aspectos da mesma, de modo que esta pesquisa se baseia em um número muito reduzido de fontes[7].

Dentre os cinejornais realizados por Líbero Luxardo, há apenas dois filmes sobreviventes, situados entre os últimos produzidos, no final da década de 1950: o número 3 do ano de 1959, o que é indicado na cartela de abertura onde se lê "Amazônia em Foco N. 3 X 59", e uma edição especial abordando a morte do governador do Pará General Magalhães Barata, que recebeu durante o processo de restauração o título *Homenagem póstuma a Magalhães Barata*. Isso se deu em razão do trecho inicial do filme haver se perdido, não existindo título, nem créditos. Durante a pesquisa, tive acesso ao título original, divulgado na imprensa à época em que foi exibido: *Perde o Pará o seu grande líder*, por vezes mencionado com ligeira modificação, como *O Pará perde o seu grande líder*. Adotarei neste texto o primeiro deles, antes de mais nada por

[5] O MIS-PA possui um importante acervo no que diz respeito à cinematografia paraense, dentre os quais os cinejornais realizados nas décadas de 1950 e 1960, por Milton Mendonça, estando incluída nesse material a edição N. 3 X 59, do *Amazônia em foco*, de Líbero Luxardo, produção essa restaurada através de processo digital, em 2008, quando os filmes já se encontravam em acentuado processo de deterioração. Também fazem parte do acervo os longas-metragens realizados por Líbero Luxardo no Pará – *Um dia qualquer* (1965), *Marajó, barreira do mar* (1967) e *Brutos inocentes* (1974), com exceção de *Um diamante e 5 balas* (1968), dado como perdido, bem como os curtas-metragens *Homenagem póstuma a Magalhães Barata* (1959) e *Belém 350 anos* (1965), tratados como cinejornais no catálogo da mostra realizada por ocasião dos festejos dos 100 anos de Líbero Luxardo, pelo Museu da Imagem e do Som do Pará, em 2008 (MIS-PA, 2008, p. 45). Há cópia desses filmes em DVD, o que tem permitido seu visionamento, bem como a realização de pesquisas.

[6] A respeito da criação e história do MIS-PA ver MARINHO (2013).

[7] A produção cinematográfica de Líbero Luxardo foi pouco estudada, e no que diz respeito aos cinejornais, a bibliografia é ainda mais escassa, destacando-se o trabalho de conclusão de curso de Maria José Mesquita, *Líbero Luxardo, o cineasta da Amazônia* (1999), que faz menção a essa produção, bem como alguns textos curtos que fazem parte do catálogo organizado pelo MIS-PA, mencionado na nota anterior (MIS-PA, 2008). Os jornais diários também se constituíram em fontes para esta pesquisa.

ter sido escolhido por seu realizador, além de destacar um aspecto central do filme, a questão da perda, que será abordada na análise realizada adiante.

A restauração de *Perde o Pará o seu grande líder* foi realizada através do Programa de Restauro Cinemateca Brasileira/Petrobras 2007, que contemplou ainda três outros filmes realizados por Líbero Luxardo: *Um dia qualquer* (1965), *Marajó, barreira do mar* (1967) e *Belém 350* (1965). A indicação de tais filmes pelo MIS-PA para o edital de restauro e sua escolha pela comissão de seleção[8] implicam no reconhecimento dos mesmos como patrimônios audiovisuais brasileiros.

O nome do cineasta em foco

A produção de reportagens e cinejornais realizada no Pará, nas décadas de 1940 e 1950, é apresentada através do nome do cineasta que esteve à sua frente. Tal situação se distingue do que prevaleceu na produção de cinejornais brasileiros, e de outras partes do mundo, que ficaram conhecidos através do título que lhes foi atribuído, dando-se também destaque às instituições ou empresas responsáveis por sua criação.

Paulista de Sorocaba, Líbero Luxardo chega a Belém em 1939, para filmar o I Congresso Amazônico de Medicina, e a essa altura é um profissional com uma experiência expressiva, acumulando em seu currículo a realização de filmes de ficção e documentários, curtas e longas-metragens. Além disso, tem uma formação bastante diversificada, atuando como fotógrafo, diretor, roteirista, e ainda, nas atividades técnicas laboratoriais, tendo revelado e feito a copiagem de *Alma do Brasil* (1931), Líbero Luxardo, em Campo Grande (MT), juntamente com Alexandre Wulfes; apenas a gravação da música em discos, sincronizada através do processo Vitaphone, foi realizada no Rio de Janeiro (MESQUITA, 1999, p. 53).

Luxardo decide permanecer em Belém, onde pretendia realizar um longa-metragem de ficção intitulado *Amanhã nos encontraremos*, que seria filmado no Marajó. Com esse objetivo, abre um estúdio cinematográfico, em sociedade com Félix Rocque, equipado para revelação, copiagem, e gravação de som, dispondo também de uma equipe de locutores, o que, segundo Maria José Mesquita, teria acontecido no ano de 1940, e seria mantido durante a 2ª Guerra Mundial. Já havia encontrado inclusive a atriz do filme, mas a falta de filme virgem, em consequência da guerra

[8] A comissão de seleção era composta por um representante do Ministério da cultura, um representante indicado pela Petrobras, dois técnicos da cinemateca Brasileira, e um representante da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC, conforme os termos do edital, disponível em www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cinemateca_programa-restauro-2007_convocacao.pdf, consultado em 18 nov. 2015.

e outras dificuldades de produção terminam por inviabilizar sua realização[9] (MESQUITA, 1999, p.11). Na verdade esse processo é um pouco mais longo; em 1947 encontramos no jornal *A Província do Pará* diversas menções à produção de *Amanhã nos encontraremos*[10], assim como, ao estúdio da Amazônia Filmes, que não só continuava em funcionamento, como era objeto de um ambicioso projeto de expansão, que Luxardo pretendia colocar em prática com a criação de uma sociedade anônima[11]. A ampliação do estúdio visava fornecer estrutura para uma produção diversificada que incluía cinejornais, longas-metragens e documentários.

Em meio a esse processo, Líbero Luxardo conhece Magalhães Barata, um dos políticos mais importantes do Pará no século XX, que iniciava seu segundo mandato como interventor, cargo para o qual fora nomeado pelo presidente Getúlio Vargas e que ocupou de 08 de fevereiro de 1943 a 19 de outubro de 1945. Passa, então, a realizar "pequenos filmes de propaganda" a respeito da carreira do governador, durante as décadas de 1940 e 1950, (MESQUITA, 1999, p. 11). A associação entre o cineasta Líbero Luxardo e o político Magalhães Barata reproduz um modelo já tradicional na cena brasileira, como chama atenção Arthur Autran, destacando a ligação entre Gilberto Rossi e Washington Luiz, nos anos 1920 (AUTRAN, 2008, p. 13). De acordo com Mesquita, esses filmes sobre as ações políticas de Barata eram produzidos pela Amazônia Filmes e integravam os programas dos cinemas da empresa Cardoso & Lopes – Moderno, Independência, Universal, e Rex, cujo nome depois foi alterado para Vitória -; e sua periodicidade era quinzenal (MESQUITA, 1999, p. 11). Ainda segundo a autora, a produção de Luxardo nesse momento foi intensa, dizendo a esse respeito:

> E, segundo alguns, filmava até sem filme na máquina. Magalhães Barata chegava e dizia: 'Sr. Luxardo, o senhor vai fazer uma fita sobre...' e o cineasta dava um jeito de realizá-lo. Hélio Castro conta que numa parada militar de 7 de setembro, Líbero colocou a câmera para funcionar e ela não tinha filme, Líbero até se deitou no chão para conseguir as imagens, que nunca foram vistas por Barata, quando este cobrava o filme pronto, Líbero sempre dizia que estava mixando no Rio de Janeiro. (MESQUITA, 1999, p. 11).

[9] Esse projeto será transformado e resultará, cerca de vinte anos mais tarde, no filme *Marajó, barreira do mar*.

[10] Durante o ano de 1947 são feitas algumas menções ao filme: que o mesmo se encontra em produção (*A Província do Pará*, 02 mar. 1947, p. 7); que a Amazônia Filmes tenta acabar o filme (*A Província do Pará*, 13 jun. 1947, p. 5); que o filme continua nas prateleiras, esperando verba para sua finalização (*A Província do Pará*, 5 nov. 1947, p. 5).

[11] O projeto de expansão dos estúdios da Amazônia Filmes era bastante ambicioso, e o colunista, que assina como JO, manifesta seu entusiasmo com o mesmo, afirmando que poderia vir a suplantar os estúdios da Cinédia, no Rio de Janeiro ("Um grande estúdio na Amazônia", *A Província do Pará*, 16 mai. 1947, p. 5).

Em outro momento de seu texto, Mesquita trata esses filmes de propaganda como cinejornais (MESQUITA, 1999, p.12), forma como também a eles se refere Pedro Veriano, que oferece uma nova informação acerca dessa produção, afirmando que tais filmes eram compostos também por notícias sobre a vida social da cidade, tais como bailes de carnaval, patrocinados pelos clubes, festas de 15 anos de membros da elite local etc. (VERIANO, 2013). Já Autran se refere à produção fílmica de Luxardo durante os anos 1940 e 1950 como constituída por um cinejornal e documentários de curta-metragem (AUTRAN, 2008, p. 12).

A produção dos anos 1940

O conhecimento disponível sobre os filmes de não-ficção realizados por Líbero Luxardo, nas décadas de 1940 e 1950, não vai além de informações bastante genéricas e sintéticas, e se limitam basicamente ao que mencionei acima. Considerando a carência de documentos a respeito da mesma, bem como seu quase total desaparecimento, os jornais diários de Belém se constituíram em fonte de fundamental importância para a pesquisa, cujos resultados, contudo, se revelaram bastante limitados, sobretudo no que diz respeito à década de 1940[12]. A bibliografia a respeito da carreira política de Magalhães Barata também pouco contribuiu para o conhecimento das atividades cinematográficas que Líbero Luxardo realizou com seu suporte.

De acordo com Mesquita, as atividades cinematográficas de Líbero Luxardo ao lado de Magalhães Barata têm início com as filmagens das viagens deste pelo interior do estado, não mencionando, entretanto, quando isso se deu (MESQUITA, 1999, p. 10). Tais atividades podem ter começado no ano de 1943, quando Barata toma posse como interventor, e as viagens pelo interior do Estado se constituíam em um dos aspectos fundamentais de sua gestão, momentos em que a sede do governo era temporariamente transferida para o município visitado (ROCQUE, 1983, p. 51).

A primeira referência encontrada acerca da atuação do cineasta ao lado de Magalhães Barata diz respeito, efetivamente, a uma viagem, porém, seu destino é

[12] A pesquisa nos jornais apresentou limitações, decorrentes da situação do acervo existente nas bibliotecas do Pará e de outros fatores. Da coleção dos jornais *A Província do Pará*, que se encontram na Biblioteca Pública Arthur Vianna, não constam as edições relativas a grande parte da década de 1940, iniciando-se apenas em 1947. Além disso, os jornais de alguns períodos, como os dos meses de julho a dezembro de 1956, encontram-se em condições muito precárias, não sendo possível manuseá-los, o que só poderá ser feito depois que o acervo for digitalizado. Na *Folha do Norte*, outro importante jornal existente na cidade à época, iniciamos a consulta pelos anos de 1958 e 1959, e, como nada fosse encontrado, e sabendo que muito dificilmente haveria em suas edições informações de interesse para esta pesquisa, pois o jornal tinha como editor-chefe e proprietário Paulo Maranhão, inimigo figadal de Magalhães Barata, interrompemos a busca nesse periódico. Assim, decidimos nos concentrar nos jornais *A Província do Pará*, que procurava se manter neutro, e no qual encontramos, de fato, materiais de nosso interesse, e *O Liberal*, fundado, em 1946, por um grupo de correligionários de Barata, para dar sustentação à atuação política do Partido Social Democrático (PSD).

outro. Líbero Luxardo integra a equipe do interventor em visita às Guianas Francesa, Holandesa e Inglesa, realizada em janeiro de 1944, na condição de jornalista e cinegrafista (ROCQUE, 1999, p. 429). Do resultado dessas filmagens não se tem qualquer notícia.

No período situado entre 1943 e 1945, anos em que Barata esteve à frente do governo do Pará, o contexto era propício a uma produção fílmica intensa, constituindo-se num veículo de propaganda da atuação do interventor, que pretendia continuar sua carreira política, candidatando-se a governador nas eleições de 1945, com a redemocratização do país. Sua candidatura acabou não se efetivando, em decorrência do que Carlos Rocque chamou de "proibição branca", sugerindo, que os antigos interventores se abstivessem de se candidatar a governador de seus Estados (ROCQUE, 1983, p. 58) Ainda assim, a conjuntura permanece favorável para a manutenção da produção dos filmes de propaganda de Luxardo ao lado de Barata durante o restante da década: quem assume o governo é Luís Geolás de Moura Carvalho, integrante do Partido Social Democrático (PSD), do qual Barata foi presidente no estado do Pará, desde sua fundação, em 1 de maio de 1945, e ao longo de toda sua trajetória política; em 1945, Barata se elege senador, e apesar de ter fixado residência na capital da República, mantém fortes vínculos com a cidade de Belém e o estado do Pará, preparando sua candidatura para o governo no pleito seguinte, a se realizar em 1950.

Com relação aos assuntos que poderiam ter figurado nos filmes, no período em que Barata foi interventor, além das viagens pelas cidades do interior do Estado, destaco as audiências públicas no Palácio Lauro Sodré, quando as portas da sede do governo eram abertas para receber a população pobre, as andanças pelos bairros periféricos de Belém e as conversas com o povo, que se constituíam em pontos fortes do capital político de Barata[13]. Vinculado ao tenentismo, Magalhães Barata põe em prática algumas de suas bandeiras, que tentavam atender reivindicações populares, como as desapropriações de terras em benefício do povo e a redução do preço dos alugueis[14]. O perfil populista do interventor, fortalecido por um fácil trânsito entre a gente do povo, com quem gostava de se misturar, é bem representado no farto mate-

[13] Sobre a atuação política de Barata ver ROCQUE (1983, 2001 e 2006) e FONTES (2013).

[14] A respeito do tenentismo diz Boris Fausto: "Vários interventores nomeados para os Estados nordestinos eram militares; em novembro de 1930, o governo criou uma delegacia regional do Norte, entregando-a a Juarez Távora. O movimento tenentista tentou introduzir certas melhorias e atender a algumas reivindicações populares, retomando em outro contexto a tradição 'salvacionista'. Juraci Magalhães – interventor da Bahia – nomeou comissões para desenvolver a agricultura, procurou ampliar serviços de saúde e decretou a redução compulsória dos alugueis. Távora pretendeu expropriar os bens dos oligarcas mais comprometidos com a República Velha." (FAUSTO, 2001, p. 189-190).

rial fotográfico constante dos dois volumes em que Carlos Rocque aborda a carreira política de Magalhães Barata (ROCQUE, 1999 e 2006).

Levanto a hipótese de que na primeira metade da década, quando Barata ocupava o cargo de interventor, a produção cinematográfica realizada através de sua ligação com Luxardo tenha sido intensa, e que isso tenha se estendido pelo restante da década, porém de forma mais reduzida. É possível que tal produção tenha abordado outros assuntos, além das questões políticas em torno de Magalhães Barata, desde seus primeiros momentos, e que isso tenha se acentuado na segunda metade da década. Entretanto, os dados existentes não permitem ir adiante, nem chegar a quaisquer conclusões, pois só temos notícia de uma única reportagem relativa a essa década, de dezembro de 1949, a qual aborda o *Jubileu da Escola Técnica de Comércio do Pará*[15]. Isso aponta para o fato de que já na década de 1940, a *cavação*[16] e o suporte econômico para a realização de filmes de não-ficção por Líbero Luxardo, teria ido além da esfera política, estando a mesma articulada a outros âmbitos do poder.

Que produção é essa?

A reportagem acima mencionada volta a ser exibida no mês de janeiro do ano seguinte[17]. Entre o final de janeiro e início de fevereiro de 1950, mais uma reportagem de Líbero Luxardo é divulgada como *Contribuição à pecuária marajoara*[18]. Ainda no mês de fevereiro, estendendo-se até o início de março, outra reportagem de Líbero Luxardo chega aos cinemas da cidade, dessa vez abordando os "Costumes e tradições do Pará"[19]. Alguns meses depois, em junho de 1950, os cinemas exibem *Notícias do Pará*, reportagem de Líbero Luxardo a respeito da chegada de Magalhães Barata[20]. Em julho de 1951 é anunciada a exibição de *Um repórter na Amazônia*, filme realizado por Líbero Luxardo no município de Alenquer[21]. Em 1953, duas diferentes reportagens são exibidas simultaneamente, *II Exposição pecuária de Soure* e *Capanema*. Nova reportagem de Líbero Luxardo chega aos cinemas em fevereiro de 1955, abordando o *Reveillon do Brancrevea*[22]. Como se pode observar, a maioria

[15] *A Província do Pará*, 23, 25 e 27 dez. 1949, p. 5.

[16] Cavação é uma expressão utilizada nos anos 1920 para designar o documentário de cunho comercial (SOUZA, 2007, p. 117).

[17] *A Província do Pará*, 1 e 3 jan. 1950, p. 5.

[18] *A Província do Pará*, 26, 27, 28, 29 e 31 jan. 1950 e 2 e 3 fev. 1950, p. 5.

[19] *A Província do Pará*, 15, 16, 17, 18, 19 e 21 fev. 1950, p. 5.

[20] *A Província do Pará*, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23 e 24 jun. 1950, p. 5.

[21] *A Província do Pará*, 4 e 5 jul. 1951, p. 5.

[22] *A Província do Pará*, 15, 18, 19, 20, 22, 16 e 27 fev. 1955 e 1 e 2 mar. 1955, p. 5.

das produções exibidas nesse período são divulgadas como "reportagens", sendo uma delas tratada como "filme", e outra, como *Notícias do Pará*.

No final de março de 1955 anuncia-se o "1º jornal da Amazônia Filmes, com reportagens de Líbero Luxardo, focalizando *O Carnaval de 1955*, *A Coroação da Rainha do Carnaval* e *Os aspectos do Município de Breves*"[23]. Em junho chega aos cinemas o "*Amazônia em Foco n° 2* apresentando *O trote dos calouros*, *A festa dos calouros* e *Marta Rocha na Assembleia Paraense*. Reportagens de Líbero Luxardo"[24]. Ao longo dos meses seguintes até novembro de 1955, há notícias da exibição dos números 3 ao 8, 10 e 14 do *Amazônia em Foco*[25]. Divulgam-se, na imprensa, portanto, informações acerca de dez de seus números, podendo-se deduzir que tenham sido realizadas quatorze edições, até o mês de novembro, data em que foi exibida a produção nº 14, última anunciada naquele ano.

Em 1955, são ainda divulgadas no jornal *A Província do Pará*, quatro reportagens da Amazônia Filmes, todas com assunto único, exibidas nos meses de abril, agosto e outubro de 1955, não havendo, portanto, menção à sua vinculação à série *Amazônia em Foco*[26].

Essa oscilação entre reportagem e cinejornal permanece nos anos seguintes. Em 1956, há notícias de uma reportagem de Líbero Luxardo, intitulada *Amazônia em Foco*, abordando o desfile Bangu, da Assembleia Paraense[27], sem menção a número de série, bem como uma reportagem da Amazônia Filmes, abordando a chegada e posse do General Magalhães Barata no governo do Pará[28]. Em 1957 a imprensa noticia uma reportagem da Amazônia Filmes abordando a visita de Craveiro Lopes[29]. Nova edição do *Amazônia em foco* só será anunciada em agosto de 1959, novamente sem numeração[30]. Assim, das quatro produções anunciadas entre 1956 e 1959, duas

[23] *A Província do Pará*, 27, 29, 30 e 31 mar. 1955 e 1 abr. 1955, p. 5.

[24] *A Província do Pará*, 7, 8, 11, 12, 14, 15 e 16 jun. 1955, p. 5.

[25] Os anúncios a respeito desses números do *Amazônia em Foco* foram veiculados no jornal *A Província do Pará*, sempre na página 5, nas datas que se seguem, nº 3 - 28 e 19 de junho 1955 e 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9 e 10 de julho de 1955; nº 4 – 5, 7, 8, 9 e 10 de julho de 1955; nº 5 – 24, 28, 29, 30 e 31 de julho de 1955 e 2 de agosto de 1955; nº 6 – 18, 19 e 20 de agosto de 1955; nº 7 - 27 e 28 de agosto de 1955; nº 8 – 30 e 31 de agosto de 1955 e 1 de setembro de 1955; nº 10 – 1 de outubro de 1955; nº 14 – 23, 24 e 25 de novembro de 1955.

[26] A hipótese de que essas reportagens também fizessem parte da produção seriada que se iniciava, mesmo sem que isso tivesse sido explicitado, não cabe, pois uma delas foi exibida exatamente no intervalo entre a veiculação dos cinejornais nº 1 e 2 e a outra entre os de nº 5 e 6.

[27] *A Província do Pará*, 8, 9, 10 e 11 mar. 1956, p. 5.

[28] *A Província do Pará*, 5, 6 e 7 jul. 1956, p. 5.

[29] *A Província do Pará*, 15, 16 e 17 out. 1957, p. 5.

[30] *A Província do Pará*, 8 e 14 ago. 1959, p. 5.

são tratadas como reportagens, e as outras duas como *Amazônia em Foco*.

A partir de 1955, portanto, a produção de filmes de não-ficção de Líbero Luxardo, realizada através da Amazônia Filmes, passa a se constituir, além de algumas reportagens, num cinejornal, gênero que pode ser definido como uma produção seriada de curta-metragem, composta por notícias a respeito de eventos diversos, com periodicidade, em geral, semanal (ARCHANGELO, 2013, p. 7). Segundo Reisz e Millar, a quantidade de tópicos pode variar de um a dez (REISZ; MILLAR, 1978, p. 189), sendo que a maioria contém notícias diversas[31]. No caso do *Amazônia em Foco*, nas edições de que se tem conhecimento o número de tópicos vai de um a quatro. Quanto à sua periodicidade, fica difícil precisar, já que há números não divulgados na imprensa; porém, levando-se em conta os dados disponíveis, observa-se durante o ano de 1955, uma oscilação que entre quinzenal e mensal.

Sintetizando: os dados levantados pela pesquisa apontam para a existência de dois momentos na produção de filmes de não-ficção realizados por Líbero Luxardo nas décadas de 1940 e 1950. Entre o ano de 1943 e o início de 1955, a mesma teria consistido em reportagens, não se configurando como produção seriada, sendo que a partir de março de 1955 a maior parte desses filmes passa a se estruturar nos moldes de um cinejornal, intitulado *Amazônia em Foco*. Tanto as reportagens quanto os cinejornais eram exibidos antes do programa principal, o longa-metragem de ficção, no espaço destinado ao complemento nacional, garantido por lei[32].

Entre o final de 1949 e o início de 1956, só se tem notícia de uma reportagem vinculada à atuação de Barata, tratando de sua chegada na capital do Pará em junho de 1950. Há, de fato, várias indicações de que a produção de Luxardo a partir de 1951 e até meados de 1956, não tenha se realizado através de sua vinculação com o político paraense, o que pode ter acontecido apenas no curto período em que esteve em pauta seu retorno ao comando da política no Estado, e se encontrava envolvido em campanha para as eleições de 3 de outubro de 1950, para governador. O processo eleitoral é extremamente tumultuado e violento, o certame, na verdade, só se encerra no início do ano seguinte, após revisões na contagem dos votos e interposição de recursos. Alexandre Zacarias de Assumpção, com quem Barata disputa o cargo, é declarado vencedor e toma posse em 20 de fevereiro de 1951.

À confirmação da derrota, segue-se um momento traumático na carreira de

[31] Como exemplo, cito o cinejornal *Notícias da Semana*, que nas 313 edições realizadas entre 1956 e 1961 possui de três a onze notícias, o que dá uma média de cinco notícias. Em sua pesquisa sobre o NDS, Archangelo não menciona a existência de edições com assunto único (ARCHANGELO, 2013, p.4).

[32] Em 1932 passou a ser obrigatória a exibição de um complemento nacional nas sessões de cinema, de acordo com o Decreto 21.240/32, que entrou em vigor em 1934.

Magalhães Barata, que fica mais de dois anos sem retornar a Belém. Líbero Luxardo, que também acaba atraído pela política, se elege deputado estadual pelo PSD, como suplente, em janeiro de 1947, e, como titular, em 3 de outubro de 1950, para o período de 1950 a 1954, assumindo inclusive o cargo de presidente da Assembleia Legislativa. Além disso, em 1953, ocorre seu rompimento com Barata e sua transferência para o Partido Republicano (PR).

Assim, à exceção da reportagem mencionada acima, as demais bem como os diversos números do cinejornal *Amazônia em Foco* se concentram em assuntos que dizem respeito à vida sociocultural e artística da cidade, dirigindo ainda sua atenção para os municípios paraenses e aspectos de sua fauna; em dois números do cinejornal há matérias relacionadas à esfera política. Cito alguns exemplos: bailes de carnaval e festas juninas realizadas em clubes frequentados pela elite, como Assembleia Paraense e Bancrevea[33]; comemorações em torno de concursos de miss[34]; eventos artísticos, como a atuação do pintor Balloni em Belém e exibição de alunos da Academia de Acordeon Alencar Terra[35]; competições, como uma prova automobilística de obstáculos[36]; visitas de embaixadores ao Pará[37]; matérias que abordam a fauna amazônica[38], a cultura e tradições do Pará e suas cidades[39].

Magalhães Barata volta à cena

Há algumas indicações de que ações de Magalhães Barata tenham voltado ao centro das reportagens e cinejornais realizados por Luxardo, a partir de 1956, entre as quais questões extra fílmicas. O político paraense assume novamente o governo do Estado, dessa feita eleito pelo povo, tendo permanecido no cargo de 10 de junho de 1956 a 29 de maio de 1959, quando veio a falecer (seu mandato terminaria em 1961). Sua relação com Líbero Luxardo se recompõe, e no dia de sua posse, sobe as escadas do Palácio Lauro Sodré ao lado do cineasta, como testemunham os registros fotográficos desse momento solene (ROCQUE, 2006, p. 878), que passa a ocupar o cargo chefe de gabinete.

[33] *Amazônia em Foco* nº 1 e nº 8.

[34] *Amazônia em Foco* nº 2 e nº 8.

[35] *Amazônia em Foco* nº 7 e 6.

[36] *Amazônia em Foco* nº 5.

[37] *Amazônia em Foco* nº 4 e nº 6.

[38] *Amazônia em Foco* nº 14.

[39] *Amazônia em Foco* nº 1.

Com relação à produção do período, as notícias a respeito da mesma voltam a ficar escassas. Quando digo que há menos informações disponíveis, chamo atenção para o fato de que mesmo no caso de sua desaceleração, tomando-se como parâmetro o ano de criação do *Amazônia em Foco*, há indícios de que os anúncios veiculados na imprensa, bem como o material que sobreviveu até os dias de hoje, não correspondem à efetiva produção de reportagens ou cinejornais, nesse período. Em primeiro lugar, tanto Maria de Nazaré Mesquita, que realizou diversas entrevistas para a elaboração de seu trabalho, quanto Pedro Veriano, assíduo frequentador dos cinemas da cidade desde os anos 1940, falam em intensa produção ao longo das duas décadas. É indiscutível que se precisa levar em conta os processos da memória e seu retrospecto seletivo do passado, entretanto, a divergência entre o que dizem e o material encontrado é deveras acentuada[40]. Além disso, a edição do *Amazônia em Foco* nº 3 de 1959, como as duas realizadas anteriormente, não foram divulgadas na imprensa. É importante mencionar, ainda, que não se tem notícias sobre filmagens de diversas situações relativas à última gestão de Magalhães Barata no governo do Pará, incluídas em *Perde o Pará o seu grande líder*, material esse certamente realizado por Líbero Luxardo para integrar suas reportagens e cinejornais, e ser exibido nos cinemas da capital paraense. Com exceção das matérias constantes das edições divulgadas e daquela que sobreviveu, constam do filme trechos abordando as seguintes situações: Barata desembarcando no aeroporto de Belém, ao retornar de sua última viagem ao Rio de Janeiro; atuando como presidente de convenção do PSD; reunindo-se, no Palácio Lauro Sodré, com líderes de todos os partidos; recebendo condecoração outorgada pelo governo de Portugal; assistindo ao desfile da Polícia Militar do Estado; presidindo congressos de fomento econômico no interior do Estado; participando de uma recepção oficial, bem como da cerimônia de instalação da Universidade do Pará, ao lado do Presidente Juscelino Kubitscheck.

Mesmo que a produção de cinejornais e reportagens no período tratado nesta parte do texto, como nos demais momentos das décadas de 1940 e 1950 tenha sido superior ao que foi levantado pela pesquisa, é necessário considerar as prováveis e costumeiras descontinuidades. Como chama atenção Glênio Póvoas, em texto sobre a produção da Leopoldis Film, "a periodicidade nem sempre (ou nunca) é regular" (PÓVOAS, 2011, p. 221).

[40] Foram anunciadas na imprensa diária, catorze reportagens de 1949 até o final da década de 1950 e dezesseis edições de *Amazônia em Foco*, havendo mais um número deste, que chegou até os dias de hoje, o nº 3 X 59, a respeito do qual nada foi divulgado no jornal consultado, podendo-se deduzir que foram realizados ainda os números 1 e 2 da série de 1959, totalizando assim dezenove edições do *Amazônia em Foco*. Além disso, há o número especial realizado após o falecimento de Magalhães Barata. São, portanto, trinta e três edições no total, um número extremamente baixo para um período de dez anos.

Nos poucos filmes do período divulgados na imprensa, Magalhães Barata é uma figura central: o de julho de 1956 trata de sua chegada e posse no governo do Estado; no seguinte, de outubro de 1957, recebe o Presidente de Portugal Craveiro Lopes no Palácio Lauro Sodré, como se pode constatar no trecho utilizado em *Perde o Pará o seu grande líder*. Barata também está presente na edição nº 3 de 1959 do *Amazônia em Foco*, participando da inauguração de uma escola que recebera seu nome. Provavelmente, a última produção a contar com a presença do governador, e não é a mais indicada para servir como parâmetro para dimensionar sua presença nas edições do cinejornal e reportagens realizadas nesse período, pois a essa época já estava bastante enfermo. Dentre as cinco matérias que compõem o cinejornal, há outra, relativa à inspeção de uma ponte, obra de responsabilidade do Departamento de Estradas de Rodagem, em que se encontra presente o representante do governo do Estado, Abel Figueiredo, governador em exercício, pois Barata se achava fora de Belém, em tratamento de saúde. As outras três, dizem respeito a eventos que contam com a presença do Ministro da Saúde Mário Pinotti, sendo que em dois deles, destaca-se também o comparecimento do prefeito Lopo de Castro, membro do Partido Social Progressista (PSP), um dos partidos que formavam a Coligação Democrática Paraense, criada para fazer oposição a Barata e ao PSD. Tratam da inauguração do Pronto Socorro Municipal de Belém, e de uma recepção oferecida pelo prefeito a Mário Pinotti. Na terceira, inspeciona os serviços realizados na estrada Belém-Brasília, e nessa ocasião se encontra acompanhado por Waldir Bouhid, superintendente Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA).

Temos, portanto, uma edição centrada em questões políticas, com algumas matérias relativas ao governo de Magalhães Barata, embora em uma delas esteja representado pelo vice-governador. Seria a presença, nas demais notícias, de políticos de outros partidos, alguns dos quais adversários de Barata, um sinal dos tempos e da tentativa que empreende em sua última gestão, de governar com a colaboração de todos os partidos, como enfatizado na retrospectiva de sua carreira, apresentada em *Perde o Pará o seu grande líder*? Tal hipótese aponta no sentido da ampliação da base de sustentação do *Amazônia em Foco*, no que diz respeito ao universo da política, já que o prefeito Lopo de Castro, presente em dois tópicos da edição nº 3 de 1959, é personagem de uma das seis matérias constantes da última edição do cinejornal de que se tem notícia, de agosto de 1959, recepcionando, em sua residência, a embaixatriz do Canadá. Nessa edição, se não a última, mas certamente uma das últimas realizadas por Líbero Luxardo, produzida sem o suporte de Barata, a maioria das matérias gira em torno da visita do embaixador do Canadá à Belém, e as comemorações a que

tal visita deu ensejo[41].

Entretanto, é importante assinalar que o esforço de distensão empreendido por Barata, não se concretizava a contento, e a inclusão de seus adversários políticos no cinejornal não devia ser administrada com tranquilidade[42]. Em períodos anteriores de sua trajetória, quando os conflitos e a lida com os adversários eram enfrentados de forma mais explosiva, dificilmente haveria condições para que os cinejornais abordassem ações executadas por seus opositores, ou eventos em que tivessem participação relevante.

O destaque dado ao nome de Líbero Luxardo nos anúncios das reportagens e cinejornais é condizente com seu papel na realização dos filmes; Pedro Veriano afirma que ele fazia de tudo, atuando como fotógrafo, montador, redator da narração (VERIANO, 2013), o que significa que pode ter realizado alguns filmes sozinho, ou quase isso. É fato, porém, que essa situação não foi uma constante; o cineasta contou com alguns colaboradores, o que pode ter se ampliado com o passar dos anos e seu envolvimento com outras atividades, não sendo possível, mais uma vez, precisar quem foram tais profissionais e em que funções atuaram ao longo de todo o período[43].

O que se pode afirmar, é que Líbero Luxardo foi uma figura central nessa produção, desempenhando o papel de editor, termo pelo qual costuma ser designado o responsável pela produção de cinejornais (REISZ; MILLAR, 1978, p.189). No contexto da produção cinematográfica paraense, entre o início dos anos 1940 e meados dos 1970, o cineasta, que adotou a cidade de Belém como local para viver e produzir seus filmes, foi sem dúvida, o que Luciana Araújo chamou de "personalidade singular", que aliava às suas habilidades técnicas e criativas a iniciativa de fazer filmes, atraindo investidores e mobilizando colaboradores, ou mesmo realizando suas produções praticamente sozinho (ARAÚJO, 2013, p. 96).

[41] Essa edição do *Amazônia em Foco* contém os seguintes tópicos: *a visita do Embaixador do Canadá ao Palácio Lauro Sodré*; *recepção à embaixatriz canadense na residência do Prefeito Lopo de Castro*; *recepção no Clube do Remo*; *excursão ao Mosqueiro*; *homenagem a Gurjão*; *inauguração do monumento a Lauro Sodré*. (*A Província*, 8 ago. 1959, p. 5).

[42] Em momento anterior ao abordado no cinejornal nº 3 X 59, quando também precisou se ausentar para tratamento de saúde, o governador deveria ser substituído pelo presidente da Assembleia Legislativa, Max Parijós, pois não havia vice-governador pela Constituição da época. Como Parijós era seu adversário, deixou em seu lugar o secretário de Interior e Justiça, Aurélio do Carmo, (ROCQUE, 2006, p. 925)

[43] Nos créditos da edição nº 3 de 1959, há referência a Fernando Melo, na fotografia e Fernando Curi, na locução.

O final de um ciclo

Há nos jornais de Belém referências a duas produções cinematográficas em torno da morte de Magalhães Barata. A primeira, lançada nos cinemas no mês de junho, poucos dias depois do enterro do governador[44], é apresentada como uma reportagem realizada pela Amazônia Filmes, de Milton Mendonça[45]. Aborda a eleição e posse do vice-governador Moura Carvalho, e se detém nos acontecimentos relativos à morte do líder político: as diversas etapas do velório, a visitação à câmera ardente, o cortejo fúnebre acompanhado pela população até o cemitério de Santa Izabel, as homenagens e o enterro.

No mês seguinte, outra produção chega ao circuito, nos dias 10, 11 e 12 de julho de 1959, ao cinema Moderno e em 26 de julho de 1959, ao Independência[46] tendo sido anunciada na imprensa como segue:

> EM EXIBIÇÃO NO MODERNO: LÍBERO LUXARDO apresenta 'PERDE O PARÁ O SEU GRANDE LÍDER' – Aspectos da gloriosa trajetória política do ilustre paraense general MAGALHÃES BARATA falecido em pleno apogeu de sua existência luminosa – Cenas de seu último período de governo – Sua posse, sua presença em convenções políticas, audiências públicas, inaugurações, recepções, viagens e as últimas homenagens prestadas pelo povo ao seu grande amigo (*A Província do Pará*, 10 de julho de 1959, p. 5).

Assim, *Perde o Pará o seu grande líder* mantém seu foco "na trajetória política do ilustre paraense general Magalhães Barata", distinguindo-se da produção realizada por Milton Mendonça, que noticia a morte do governador e os eventos dela decorrentes. De acordo com a divulgação do filme, trata-se de um "retrospecto interpretativo", uma edição de cinejornal preparada por ocasião da morte de alguma personalidade famosa ou quando se comemorava uma data histórica (REISZ; MILLAR, 1978, p. 198). Além de apresentar características que o situam na esfera do gênero cinejornal, sua estrutura narrativa, bem como questões que dizem respeito à forma como foi produzido, e certas ênfases de sua divulgação, revelam seu parentesco com

[44] Exibida em 10 e 11 de junho de 1959, nos cinema Nazaré (*A Província do Pará*, 10 e 11 jun. 1959, p. 7), nos dias 12 e 13 de junho de 1959, no Olímpia e Guarani (*A Província do Pará*, 12 e 13 jun. 1959, p. 7), nos dias 14 e 15 no Iracema e Popular (*A Província do Pará*, 14 jun. 1959, p. 7) e em 24 jun. 1959, no Imperial (*A Província do Pará*, 24 jun. 1959, p. 7).

[45] Como mencionado em vários momentos, Amazônia Filmes é o nome da produtora de Líbero Luxardo, e não encontrei informações capazes de esclarecer tal vinculação entre Milton Mendonça e a Amazônia Filmes.

[46] A exibição do dia 10/7/1959 foi anunciada nas edições de *A Província do Pará* dos dias 08, 09 e 10 de julho de1959, na página 7, e as demais, no mesmo jornal, nos dias em que foram exibidas.

o cinema documentário. É como "filme intitulado *O Pará Perde seu grande líder*" (*O Liberal*, 24 de julho de 1959, p. 2), que a produção de Líbero Luxardo é tratada em anúncio posterior ao citado acima, o que a distingue de uma reportagem, realizada no calor da hora, denotando a intenção de se constituir num trabalho que buscava ir além da notícia sobre o falecimento do líder.

No que diz respeito à equipe técnica do filme, em catálogo elaborado pelo MIS-PA (MIS-PA, 2008, p. 45), Luxardo figura não só como diretor, mas como responsável por seu roteiro e fotografia. *Perde o Pará o seu grande líder* contou com pelo menos outro fotógrafo, pois foi construído com filmagens realizadas por mais de uma câmera; isso se explicita na sequência em que o corpo de Magalhães Barata é transportado para fora do Palácio Lauro Sodré, para que tenha início o cortejo fúnebre, formado por um enorme contingente populacional, que o acompanhará até o cemitério de Santa Izabel.



Figura 1: Fotograma de plano de *Perde o Pará o seu grande líder*, registrando o momento em que o caixão de Magalhães Barata é transportado para fora do Palácio Lauro Sodré, a fim de seja iniciado o cortejo fúnebre.



Figura 2: Fotograma do plano seguinte de *Perde o Pará o seu gande líder*.

Destaco a qualidade técnica e estética da fotografia, conferindo ao filme e ao personagem abordado a grandiosidade pretendida por seu realizador e expressa pela narração. Com essa edição, Líbero Luxardo fecha o ciclo de filmes, sejam eles reportagens ou cinejornais, produzidos em associação com Magalhães Barata.

Estrutura de *Perde o Pará o seu grande líder*

O filme pode ser decomposto em três partes que, para efeitos de análise, identifico como: 1) Morte; 2) Velório e enterro; 3) Trajetória política. A primeira parte se inicia com um plano muito rápido, provavelmente encurtado face à perda do trecho inicial, composto por apenas alguns fotogramas, em que há vários homens reunidos num pátio da casa do governador, seguindo-se outro em que diversas pessoas olham apreensivas através das grades da casa. Tais planos revelam momentos de tensão e expectativa, à espera do desfecho que parecia iminente. Daí, a narrativa nos conduz ao interior da casa de Magalhães Barata, para seu universo privado, destacando-se sua cama, sua poltrona, seu capacete, o relógio marcando a hora de sua morte, 11h7min, do dia 29 de maio de 1959. O jornalista Carlos Rocque nos informa que Líbero Luxardo parou o relógio do gabinete de Magalhães Barata quando marcava a

hora de seu falecimento, indo em seguida à janela e comunicando "ao povão que se aglomerava na rua: - 'O governador Magalhães Barata acaba de falecer'" (ROCQUE, 2006, p. 957). O espectador é, por fim, conduzido à sua "vivenda" no Tapanã, lugar onde repousava e recebia os amigos.

Nessa primeira parte, *Perde o Pará o seu grande líder* vai muito além de comunicar o momento em que se deu a morte do líder político e seu contexto, buscando transmitir seu impacto emocional seja nas pessoas próximas, em seus aliados políticos, seja na população paraense. Líbero Luxardo faz isso com apurado domínio da linguagem cinematográfica, utilizando-se, por exemplo, da imagem do relógio marcando o momento exato em que se deu a morte do governador, o qual fora parado pelo próprio cineasta, num gesto performático e altamente cinematográfico. O filme busca aproximar ao máximo o espectador do seu grande amigo e estender sua presença entre eles. É como se o ambiente privado de Magalhães Barata, onde viveu seus últimos momentos, ainda transpirasse sua presença, denunciando, ao mesmo tempo, sua ausência, e o enorme vazio deixado por figura de tal dimensão.

No trecho que se segue, o filme entrelaça, através da montagem, imagens do velório, da visitação da população à câmara ardente, do cortejo, das homenagens e enterro, portanto as mesmas situações abordadas por Milton Mendonça em sua reportagem[47], com imagens da trajetória de Barata, escolhidas entre seus últimos feitos, o que vai nortear a seleção das situações abordadas. Essa é a tônica que preside a organização do filme nesse momento, a ideia do último, do derradeiro: o último adeus, o último desfile a que assistiu, a ultima convenção do PSD que presidiu, o último discurso, a derradeira homenagem. Como um dos aspectos de sua última gestão, destaca a tentativa de governar em aliança com todos os partidos e de forma pacífica. A importância de Magalhães Barata para a sociedade paraense e sua relação com o povo são expressas de forma veemente durante o velório e cortejo fúnebre, acompanhado por um enorme contingente de pessoas, semelhante a um "mini-Círio de Nazaré", nas palavras de Carlos Rocque (ROCQUE, 2006, p. 968).

[47] Não há cópia da reportagem realizada por Milton Mendonça, de modo que os comentários feitos a respeito da mesma se baseiam no anúncio do filme, publicado no jornal A *Província do Pará*, de 10 jul. 1959, p. 7.



Figura 3: Fotograma de um plano do filme *Perde o Pará o seu grande líder*, quando o cortejo fúnebre passa em frente ao Ver-o-Peso.

Apenas nos três minutos finais, é que a narrativa se concentra no retrospecto da atuação política de Magalhães Barata como governador, no qual se destacam: obras, consideradas ousadas; o compromisso com a instrução pública e sua colaboração na criação da Universidade do Pará, a abertura de estradas ligando cidades e municípios do interior do Estado, a realização de obras "imponentes" e "audaciosas" como o edifício do Departamento de Estradas de Rodagem e a adutora de águas do Guamá.

Nessa parte final, as características do gênero cinejornal são bastante evidentes, de modo que os destaques de sua trajetória são abordados de forma muito ligeira, separados por cartelas decorativas conhecidas como "lapagem", para marcar a passagem de um assunto a outro, em substituição aos títulos de segmentos/notícias, comuns em grande parte desse tipo de produção, particularmente no período silencioso. "Coleções de saltitantes cartões-postais", de acordo com a caracterização do gênero feita por Andrew Buchanan, citada por Raymond Fielding (FIELDING, 1978, p. 6), em crítica à superficialidade desse tipo de produção.

Nos demais momentos, embora intercalados com imagens do velório e enterro, os destaques da carreira política de Magalhães Barata também são abordados de forma rápida, apenas enunciados, acompanhados de uma narração extremamente

elogiosa. A retórica do filme é hiperbólica: "nunca ninguém amou mais o seu povo, também nenhum outro foi tão chorado"; ou ainda, na ocasião em que o corpo de Magalhães Barata é introduzido no cemitério, diz o narrador: "ninguém consegue controlar o povo, cada lugar é disputado mesmo correndo risco de vida".

Perde o Pará o seu grande líder é uma forma de prantear o morto. O sentimento de perda que figura no título original dá tom ao filme, o que é acentuado pela trilha sonora, composta predominantemente por uma música bastante melancólica. Essa música acompanha até mesmo o momento em que Magalhães Barata é empossado, incluído na parte inicial do filme, e se não fosse por sua presença viva, haveria certa dificuldade em distinguir aquela situação, do velório, pois ambos têm características solenes, acontecem no mesmo local. No bloco final, em que há os destaques da atuação política de Magalhães Barata, a trilha sonora melancólica também acompanha sua primeira parte. É bem verdade, que em outras passagens desse bloco, especialmente em seus minutos finais, ela tem um tom marcial, ou mesmo grandioso, mas o que predomina é a música melancólica, enlutada.

O filme e sua fala são construídos a partir de um lugar bem demarcado, do ponto de vista de um aliado, um companheiro. Recorro, para a compreensão de tal aspecto, à noção de voz proposta por Bill Nichols, que diz respeito à forma como a lógica, o argumento ou o ponto de vista do documentário são transmitidos (NICHOLS, 2005, p. 74). Assim, a voz de *Perde o Pará o seu grande líder* é do tipo em que nós, os amigos de Barata, representados por um deles, o cineasta Líbero Luxardo, falamos dele para a população como um todo, e, sobretudo, para nós mesmos, amigos e aliados que nos ressentimos de maneira particular com perda de tamanha dimensão. Os correligionários se constituem no público privilegiado pelo filme no circuito formado pela sede do PSD e nos demais espaços em que foi exibido a partir de articulações do partido, o que é explicitado no convite do Diretório Municipal de Belém, assinado pelo presidente Armando de Sousa Corrêa:

> Convido os srs. membros do Diretório Municipal, supervisores dos bairros e presidentes dos Diretórios Distritais, para assistirem no próximo dia 24 do corrente, sexta-feira, às 20 horas, na sede do Partido, à rua Senador Manoel Barata, 127, o filme intitulado "O Pará perde o seu grande Líder", de autoria do nosso dedicado companheiro sr. Líbero Luxardo, chefe de gabinete do governador.
> Outrossim, comunico aos demais correligionários que, o referido filme será exibido em todos os bairros da capital em dia e hora previamente marcados por esta Presidência. (*O Liberal*, 23 de julho de 1959, p. 3).

Nos termos propostos por Nichols, a voz, que "serve para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo", não está restrita ao que é dito verbalmente, e "fala através de todos os meios disponíveis para o criador" (NICHOLS, 2005, p. 76). Trata-se de algo mais do que a emissão vocal, que é apenas um dos elementos utilizados pelo cineasta para construir o ponto de vista do filme. Neste caso, a voz propriamente dita é um recurso narrativo chave para a construção da "voz" do filme, narrado por Líbero Luxardo (MESQUITA, 1999, p. 12). Embora se trate de uma narração em *voz over*, o que Nichols chama de voz de Deus, em que o narrador não é visto enquanto narra (NICHOLS, 2005, p. 142), quase se pode dar corpo a essa voz, que pertence a uma personalidade pública, a um homem que ocupou diversos cargos políticos. Trata-se, portanto, de uma voz conhecida, e mais do que isso, de alguém muito próximo do falecido, que lamenta a morte de seu amigo, daquele com quem conviveu de forma estreita.

Para a compreensão do tipo de filme realizado por Líbero Luxardo, há que considerar, ainda, os contextos em que o filme foi exibido, além do circuito de salas comerciais de cinema. Antes da exibição na sede do PSD, mencionada acima, já vinha sendo divulgado que "atendendo a um apelo dos moradores dos mais diversos bairros da nossa capital" *O Pará perde seu grande líder* seria exibido em todos os subúrbios da cidade, para que todos aqueles que não tiveram oportunidade de assisti-lo pudessem fazê-lo (*O Liberal*, 11 de julho de 1959, p.3). Em tais circunstâncias, os seguidores e admiradores de Magalhães Barata puderam participar de uma espécie de cerimônia, de ritual, mais um dentre aqueles que compõem a vivência social da morte. Segundo Arnold van Gennep, os diversos rituais praticados pelos diferentes grupos humanos nas passagens de uma situação social a outra, se decompõem em três tipos: de separação, de margem e de agregação (GENNEP, S/d., posição 483)[48]. No caso dos rituais funerários, integram o primeiro tipo aqueles que demarcam o afastamento do morto do grupo a que pertencia, o dos vivos; seguem-se os que dizem respeito à fase de liminaridade, à passagem; e, por fim, há os ritos que simbolizam a integração da pessoa ao seu novo grupo, o dos mortos.

A exibição do filme, e em particular nesse contexto, pode ser considerada um ritual de agregação, integrando Magalhães Barata ao mundo dos mortos (GENNEP, S/d.). Em verdade, seria mais apropriado falar-se em mundo dos imortais. Além disso, entendo que tais projeções, à semelhança de determinados ritos funerários praticados entre alguns povos, tinham a finalidade de ligar novamente todos os

[48] O livro *Os rituais de passagem*, de Arnold van Gennep foi consultado em edição eletrônica kindle, citada na bibliografia, as quais não indicam paginação, mas a posição.

membros sobreviventes do grupo, entre si e também com o defunto, recompondo a corrente quebrada pelo desaparecimento de um dos elos (GENNEP, S/d., posição 3807-3813). Neste caso, um elo fundamental, o que demandava muita habilidade e união para superar sua falta, de maneira que esse ritual cinematográfico poderia contribuir para que os correligionários de Magalhães Barata e membros do PSD se fortalecessem, dando continuidade à sua caminhada política.

Perde o Pará o seu grande líder pode ser visto, também, como um réquiem audiovisual, estendendo a esta linguagem o sentido dado ao termo para designar a música cantada durante os velórios ou para homenagear os mortos. Assistir ao filme é uma forma de homenagear o morto, de imortalizá-lo e contribuir para que sua alma descanse em paz. É esse o sentido de sua última imagem, composta por uma cartela onde se lê: "Toda a sua vida a serviço do ideal de bem servir o seu povo. Paz a sua alma!"

Referências Bibliográficas

ARCHANGELO, R. "O bandeirante da tela: cenas políticas do adhemarismo em São Paulo (1947-1956)". In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. A. (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

ARCHANGELO, R. "Histórias de um Brasil em suas notícias da semana". In: XXVII

SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: conhecimento histórico e diálogo social, 2013, Natal (RN). Anais eletrônicos. Brasil: ANPUH, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/site/anaiscomplementares. Acesso em: 11 ago. 2015.

AUTRAN, A. "Líbero Luxardo e o cinema brasileiro". In: Museu da Imagem e do Som do Pará (org.). *Líbero Luxardo: 100 anos*. Belém, MIS-PA:2 008, p. 11-13.

ARAÚJO, L. C. "A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas e com o modelo norte-americano". In: DENNISON, S. (org.). *World cinema*: as novas cartografias do cinema mundial. (Série de Estudos Socine). Campinas, SP: Papirus, 2013, p. 91-103.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Cinejornal Carriço*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FIELDING, R. *The march of time*: 1935-1951. New York: Oxford University Press, 1978.

FONTES, E. J. O. "Cultura e política dos anos trinta no Brasil e as memórias do interventor do Pará, Magalhães Barata (1930 – 1935)". *Revista Estudos Políticos*, Rio de Janeiro, n. 7, 2013/02.

GENNEP, A. v. *Os ritos de passagem*. S.l.: *Kindle Ed*., S/d. (edição original: Petrópolis: Vozes, 2012).

MARINHO, D. A. R. *Museu da Imagem e do Som*: lugar de memória e esquecimento. Monografia de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MESQUITA, M. J. *Líbero Luxardo: o cineasta da Amazônia*. Monografia de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Pará, Belém, 1999.

Museu da Imagem e do Som do Pará (org.). *Líbero Luxardo: 100 Anos*. Belém: MIS-PA, 2008.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PÓVOAS, G. "Observações sobre o cinejornal silencioso *Atualidades Gaúchas*, produzido por Leopoldis". In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 218-232.

RESIZ, K.; MILLAR, G. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ROCQUE, C. *A formação revolucionária do tenente Barata*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1983.

ROCQUE, C. *Magalhães Barata, o homem, a lenda, o político*. v. 1. Belém: SECULT/PA, 1999.

ROCQUE, C. *Magalhães Barata, o homem, a lenda, o político*. v. 2. Belém: SECULT/PA, 2006.

SOUZA, J. I. M. "Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência". In: CAPELATO, M. H. et al. (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 117-133.

VERIANO, P. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT/PA, 1999.

VERIANO, P. Entrevista concedida à autora em 17/9/2013.

Referências Audiovisuais

AMAZÔNIA em foco N. 3 X 59. Produção: Amazônia Filmes. Direção: Líbero Luxardo. Fotografia: Fernando Melo. Locutor: Alberto Curi. Brasil, 1959, p&b, 6min. DVD Milton Mendonça 3, Belém, MIS-PA, NTSC, 2008, 25min.

PERDE o Pará o seu grande líder. Direção, roteiro, fotografia e narração: Líbero Luxardo. Brasil, 1959, p&b, 16min. DVD, Belém, MIS-PA, NTSC, 2007.

submetido em: 07 09 2015 | aprovado em: 18 11 2015.

Telenovela e Política: perspectivas e modos de abordagem

Telenovela and Politics: perspectives and ways of approach

Ângela Cristina Salgueiro Marques[1]

1 Doutora em Comunicação Social pela UFMG e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação nessa mesma instituição. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Resumo: O artigo pretende apresentar, de maneira não exaustiva, quatro perspectivas teórico-metodológicas para o estudo das relações entre telenovela e política, ressaltando situações em que a narrativa ficcional: a) é utilizada como constituidora do Cenário de Representação da Política; b) é utilizada para dar forma a escândalos políticos; c) traz temas polêmicos e acontecimentos da política cotidiana e institucional, gerando um debate público ampliado; d) oferece valores e padrões de conduta moral que permitem aos telespectadores posicionar seus dramas pessoais cotidianos em termos que fazem sentido coletivamente. Ao final propõe-se avaliar como a narrativa ficcional da telenovela apresenta-se, sobretudo, como universo imagético e argumentativo com potência política de promover desidentificação e revelar cenas polêmicas de enunciação.
Palavras-chave: telenovela; política; debate público; dramas privados; conduta moral.

Abstract: The aim of this article is to present, but not in an exhausting way, four theoretical and methodological perspectives generally used to study the relations between telenovela and politics, highlighting situations where the fictional narrative: a) is used as constitutive part of the Scene of Political Representation; b) is used to give form to political scandals; c) brings controversial subjects and daily events of institutional politics, generating an extended public debate; d) offers values and patterns of moral behavior that allow the viewers to locate their daily personal dramas in terms that collectively makes sense. Finally we evaluate how the fictional narrative of telenovela is mainly presented as an imagetic and argumentative universe with political potency to promote desidentification and to disclose polemical enunciative scenes.
Key words: film and literature; social networks, construction of identity; young contemporary culture.

Introdução

A narrativa ficcional televisiva tem sido objeto de estudo de vários pesquisadores interessados em explicitar aspectos relacionados às relações entre a telenovela e mudanças político-culturais (BORELLI, 2000; HAMBURGER, 2000, 2011; GUAZINA, 1997, BARKER, 2003; PORTO, 2003; WEBER e SOUZA, 2009; WAISBORD, 1996; RONSINI, 2012; TRINTA, 2007; LOPES, 2002). Apesar das diferentes abordagens assumidas nos estudos por eles desenvolvidos e do grande leque de outras investigações que tangenciam o tema, é possível afirmar que, de modo geral, para estes estudiosos as telenovelas são produtos culturais cujo papel ultrapassa a fronteira do entretenimento e mobiliza as experiências pessoais dos indivíduos, fazendo com que elas se desloquem do campo do privado para o espaço público de reflexão coletiva, construção de identidades, justificação recíproca e questionamento de valores. Um exemplo é a abordagem de temas polêmicos nas tramas ficcionais (violência, preconceito racial, doenças crônicas, homossexualidade, pobreza, etc.), que geralmente convoca os indivíduos a se posicionarem diante de questões que dizem respeito à dimensão moral que envolve toda a sociedade (XAVIER, 2000; MARQUES e MAIA, 2003).

Alguns estudiosos apontam que, ao interpretar as formas simbólicas presentes na mídia, os receptores de bens culturais tendem a incorporá-las ao sentido que dão às suas práticas individuais e coletivas (MOTTER, 1998; VINK, 1989). Ou seja, os símbolos da mídia estariam contribuindo para que os sujeitos refletissem sobre si mesmos, sobre os outros e sobre suas ações no mundo. Nesse sentido, a telenovela proporciona ao sujeito localizar e avaliar a própria experiência em relação ao conteúdo de uma situação ficcional.

Acredito que elementos culturais e ficcionais podem ser úteis aos processos políticos na medida em que proporcionam entendimentos de regras, normas e valores que atuam em nossas escolhas, julgamentos, ações e, sobretudo, em nossas maneiras de ver, representar e reconhecer nossos semelhantes. Nesse sentido, a banalidade se torna complexa. A telenovela não é tão simplória como nos parece num primeiro instante. Mas ela só revela sua complexidade se considerarmos que sua narrativa, ao ser articulada com as narrativas subjetivas e coletivas, pode revelar a pluralidade de relações que estabelecemos com o mundo e com as outras pessoas.

É sob esse viés que entendo a política não como processo restrito à concepção institucional e estrutural de manutenção do poder (procedimentos são empregados para a perpetuação de um *status quo* que sustente a distinção entre classes) – processada no nível de instituições burocráticas – mas, sobretudo como uma rede complexa de processos comunicativos em torno de questões que dizem respeito ao cotidiano e às experiências que afetam os atores sociais em suas relações dialógicas com os outros. A política é, nesse sentido, o locus próprio da reflexão, do debate, do diálogo, da apresentação pública e dissensual da diferença. Isto é, o espaço (e o processo) da problematização e da renovação de códigos, crenças e entendimentos compartilhados transmitidos culturalmente pela tradição e pelas comunicações cotidianas.

Ao considerar o espaço de interseção entre a telenovela e a produção discursiva da sociedade em torno de questões políticas específicas, a telenovela não figura como "produto final", mas sim como o resultado de um processo de produção (trabalho conjunto de autores, co-autores, diretores, atores, equipe técnica, etc) e de circulação, capaz de instaurar espaços coletivos de produção de sentido.

Tendo em vista essas considerações, e pensando especificamente nas relações entre telenovela e política, é possível destacar, de maneira ampla e não exaustiva, algumas perspectivas teórico-metodológicas mais consolidadas na área. É meu intuito, depois de apresentá-las, propor um outro ângulo de abordagem, que indaga sobre a política da imagem na telenovela e sua potência de promoção de dissenso.

Narrativa ficcional e Cenário de Representação da Política

Uma das vertentes de estudos mais consolidadas que apontam o entrelaçamento da telenovela com a política pode ser localizada nos trabalhos de Mauro Porto (1994), Maria Helena Weber (2000) e Venício Lima (1990, 1994). Esses três autores buscavam investigar como as representações do universo da política e dos políticos nas telenovelas influenciam não só o modo como as pessoas interpretam esse espaço e esses agentes, mas também possuem impacto na decisão de eleitores em períodos eleitorais. De modo geral, partem do pressuposto de que a TV transformou o modo pelo qual a imagem pública dos candidatos é construída e o modo como governam. Ao mesmo tempo, a pesquisa de recepção realizada por Liziane Guazina (1997) sugere que as representações apresentadas pelas telenovelas são frequentemente incorporadas às narrativas que cidadãos comuns elaboram sobre

o mundo da política, dependendo do assunto. Para ela, "a tendência dos espectadores é de interpretar a realidade de acordo com a visão dominante veiculada na televisão" (1997, p.152).[2] Esse argumento deriva do fato de que "o grau de semelhança entre as mensagens políticas mostradas na telenovela analisada e as elaborações das pessoas foi alto" (1997, p.173). Os entrevistados desqualificaram a política e os políticos seguindo os mesmos preconceitos e estereótipos sugeridos pela trama da narrativa ficcional, principalmente quando a "política é mostrada como jogo oculto de bastidores, sem nenhuma participação do povo nas decisões" (GUAZINA, 1997, p.172).

Ainda com relação à política institucional, Mauro Porto (2004a e b) procura evidenciar como o Cenário de Representação da Política (CR-P) é constituído a partir de contribuições simbólicas e marcas narrativas vindas das telenovelas. Segundo Lima (1994), o CR-P pode ser entendido como espaço específico da política nas democracias representativas contemporâneas, constituído e constituidor, lugar e objeto da articulação hegemônica total, configurado em processos de longo praz, nos e pelos mídia, sobretudo na e pela televisão. Porto aponta que "nos melodramas televisivos brasileiros a política é sempre representada como uma atividade suja e os políticos como, preguiçosos, parasitas, mentirosos, corruptos ou incompetentes" (2003, p.106). Como destacam Weber e Souza, na telenovela brasileira em geral "a complexidade e amplitude da política tenderão a simplificações e reduções no corpo de um personagem, num comentário, numa ação inverossímil e caricatural" (2009, p.144).

Sob esse aspecto, Porto ressalta como os receptores utilizam o enquadramento interpretativo apresentado pelas telenovelas para produzir sentido de temas políticos, configurando o CR-P como "lugar e objeto da articulação hegemônica total onde o conjunto de práticas e expectativas, valores e significados da política são expressos e também constituídos" (2004b, p.90). De modo a testar a hipótese segundo a qual uma proposta política ou um candidato dificilmente obtêm sucesso se não se adaptam a esse espaço simbólico e midiático de produção constante de representações, Porto desenvolve uma análise dos capítulos de três telenovelas da Globo (*Renascer*, *Fera Ferida* e *Pátria Minha*, veiculadas entre 1993 e 1994), buscando identificar os significados dominantes ou preferenciais que produzem uma interpretação hegemônica das questões políticas[3]. Na tentativa de explicitar quais os

2 A metodologia da pesquisa envolve a análise de conteúdo dos capítulos da novela *Explode Coração* (Globo, 1995-1996) por meio de transcrição e classificação por temas; e análise de duas rodadas de entrevistas qualitativas. Na segunda rodada, três cenas da novela foram mostradas para estimular respostas mais focadas no que era de interesse da pesquisadora: identificar as mensagens políticas veiculadas pela telenovela e levantar informações, via estudo de recepção, acerca de como os espectadores decodificam ou interpretam essas mensagens (GUAZINA,1997).

3 De acordo com explicações de Porto (1994a), o desenho metodológico resultou da articulação de dois passos principais: seleção de todas cenas em que temas políticos foram abordados e posterior agrupamento

elementos compunham o cenário das eleições presidenciais de 1994 (FHC x Lula)[4], Porto revela que essas novelas contribuíram para construir um cenário extremamente negativo da política a partir dos seguintes elementos:

> Desqualificação da política e dos políticos; desqualificação do Estado e do governo (falta de eficácia das instituições e funcionários); desqualificação dos ideais e lideranças de esquerda (Fabrício de Fera Ferida); valorização do candidato preparado e com estudo; a ênfase no quadro de crise social e política (fome, meninos de rua, instauração de CPIs, merchandising social); o clima fabricado de otimismo e confiança (Plano Real). Além disso, essas novelas tiveram um papel ativo na construção de representações sobre episódios e personagens da atualidade, como a prisão de PC Farias, a revisão constitucional, a CPI do Orçamento, etc, estabelecendo discussões sobre temas como o papel do Congresso Nacional e a questão da corrupção (PORTO, 2004b, p.91).

Acerca desses aspectos negativos, Weber afirma que certas telenovelas da Globo[5] revelam sinais de despolitização na medida em que "o mimetismo da mídia elimina polêmicas e contradições sobre qualquer fato", gerando o descrédito e a desconfiança em relação aos políticos e à política (2000, p.123). Além disso, Weber e Souza argumentam que nas telenovelas, problemas como corrupção, desemprego, miséria, fome e insegurança "são frequentemente de ordem individual e vivenciados pelas personagens num mundo ficcional com capacidade de colocar os problemas do Estado e da política num segundo plano" (2009, p.148). Uma das premissas norteadoras do trabalho das autoras é a de que a telenovela "ratifica a ideia do descolamento da política do cotidiano, das necessidades, vivências e direitos do espectador" (2009, p.144).

Ao contrário de Weber e Souza, Porto acredita que as telenovelas cumprem um papel de orientação para a audiência ao apresentarem enquadramentos interpretativos que são freqüentemente incorporados às explicações formuladas pelos telespectadores sobre temas políticos (isso tende a se acentuar quando há a presença de referências extradiegéticas na trama). Ele salienta como o imaginário político construído pelas telenovelas passa a fazer parte do entendimento dos processos

dessas cenas de acordo com alguns temas considerados nucleadores. Ele ainda salienta alguns dilemas a serem enfrentados pelo pesquisador: será que a leitura do pesquisador coincide com a da audiência? O que fazer diante do fato de que uma mesma representação é decodificada de forma diferente por diferentes receptores? Sobre esses problemas, aponta, junto com Stuart Hall, que ainda que uma mesma mensagem possa ser lida de diversas formas, existe um padrão de leituras preferenciais que concentra os valores e princípios que sustentam toda a ordem social.

4 Nas eleições de 1994, FHC foi apontado por Porto como o candidato que mais se adequou às representações das telenovelas: clima de otimismo e confiança, candidato bem preparado, contrapondo-se a representações não-hegemônicas que abordam partidos de esquerda, temas sociais e movimentos sociais.

5 *Vale Tudo*(1988/89), *O Salvador da Pátria* (1989), *Que Rei sou eu?* (1989).

políticos e de seus atores. Tal perspectiva também figura na pesquisa produzida por Carla Fernandes (2015), acerca das figurações do universo agrário nas telenovelas de Benedito Rui Barbosa.

Em uma pesquisa de recepção sobre a novela *Terra Nostra*, Porto (2003) destaca como a telenovela cumpre um papel de orientação para sua audiência quando oferece enquadramentos interpretativos entrelaçados à discussão de temas políticos. A partir da realização de seis grupos de discussão, organizados com 39 moradores de áreas de diferente poder aquisitivo do Distrito Federal, esse autor argumenta que as novelas se tornaram parte central do processo pelo qual cidadãos comuns produzem sentido acerca do mundo da política.

Duas cenas foram levadas aos grupos com a intenção de perceber como os participantes (5 a 10 por grupo) reagiam a representações negativas sobre o mundo da política. A pesquisa revela que 52% dos participantes utilizaram recursos discursivos das cenas apresentadas para elaborar comentários sobre a cena política brasileira. Segundo Porto (2003), o público vê as novelas não apenas como dramas de ficção distantes da sua realidade, mas também como uma valiosa fonte de informação e orientação sobre os dilemas e perspectivas dos processos políticos brasileiros.

> Apesar do fato de que o enquadramento apresentado por Terra Nostra não pode ser visto como a causa das interpretações dos participantes dos grupos focais, o fato dos participantes terem utilizado-o de forma consistente ao interpretar a realidade política contemporânea é bastante significativo. Além disso, estes resultados podem também contribuir para explicar como "pacotes interpretativos" hegemônicos na cultura política são sustentados, reproduzidos ou transformados na vida cotidiana dos cidadãos (PORTO, 2003, p.116).

Esther Hamburger aproxima-se da perspectiva de Porto quando privilegia, em suas pesquisas, a análise de temas polêmicos e o eco que produzem na experiência íntima dos telespectadores (1998; 2000). Em uma pesquisa de recepção feita sobre a telenovela *O Rei do Gado* (Globo,1996-97), Hamburger (2000) percebeu que a Reforma Agrária, tema de destaque da trama, passou a figurar como um dos principais tópicos a mobilizar a conversação política em diferentes espaços do cotidiano[6].

> Embora não integrasse o centro dramático da trama, a representação do conflito agrário foi responsável pela repercussão inédita da novela em fóruns centrais da política institucional. *O Rei do Gado* mobilizou políticos, articulistas e lideranças populares, que se envolveram publicamente no

6 A autora destaca ainda como a mídia impressa divulgou vários artigos sobre o tema (seção de política e economia), revelando como assuntos do Congresso migram para os cadernos de TV e vice-versa. Parlamentares reclamaram na mídia sobre as representações pejorativas do Congresso, em uma clara disputa por representações e por sua definição.

> debate sobre a novela, revelando sua condição de membros do público de novela. Ao propiciar publicidade dinédita ao MST, a novela atuou sobre a agenda política do momento a partir de um ponto de vista que não coincidiu com o de qualquer dos agentes sociais e políticos envolvidos (HAMBURGER, 2000, p.97).

Mas ela destacou que, embora a mídia impressa tenha conferido grande destaque à questão da Reforma Agrária abordada na trama, os telespectadores se identificaram com os conflitos domésticos apresentados pela telenovela. O adultério e a violência contra a mulher provocaram um debate acerca de concepções convencionais sobre papéis masculinos e femininos. De acordo com a autora, os dramas ficcionais encontram sintonia com os dramas pessoais privados dos telespectadores, o que leva a confirmar o fato de que o espaço político brasileiro está saturado de intimidades e dilemas morais relacionados a padrões de comportamento aceitos ou repudiados. Tal perspectiva também é válida quando estão em causa as representações de feminilidade (SIFUENTES, RONSINI, 2011) e masculinidade (JAKUBAZKO, 2010) trazidas pelas telenovelas e as discussões que sobre elas se espraiam na sociedade, amplificadas pelas mídias sociais.

Narrativa ficcional e escândalos políticos

Com grande frequência a mídia noticiosa constrói textos de modo a configurar todo um enredo narrativo que guarda muitas semelhanças com os folhetins televisivos. Ao mesmo tempo, as histórias narradas nas telenovelas buscam referentes nos acontecimentos registrados por textos jornalísticos impressos e televisivos. Estes, por sua vez, transformam temáticas ficcionais em notícia, fato que desencadeia um processo de intertextualidade circular:

> Os produtos ficcionais caracterizados pelas telenovelas e seriados não só se nutrem dos episódios e temas da realidade exibida nos telejornais, como também ao abordarem questões contidas nas várias esferas dos debates contemporâneos, tornam-se, eles próprios, notícias. Num movimento inverso, passam a alimentar a pauta dos jornais e telejornais (RONDELLI,1998, p.30).

Muitas vezes, certos assuntos presentes nas telenovelas (como aborto, drogas, reforma agrária, homossexualismo, racismo, etc) conseguem extrapolar os espaços destinados ao discurso televisivo na mídia impressa, para cair nos espaços destinados a temas políticos, econômicos, à moda, à saúde, ao comportamento, etc. Assim, a telenovela pauta as notícias veiculadas pela mídia impressa e vira, ela mesma, notícia.

Um estudo realizado por Silvio Waisbord (1996) faz uma análise interessante acerca dos discursos das revistas *Veja* e *Isto é* a respeito dos escândalos políticos que deram origem ao *impeachment* de Collor (o que ele chama de Collorgate). De modo a revelar como o texto jornalístico muitas vezes é construído como "narrativas morais". Ao avaliar a linguagem dos textos selecionados, o autor avalia como a narrativa jornalística apropria-se de características da narrativa ficcional para enquadrar a corrupção como um desvio ou transgressão pessoal ao invés de um problema público. Ao preocupar-se mais com os aspectos sensacionais dos acontecimentos, o jornalismo de ambas as revistas faz uma "descrição moralizante de realidade, oferecendo desespero e cetecismo" (1996, p.109), em vez de ajudar a "entender melhor as causas da corrupção ou as dimensões éticas da ordem política brasileira" (1996, p.97). Com isso, ele destaca qua a formação de uma esfera pública crítica é dificultada.

> As dificuldades na eleição e tratamento de temas políticos provêm dos impactos que podem causar: provocando debates, posicionamentos que tendem a mobilizar a mídia e as opiniões na esfera pública e no âmbito individual. Nessa medida, examinar a dramatização da política na telenovela implica em reconhecer a associação entre a felicidade amorosa proposta e os temas políticos encenados, o modo como essas abordagens se adequam e se relacionam com pressões que buscam inserir mudanças no desenrolar do enredo. Assuntos políticos causam, pois, desconforto, exigindo posicionamentos que aparecem inclusive pelo silêncio (WEBER e SOUZA, 2009, p.149).

Assim, a telenovela, ao aproximar a dimensão privada da dimensão pública, nem sempre tem o potencial de pré-configurar esferas públicas de debate, revisão de normas coletivas e justificação recíproca. Por mais que uma telenovela desloque a opinião que se forma na sala de estar para espaços mais ampliados de interlocução e manifestação, isso não significa atualização ou mudança nos quadros morais que regem o convívio social (JAKUBAZKO, 2010; SILVA, 2014).

> A telenovela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam, mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada.(...)Esse potencial de conectar espaços usualmente tratados de maneira separada é indício da força da novela. Quando a conversa ao pé do ouvido, a fofoca da alcoviteira, coincide com o assunto da primeira página dos veículos nobres de notícia, está mobilizada uma rede de comunicação e polêmica de alcance raro (HAMBURGER,1998, p.443 e 481).

A aproximação entre o ficcional e o vivido se dá, então, pelo modo semelhante de organização e produção de sentido em torno de eventos e ações, apesar da distinção entre as regras que regem esses dois espaços (BACCEGA, 2003, 2015). A forma "narrativa" assumida pelos acontecimentos históricos e ficcionais é, de acordo com Bomeny, uma "forma primária e irredutível da comunicação humana, parte integrante na constituição do senso comum" (1990, p.89). A representação do mundo na ficção e a ficcionalização do mundo e das relações sociais são processos indissociáveis, na medida em que são fruto da utilização dos critérios de coerência e articulação da narrativa.

Narrativa ficcional e a tradução de dramas pessoais cotidianos

Acredito que o apelo emocional da telenovela consegue atrair e envolver os telespectadores, porque é construído com uma linguagem estética que traz em seu bojo elementos ético-morais. Como revela a pesquisa realizada por Marques e Maia (2003), acerca da representação de casais homossexuais nas telenovelas brasileiras, as questões morais abordadas pela telenovela mobilizam repertórios pessoais de vida, porque expõem problemas e soluções que são sempre mais difíceis de serem resolvidos nas experiências reais dos indivíduos. Os impasses, as dúvidas, as surpresas estão presentes em cada capítulo sob a forma de questões relativas ao que fazer e ao como fazer. Assim, os produtos ficcionais podem nos auxiliar a apreender, interpretar e lançar luz sobre vários aspectos da experiência.

> Ao longo do tempo, as histórias das telenovelas captam e expressam a liberação dos costumes, a dissociação de sexo e casamento, a possibilidade do estabelecimento sucessivo de várias relações amorosas, a legitimidade do prazer feminino, mudanças comportamentais vigentes inicialmente em segmentos das classes médias urbanas e que foram se difundindo para toda a sociedade (HAMBURGER, 2005, p.150).

Como mencionado anteriormente, a telenovela contribui para um movimento reflexivo dos sujeitos na medida em que expõe dramas capazes de conectar as experiências vivenciadas pelas personagens, ao conjunto de experiências que compõem as memórias de indivíduos e grupos. Por isso, para Jésus Martín-Barbero:

> A telenovela, como texto, é um diálogo no qual atores, audiências e personagens trocam constantemente suas posições. Esta troca refere-se à confusão entre o quê um personagem está experimentando e o quê o telespectador sente, uma experiência estética da identidade que é aberta e conta com as expectativas e reações do público (MARTÍN-BARBERO,1993, p.23).

Não podemos também desconsiderar os processos de identificação e projeção que a telenovela desencadeia, pois é através deles que a familiaridade se instaura. A identificação consiste na ação de fornecer pontos de referência para que o telespectador seja capaz de identificar o vivido na representação, situando também o fictício na realidade social. "Desta maneira, o telespectador encontra na novela algo familiar, próximo de seus conhecimentos pessoais e, devido a essa manipulação, as fronteiras entre o mundo real e o mundo fictício se tornam nebulosas." (TILBURG,1975, p. 512). Por sua vez, a projeção é o outro lado da moeda cuja primeira face é a identificação, e faz com que o telespectador "desconte em um personagem o ódio e as frustrações que carrega em si mesmo." (TILBURG,1975,p.513).

Não há como seduzir os telespectadores se não forem feitas referências (diretas ou indiretas) a seus conhecimentos, valores e crenças pessoais ou coletivas. Pontos de referência devem ser oferecidos para que uma conexão mediada se estabeleça entre telespectador e trama.

A telenovela estreita os laços entre ficção e realidade, sobretudo quando apresenta parâmetros diante dos quais grupos e indivíduos se posicionam, valendo-se da ficção para repensar sua própria experiência:

> Os indivíduos também se servem seletivamente da experiência mediada, enlaçam-na com a experiência vivida que forma o tecido conectivo de suas vidas diárias; e se a experiência mediada for de fato incorporada reflexivamente no projeto do *self*, ela pode adquirir uma profunda e permanente relevância (THOMPSON,1998, p.199).

Hamburger privilegia em suas pesquisas a análise de temas polêmicos e o eco que produzem na experiência privada dos telespectadores, redefinindo os limites entre os espaços masculino e feminino, político e doméstico (1998; 2000). De acordo com ela, os dramas ficcionais encontram sintonia tanto com eventos e acontecimentos que marcam a história coletiva de uma comunidade ou país[7], quanto com os dramas pessoais privados dos telespectadores, o que leva a confirmar o fato de que o "espaço político brasileiro está saturado de intimidades e registros morais" (HAMBURGER, 2000, p.102).

Ao tomar contato com o drama de um personagem ou de uma coletividade, o telespectador encontra não só um meio de publicizar e refletir sobre seus dramas pessoais, mas também encontra possibilidades de rever parâmetros de conduta

7 Na telenovela *O Rei do Gado*, os políticos Benedita da Silva e Eduardo Suplicy compareceram ao velório fictício do senador Roberto Caxias, personagem controverso da telenovela, que defendeu arduamente a causa do MST e se tornou "amigo" dos sem-terra. Esther Hamburger (2000) destaca a associação entre o senador Caxias e o senador Darcy Ribeiro, quando o segundo se posiciona, na mídia impressa, a favor da postura digna e honesta do primeiro nas cenas gravadas para a telenovela.

moral que podem, ou não, guiar suas escolhas e ações. Sob esse aspecto, a pesquisa conduzida por Ronsini (2012) busca compreender de que modo as representações da pobreza construídas pela telenovela e pelas relações sociais são utilizadas para caracterizar os sujeitos de forma a reproduzir a desigualdade ou a contestá-la.

> O que evidenciamos nesse trabalho é que as objeções dos jovens em relação às representações negativas da pobreza nos telejornais e às representações pouco realistas da pobreza nas telenovelas não são capazes de desmontar a idelogia do desempenho e do mérito (RONSINI, 2012, p.301)

De acordo com Hamburger, os telespectadores se apropriam das tramas e sub-tramas das telenovelas para que possam avaliar e se posicionar moralmente em termos reconhecíveis pelos quadros interpretativos de todos:

> Ao tomar partido de um personagem em detrimento de outro, um telespectador ou telespectadora está também se posicionando em relação à interpretação de seus próprios dramas. As novelas podem ser compreendidas como um imenso repertório de histórias, personagens, comportamentos de domínio comum aos brasileiros. Comentando as novelas, telespectadores frequentemente se posicionam em relação a temas polêmicos que ecoam seus dramas privados (HAMBURGER, 2005, p.151)[8].

Essa aproximação entre a ficção e as dimensões sociais da concretização de experiências possibilita que os assuntos referenciados pela telenovela passem da vida privada à vida pública e vice-versa (BACCEGA, 2015).

Para Chris Barker (2003), o fato de as pessoas comentarem sobre as cenas das telenovelas cria oportunidades para que elas tornem inteligíveis e alcancem um certo controle sobre os dilemas éticos e morais com que se deparam freqüentemente. Em uma pesquisa de recepção realizada com adolescentes britânicos[9], ele revela como a telenovela pode ser tomada como recurso utilizado por um grupo de adolescentes asiático-britânicos e afro-caribenhos para a construção de identidades culturais. Seu

8 A metodologia da pesquisa desenvolvida por Hamburger em 2005 articula dados colhidos nos estúdios de gravação, na cidade cenográfica, em locações, situações de recepção, entrevistas com profissionais realizadores, exame de cobertura de imprensa, relatórios de grupos de discussão, pesquisa de audiência. Esse material constituiu a base para a interpretação das novelas, buscando detectar as principais convenções formais de um gênero que é parte intrínseca das mudanças estruturais que marcaram a sociedade brasileira.

9 A metodologia utilizada por Barker foi a realização de 20 grupos focais com adolescentes de 14 a15 anos totalizando aproximadamente 77 jovens, a maioria asiático/caribenhos-britânicos (20 homens e 57 mulheres). A cada grupo de jovens estudantes (sem a presença de adultos) era entregue um gravador e pedia-se que eles falassem sobre qualquer telenovela com a qual tivessem contato. As discussões foram realizadas na hora do lanche ou no horário de aula com a autorização do professor. O objetivo foi o de entender como a conversação acerca de telenovelas pode ser constitutiva da identidade e como os jovens negociam entendimentos compartilhados sobre como agir em relacionamentos sociais e privados.

intuito era o de investigar de que maneira a produção de identidades múltiplas de jovens estrangeiros que residem na Inglaterra é influenciada pela conversação sobre telenovelas. Partindo do pressuposto de que a identidade é uma construção narrativa que envolve reflexividade e justificação recíproca, Barker consegue revelar que a conversação sobre telenovelas é constitutiva de identidades múltiplas quando os jovens negociam e trocam opiniões sobre como se posicionarem em suas relações sociais.

Narrativa ficcional e debate público

As discussões que envolvem questões de ordem moral exigem a instauração de um espaço público para que as diferentes perspectivas em cena sejam consideradas e negociadas. Se valores são postos em questão, sejam eles tradicionais ou não, os atores sociais são chamados a rever tanto os recursos culturais e simbólicos que norteiam suas práticas cotidianas quanto seus modos de agir, julgar e solucionar problemas. Quando demandas políticas são articuladas através dos significados culturais, ocorre uma mobilização que se destina a alterar o espaço moral em que as identidades são negociadas.

Acredito que a problematização trazida nas telenovelas por temáticas tabus, como a homoafetividade e dilemas étnicos, por exemplo – e por toda uma gama de discursos e pontos de vista que se articulam em torno delas – é a responsável por fazer com que a telenovela colabore para a amplificação de um debate público no qual os atores sociais podem não somente dar visibilidade às suas demandas e identidades, mas podem, sobretudo, negociá-las com os outros:

> A popularidade das novelas não se mede somente pela cotação do Ibope, mas exatamente pelo espaço que ocupam nas conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meandros da intriga, mas também acerca de questões sociais. A novela é, de certa forma, a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa (MATTELART & MATTELART,1989, p.111).

Interessa aqui o processo de debate que ultrapassa a telenovela. É importante salientar que o entrelaçamento entre o ficcional e o real está tanto nas formas de representação presentes nas telenovelas quanto no diálogo que a obra estabelece com o seu entorno (MARQUES e MAIA, 2003). A permeabilidade entre essas duas áreas distintas existe porque ambas se constróem, se desafiam e se reformulam de forma

recíproca através dos encontros comunicacionais cotidianos dos sujeitos. É no espaço desses encontros que os sujeitos constróem símbolos, expressam afetos e se servem de elementos ficcionais para articularem acontecimentos vividos narrativamente.

Quando demandas políticas são articuladas através de significados culturais, ocorre uma mobilização que se destina a alterar o espaço moral em que as identidades são negociadas. As discussões que envolvem questões de ordem moral exigem a instauração de um espaço público para que as diferentes perspectivas em cena sejam consideradas no curso da deliberação. Se valores são postos em questão, sejam eles tradicionais ou não, os atores sociais são chamados a rever tanto os recursos culturais e simbólicos que norteiam suas práticas cotidianas quanto seus modos de agir, julgar e solucionar problemas.

Ao analisarem representações de grupos de sexualidade estigmatizada em duas telenovelas brasileiras veiculadas pela Rede Globo (*A Próxima Vítima* e *Torre de Babel*), Marques e Maia (2003)[10] argumentam que ambas foram, cada uma a seu modo, capazes de criar passagens entre a esfera cultural e a esfera política quando instauraram redes discursivas de debate nas quais as múltiplas vozes e discursos que provêm da sociedade se entrecruzaram e questionaram estereótipos e estruturas culturais dominantes.

> Do estigma, localizado no nível pré-discursivo, passou-se à representação questionadora e, então, originou-se um debate público de reconstrução de sentidos e interpretações. Essa passagem é de grande importância, pois ressalta o fato de que a luta contra padrões culturais de injustiça deve envolver uma coletividade capaz de processar um conjunto de opiniões para recompô-las nos termos de uma discussão (MARQUES e MAIA, 2003, p.96-97).

As autoras revelam que representações causadoras de opressão, invisibilidade e desrespeito alimentam a criação de cenas de contestação pública permitindo a reconstrução e a reelaboração conjunta de sentidos, entendimentos e identidades. Nesse sentido, essa e outras pesquisas reveam que, partindo da telenovela e de seu conteúdo polêmico acerca, sobretudo, de questões ligadas à sexualidade (PERET, 2005; GOMIDE, 2006; BORGES, 2007; COLLING, 2007, 2010; FERNANDES, 2010; SILVA, 2014) e etnia (LIMA, 2001), é possível mostrar como o debate público é instaurado de modo a permitir que estereótipos e injustiças simbólicas sejam questionadas. Para tanto, deve-se pensar o espaço de visibilidade midiática como arena comunicativa na qual múltiplas vozes e atores se posicionam uns em relação

10 Cenas das duas telenovelas foram decupadas e transcritas pelas autoras, destacando trechos narrativos que se referiam às personagens homossexuais das tramas (relações privadas e sociais). Além disso, atigos da mídia impressa foram coletados a fim de recuperar os principais termos e focos discursivos do debate coletivo.

aos outros. Assim, a telenovela instaura um processo reflexivo mais amplo a fim de que valores sejam repensados e entendimentos sejam deslocados.

Narrativa ficional e política da imagem

A dimensão política das imagens não deve ser situada fora delas, nas lutas de grupos minoritários, nas repercussões e entelaçamentos de esferas públicas ou na construção de enquadramentos interpretativos críticos (ainda que essas dimensões sejam importantes). Se assim procedemos, adotamos a postura de nos colocarmos diante das imagens das telenovelas julgando sua adequação ou não a representações mais justas e plurais, apontando erros ou distorções passíveis de ocorrerem. Análises que consideram que a telenovela é apenas um gatilho para que se encontre a política em outro lugar desconsideram elementos audio-visuais, estilísticos e discursivos próprios da narrativa. Assim, não se pode tomar a política como ponto de partida das análises, interrogando os modos pelos quais as novelas, de maneira sintomática, dão a ver questões políticas presentes no mundo social.

Segundo Jacques Rancière (2010), há hoje uma tentativa de se evidenciar que imagens e obras artísticas são políticas, sobretudo devido às mensagens que desejariam transmitir, enfatizando estigmas de dominação, questionando estereótipos, convocando os espectadores a assumirem uma postura de indignação e revolta. Ele afirma que a política não pode ser identificada como uma instrução fornecida pelas imagens e obras artísticas para a indignação, o assombro, a constestação da injustiça, o compadecimento ou mesmo horror. O problema, segundo ele, está na crença em uma continuidade imediata entre os conteúdos de determinada imagem e as formas do pensamento sensível que se estabelecem na recepção. Rancière afirma que a política das imagens não está em seus conteúdos e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de formas opressoras. A imagem não é um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva. Rancière (2010) afirma que não existem fórmulas que prescrevem como a imagem deve orientar os sujeitos em suas ações e interpretações. "Quando um artista está preocupado em "passar uma mensagem" política não faz outra coisa senão infantilizar o espectador" (HUSSAK, 2012, p.102).

No texto "Política de Pedro Costa", Rancière destaca que não basta retratar uma situação social de penúria ou nutrir uma simpatia pelos explorados e desamparados para fazer uma imagem política. Para ele, é equivocado pensar que a política da imagem derive de "um modo de representação que torne essa

situação inteligível enquanto efeito de certas causas e que a leve a produzir formas de consciência e afetos que a modifiquem" (2009, p.53). A imagem não deve ser, segundo ele, reduzida a um texto que busque esclarecer as causas e efeitos das injustiças. Ela não pode se relacionar com o receptor em uma espécie de ligação contínua, que associa as intenções do produtor com as interpretações do receptor de maneira pacífica e imediata.

Parto do pressuposto de que as imagens, segundo Rancière (2000, 2010), não se configuram como políticas pelo teor da mensagem que carregam, nem muito menos por sua eficácia conscientizadora ou ainda por uma suposta capacidade de reconstituir os vínculos sociais, possibilitando a "inclusão" de indivíduos subjugados. As imagens são, portanto, operações: "relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las" (RANCIÈRE, 2012, p.11).

> A imagem jamais pode se pensada de modo isolado, mas necessariamente dentro de uma *imagerie*, ou seja, um regime de relações entre elementos e funções das imagens. Essas operações consistem em estabelecer relações do todo com as partes, entre a visibilidade e o poder de significação, entre os afetos acoplados à imagem e os efeitos que eles criam, entre as expectativas e as realizações ou frustrações (HUSSAK, 2011, p.102).

A política da imagem associa-se, a meu ver, ao modo como as operações que configuram uma imagem pode desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras. A política da imagem é "a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma "ordem natural" que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade" (HUSSAK, 2012, p.103).

Isso requer que investiguemos como as imagens da telenovela produzem rearranjos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. A potência política de uma telenovela é aquela que produz, a partir de seus próprios meios expressivos, uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes. Dito de outro modo, é uma potência que configura por meio do gesto de "jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redisposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes" (RANCIÈRE, 2012, p.34).

Certamente, a política das imagens nas telenovelas não se encontra no gesto de fazer denúncias, de solicitar do espectador solidariedade ou identificação com

as personagens retratadas. Em vez disso, ela estaria na possibilidade de desconstruir imagens pejorativas, recriando, pelo discurso e pela interação inusitada, vozes e rostos, devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas, possibilitando com isso, um processo de desidentificação. Este, por sua vez, abrange um questionamento da naturalidade com que aos sujeitos é atribuído um lugar à abertura de um espaço de sujeito no qual se inscrevem em cenas enunciativas por meio do discurso, da argumentação e dos recursos poéticos da experiência.

> As práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Tais práticas não saem de si mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico (RANCIÈRE, 2010, p.77).

Sob esse aspecto, uma imagem é política quando deixa entrever as operações que influenciam na interpretação daquilo que vemos, ou seja, a potência política está tanto nas imagens (materialidade sígnica) quanto nas relações e operações que as definem. Essas operações influenciam na caracterização política do que vemos, são as relações que definem as imagens, isto é as relações que se estabelecem dentro e fora do âmbito artístico, que pre-configuram enunciados, que montam e desmontam relações entre o vísivel e o invisível, o dizível e o silenciável. Como afirma Rancière, "a imagem não é simplesmente o visível. É o dispositivo por meio do qual esse visível é capturado" (2007, p.199) e os modos de sua captura. "Ela é uma ação que coloca em cena o visível, um nó entre o visível e o que ele diz, como também entre a palavra e o que ela deixa ver" (RANCIÈRE, 2008, p.77).

Se a política das imagens está intrinsecamente ligada ao modo como, nas imagens, operações constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constranger o "aparecer" dos sujeitos, me parece instigante estudar tais operações a partir de registros e narrativas de telenovelas que circulam amplamente na sociedade e que, tradicionalmente, seguem padrões que, a princípio, dificultariam a emergência de dissensos. Assim, poderíamos enumerar algumas operações engendradas pelo dispostivo da telenovela que nos oferecem pistas acerca do desenho de uma política das e nas imagens: a) o desempenho dos atores e o modo como performam o roteiro e o texto mas, ao mesmo tempo, trazem inventividade e o inusitado no momento da gravação; b) o modo como a cena é feita (elementos narrativos, estéticos, estilísticos e discursivos); c) o modo como, na imagem, se estabelece uma relação

entre uma potência de significação e modos de visibilidade, entre expectativas e seu atendimento; d) a forma como a imagem reconfigura regimes de visibilidade e rompe com naturalizações e ordens discursivas dominantes.

A política das imagens na telenovela permitiria, em uma condição ideal, a redisposição de objetos e de imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo, questionando uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências. Em tais cenas, os sujeitos podem experimentar a política enquanto processo de criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva – que mistura argumentos, recursos midiáticos e recursos poéticos da experiência.

Referências Bibliográficas

BACCEGA, M. A.. "Narrativa Ficcional de Televisão: encontro com os temas sociais". *Comunicacao e Educação* (USP), São Paulo, v. 2003, n.26, p. 7-16.

BACCEGA, M. A. "O Brasil antenado: a sociedade da novela". In: SILVA, C. E. L. da; MELO, J. M. de; GOBBI, M. C.; MORAES, O. J. de. (Orgs.). *Ciências da Comunicação no Brasil 50 anos: Histórias para contar*. São Paulo: FAPESP, INTERCOM, UNESP, 2015, v. III, p. 123-130.

BARKER, C. "Audiências, identidad y debates sobre programas televisivos". In: ____. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Piados, 2003.

BORELLI, S. H. S. "Telenovelas brasileiras – Territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação". In: DOWBOR, L.; IANNI, O.; RESENDE, P.; SILVA, H. (orgs). *Desafios da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.127-141.

BORGES, L. "Lesbianidade na TV: visibilidade e 'apagamento' em telenovelas brasileiras". In: GROSSI, M. et. al. (orgs.). *Conjugalidade, parentalidades identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p.363-384.

COLLING, L. "Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados". Revista *Gênero*, Niteroi (UFF), v.8, n.1, 2007.

COLLING, L. "A heteronormatividade nas representações de personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo (1998 a 2008)". Eco, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 13, 2010, p. 175-195.

FERNANDES, C. "Política Brasileira na Telenovela Meu Pedacinho de Chão". *Comunicação & Sociedade*, São Paulo (Umesp), v.37, n.2, 2015, p.213-235.

FERNANDES, G. "A Próxima Vítima ou Final Feliz: uma análise da representação das personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo." In: INTERCOM SUDESTE, 2010, VITÓRIA. *Anais*...São Paulo: Intercom, 2010.

GOMIDE, S. *Representação das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2006.

GUAZINA, L. "Ficção Televisiva e política: um estudo sobre a telenovela Explode Coração". *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v.4, n.2, 1997, p.151-175.

HABERMAS, J. *Direito e Democracia: entre facticidade e validade*. Vol II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HAMBURGER, E. "Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano." In: SCWARCS, L. M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil, v.4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.439-487.

HAMBURGER, E. "Política e novela". In: BUCCI, E. (org.). *A TV aos 50*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000, p.25-47.

HAMBURGER, E. " Telenovelas e interpretação do Brasil". *Lua Nova*, São Paulo, n.82, 2011, p.61-86.

HAMBURGER, E. "Novela, política e intimidade: a construção da realidade". In: *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.148-170.

HUSSAK, P. "Rancière: a política das imagens". *Princípios*, v.19, n.32, 2012, p.95-107.

HUSSAK, P. "Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière". In: SIMÃO, L. V. (Org.). *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: NAU, 2011, p. 92-104.

JAKUBASZKO, D. *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações dircursivas do ambiente social brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação) –Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

LEAL, O. F. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes,1986.

LIMA, S. M. C. de. "A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos". *Revista USP*, São Paulo, n. 48, 2001, p. 88-99.

LIMA, V. "Televisão e poder: a hipótese do cenário de representação da política – CR-P". *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1994, p.5-22.

LIMA, V. "Televisão e política: hipótese sobre a eleição presidencial de 1989". *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, n.11, 1990, p.29-54.

LOPES, M. I. V. de. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. 25º *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2002, Salvador. Anais… São Paulo: Intercom, 2002.

MAIA, R. C. M. "Dos dilemas da visibilidade midiática para a deliberação política". In: *Mídia.br, livro do XII compós.* Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004, p.9-38.

MARQUES, A. C. S. "Ficção, Cotidiano e Narrativa: entre o visto e o vivido". *Estudos de Comunicação*, Paraná, v. 8, nº15, 2007.

MARQUES, A. C. S.; MAIA, R. "O apelo emocional e a mobilização para a deliberação: o vínculo homoerótico em telenovelas". *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura/Journal of Communications and Culture*, v.1, n.1, 2003, p.83-114.

MARQUES, A.C.S.; ROCHA, S. "A produção de sentido nos contextos de recepção: em foco o grupo focal". *Fronteiras*, vol.8, n. 1, 2006, p.38-53.

MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios à las mediacio*nes. México: Ed. G.Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, J. "Latin America: Cultures in the Communication media". *Journal of communication*, v.43, n.2, 1993, p.18-30.

MATTELART, A; MATTELART, M. *O Carnaval das Imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MOTTER, M. de L. "Telenovela: arte do cotidiano". In *Comunicação & Educação*, São Paulo, v.13, 1998, p.89-102.

PERET, L. E. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2005.

PORTO, M. "Telenovelas e política: o CR-P da eleição presidencial de 1994". In: *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v.1, n.3, 1994a, p.55-76.

PORTO, M. "Idéias e fatos: telenovelas e imaginário político no Brasil". *Cultura Vozes*, n.6, 1994b, p.83-93.

PORTO, M. "Telenovelas e Controvérsias Políticas: interpretações da audiência sobre Terra Nostra." In: FRANÇA, V. V. et al. (orgs.). *Estudos de Comunicação. Livro do XI Compós.* Porto Alegre: Brasil, 2003, p.104-124.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de Pedro Costa. Cem Mil Cigarros – os filmes de*

Pedro Costa. Ed. Ricardo Matos Cabo, Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p.53-63.
RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
RONDELLI, M. E. "Produção Ficcional Televisiva: artefato da construção do real". *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, n.21, 1992, p.45-61.
RONDELLI, M. E. "Media, representações sociais da violência da criminalidade e ações políticas". *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. l, n. 2, 1995, p. 97-108.
RONSINI, V. *A crença no mérito e a desigualdade. A recepção da telenovela do horário nobre*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
SIFUENTES, L.; RONSINI, V. "O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas". *Famecos*, v.18, n.1, 2011, p.131-146.
SILVA, P. G. "Não foi só pelo beijo: uma análise da repercussão do beijo gay na telenovela Amor à Vida a partir da luta por reconhecimento". In: *Anais completos do 10º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero*, São Paulo, 2014. v. 5.
TILBURG, J. L. G. V. "Texto e contexto: o estereótipo na telenovela". *Cultura Vozes*, v.69, n.7, 1975, p.501-517.
TRINTA, A. R. "Identidade, identificação e projeção: telenovela e papéis sociais, no Brasil". In: SILVEIRA JR. P. M. e COUTINHO, I. (orgs.). *Comunicação: tecnologia e identidade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p.151-164.
VINK, N. "A novela como narrativa sobre opressão e mudança". *Biblioteconomia e Comunicação*, Porto Alegre, n.4, 1989, p.7-28.
WAISBORDD, S. "Contando Historias de Corrupção: Narrativa de Telenovela e Moralidade Populista no caso Collorgate". *Comunicação & Política*, v.3, n.2, 1996, p.94-110.
WEBER, M. H. "As eleições presidenciais de 1989 nas telenovelas da Globo: pedagogias de despolitização e desqualificação da política nacional". In: _____. *Comunicação e espetáculos da política*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000.
WEBER, M. H.; SOUZA, M. C. J. de. "Dramatizações da política na telenovela brasileira". In: GOMES, I. (org.). *Televisão e realidade*. Salvador: Edufba, 2009, p.141-174.
XAVIER, I. "Melodrama, ou a sedução da moral negociada". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.57, 2000, p.81-90.

submetido em: 19 08 2015 | aprovado em: 18 11 2015.

Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina

Brazilian women filmmakers and the female and male voices in documentaries

Karla Holanda[1]

1 Professora do curso de Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: holanda.k@gmail.com.

Resumo: Após abordar certos aspectos da história do documentário moderno brasileiro, em especial sua relação com autorias femininas, iremos destacar um filme pouco conhecido, *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, e cotejá-lo com documentários recentes, em especial *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar. Nesse cotejo, são discutidas as vozes feminina e masculina em documentários feitos por mulheres em dois períodos históricos: décadas de 1960 e 2010. Pioneiro ao discutir os conflitos e anseios das mulheres, o primeiro documentário, ao final, retira a voz da mulher e a entrega à assertiva voz masculina. Em documentários mais recentes, as mulheres parecem fazer questão de reafirmar suas vozes.
Palavras-chave: Documentário; autoria feminina; feminismo; ditadura.

Abstract: After addressing some aspects of the history of modern Brazilian documentary, particularly related with female authorship, we will highlight an almost unknown film, *A entrevista* (1966, Helena Solberg), and collates it with recent documentaries, especially *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar). In this collation, the male and female voices are argued in documentaries made by women in two historical periods: 1960 e 2010 decades. Pioneer in dealing conflicts and desires of women, the first documentary removes the woman's voice and replaces it with assertive male voice. In more recent documentaries, women seem reaffirming their voices.
Key words: narrative; frontier; hero's journey; narconarrative.

Introdução

Embora não pareça, uma vez que o cânone do cinema costuma ser formado exclusivamente por homens, dezenas de mulheres estrearam na direção de filmes entre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Algumas continuam atuando ainda hoje, outras encerraram suas carreiras. A produção de muitas dessas cineastas, em especial a documentária, tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papeis sociais etc.

Um contingente significativo desses filmes, em especial a partir dos 1970, tinha temáticas sociais e políticas que abordavam, direta ou tangencialmente, a situação da mulher em sintonia com a agenda feminista então em pauta no país, que questionava o modelo dominante nas relações sociais. Tal modelo naturalizava o destino doméstico, a maternidade, a colocação em segundo plano da realização profissional e a da independência financeira das mulheres, e associava essas condições a algo irremediável, fora do rol de escolhas das mulheres (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013).

Dentre as cineastas brasileiras que produziram documentários nesse período, podemos citar Helena Solberg, Ana Carolina, Sandra Werneck, Suzana Amaral, Regina Jehá, Kátia Mesel, Eliane Bandeira, Inês Cabral, Iole de Freitas, Eunice Gutman, Lygia Pape, entre outras.

Este texto está dividido em duas partes. Na primeira, pavimentarei um percurso para chegar à segunda, trazendo aspectos específicos da história do documentário moderno brasileiro, em especial a partir do embrionário *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 1985). A partir desse livro, notamos a estranha ausência de uma obra entre a filmografia de documentários nacionais: *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, que ia na contramão do que se fazia até ali. O curta não utilizava voz *off* no diagnóstico das mazelas sociais do país e inaugurava a abordagem de uma temática inédita no cinema.

Na segunda parte do artigo, farei um breve cotejamento desse filme, que marca a estreia de Solberg no cinema, com documentários contemporâneos, especialmente *Os dias com ele* (2013), longa de estreia de Maria Clara Escobar na área. A intenção é evidenciar como esses filmes se colocaram diante de autoritárias e assertivas vozes masculinas.

Uma estranha ausência

O dito documentário moderno brasileiro surge no final da década de 1950 e vai se afirmando ao longo dos anos 1960. São filmes que mostram um Brasil pouco visto nas telas de cinema até então: homens e mulheres miseráveis, quase sempre vindos de regiões pobres ou longe das grandes capitais, vestidos em farrapos, habitando casebres erguidos com barro e cobertos com palha, falando um português coloquial. Esses aspectos se tornaram a grande novidade trazida pelo cinema moderno, mais até do que os métodos de filmagem que faziam escola na França e nos Estados Unidos/Canadá naquele momento, os chamados "cinema verdade" e "cinema direto". Essas duas vertentes se alimentaram de conquistas tecnológicas para a realização de documentários: câmeras menores possibilitaram aumentar a quantidade de minutos filmados de uma só vez e permitiram sincronizar imagem e som por meio de um equipamento portátil (RAMOS, 2008).

Uma conhecida exceção a esses tipos e cenários é costumeiramente tida como a primeira obra fílmica a falar da classe média brasileira: o longa-metragem *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor. Nesse filme, a classe média carioca, em especial aquela residente de Copacabana, é retratada de maneira peculiar: jovens na praia, jovens na fila do alistamento militar, estudantes discutindo numa pensão, enquadramento de um aposentado conservador, retratação de uma cabelereira de meia idade que dá conselhos amorosos a moças etc.

Entretanto, o que há de comum em praticamente todos esses filmes, inclusive em *A opinião pública*, é a presença de uma voz em *off* condutora, um narrador que orienta o espectador sobre o que ele está vendo e ouvindo. Mesmo que já se buscasse aproximação com os estilos "direto" e "verdade", não era comum ver a "realidade" brotar na tela ou interagir com ela, revelando os processos pelos quais os discursos eram construídos. Sim, havia exceções. Desde o livro seminal de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, já se apontam fugas a esse modelo predominante.

Analisando o filme *Lavra-dor* (1968), com direção de Paulo Rufino (mencionado na em boa parte de *Cineastas e imagens do povo* como único autor), Bernardet diz que o discurso cinematográfico dessa obra é o seu aspecto mais importante, e, ao mesmo tempo, algo que dificulta a apreensão do "real": "o filme não nos encaminha para discutir a reforma agrária, mas para discutir um filme que trata da reforma agrária" (BERNARDET, 1985, p. 77).

O filme intercala frases escritas com letras brancas sobre um fundo preto

e cita fragmentos de versos por meio de letreiros. Além disso, questiona sua própria filiação a partir da repetição da expressão interrogativa "documentário?", sugerindo a complexidade do "real", e propõe uma coreografia ao mostrar, num quadro fixo, um casebre em torno do qual camponeses passam despropositadamente, enquanto um diálogo estilizado entre trabalhadores rurais é proferido sobre a cena.

Da mesma forma, como exemplos de filmes cujas vozes são do documentarista e em que não há nenhum desejo de conduzir o espectador a uma determinada "realidade", Bernardet fala também sobre *Indústria* (1969), de Ana Carolina, e *Congo* (1972), de Arthur Omar.

Em seu livro, Bernardet considera Paulo Rufino como único diretor de *Lavra-dor*, tal como de fato, consta nos créditos finais da obra. Nos créditos, Ana Carolina assina a "música" e coassina a "produção", o "roteiro" e o "argumento". No entanto, no livro *Quase catálogo 1* (HOLLANDA, 1989), uma coletânea de filmes dirigidos por mulheres, *Lavra-dor* aparece como dirigido por Ana Carolina e Paulo Rufino e a fonte da informação é da própria codiretora. Para ratificar essa versão, enviei pedido de confirmação da autoria do filme diretamente à cineasta, dirigindo-me ao e-mail de sua empresa produtora. Recebi a seguinte resposta:

> A Sra Ana Carolina Teixeira Soares confirma que co-dirigiu com o Sr. Paulo Rufino o Documentario LAVRA DOR .
> Coloco-me às suas ordens p/ qq esclarecimento.
> André de Lima
> GERENTE DE PRODUÇÃO
> CRYSTAL CINEMATOGRAFICA ltda[2]

Pelo enfático tom da resposta, junto ao fato de apenas Rufino aparecer nos créditos do filme como diretor, é possível supor que tenha ocorrido um litígio, uma vez que Ana Carolina e Paulo Rufino eram, à época da produção de *Lavra-dor*, um casal em processo de separação. Sem especular sobre o que não nos fornece elementos precisos, é, entretanto, possível inferir a coautoria. Ana Carolina chega a dizer que "*Indústria* foi concebido como uma espécie de díptico com *Lavra-dor*" (MOCARZEL, 2010, p. 35). Além disso, é notável na obra futura da diretora, em especial em sua trilogia ficcional, a semelhança do estilo transgressor.

Curioso, no entanto, é observar o tratamento de autoria que Bernardet dá aos dois filmes. É fato que o autor é capaz de fazer longas considerações a um filme em seu livro sem citar uma vez sequer o nome do(a) diretor(a). Mas em *Lavra-dor*, lemos trechos, como: "*o* cineasta considera que essas ações foram esmagadas pelo golpe..." (BERNARDET, 1985, p. 80; grifo meu). Ou "*o* cineasta não vê por que não

2 Mensagem recebida por e-mail, em 26 junho de 2015.

ir diretamente àquilo que o interessa..." (BERNARDET, 1985, p. 82; grifo meu). Ou ainda: "A presença do cineasta manifesta-se também pelo cuidado e precisão na composição do filme que revela o prazer do autor na feitura..." (BERNARDET, 1985, p. 81; grifos meus).

Ou seja, nas vezes em que se refere ao realizador do filme, o termo está no masculino e no singular. Nem mesmo quando faz significativas considerações sobre a sofisticada elaboração da trilha sonora do filme, Bernardet sugere a participação de Ana Carolina:

> O assustador letreiro do EMFA é acompanhado por um elegante solo de flauta que lança o tema da sonata de Paganini que vai cobrir o plano do casebre; o trecho da sonata usado é um movimento *allegro* quase marcial que é retomado depois de um andante, nem o *allegro* nem o *andante* têm muito a ver com a situação de derrota, medo e capitulação das vozes. Dos pequenos enigmas, quase charadas: os primeiros compassos do *allegro* serão assim tão parecidos com compassos do Hino Nacional brasileiro? Sim, parece não haver dúvida. Quando é Paganini, dá para tocar altissonante, mas não o próprio Hino Nacional, reservado para os momentos cívicos respeitáveis: assim, Paganini funciona como referência brincalhona aos poucos compassos do hino em que se abre a faixa sonora do filme, assobiados tão baixinhos e destoantes que mal dá para reconhecê-los (BERNARDET, 1985, p. 81).

Mesmo que não seja claro em relação ao que corresponde a função de Ana Carolina na elaboração da trilha sonora, é de se acreditar que tal atribuição passe, ao menos, pela seleção das músicas e sua colocação em determinadas cenas.[3]

Como nos créditos do filme a direção é somente assinada por Paulo Rufino, é compreensivo o uso do masculino e do singular. Mas no final da análise desse filme em *Cineastas e imagens do povo*, iniciando a análise do filme *Indústria* (1968), cuja direção consta como sendo somente de Ana Carolina, Bernardet passa a usar o plural para se referir à autoria das obras: "*os* autores de *Lavra-dor* realizam *Indústria*, que radicaliza o processo do filme anterior" (BERNARDET, 1985, p.85; grifo meu). Daí por diante, Bernardet continuará sua análise de *Indústria*, referindo-se à diretora (feminino/singular).

É de se relevar que Bernardet não é indiferente à questão de gênero. Tentando decifrar o sentido das figuras de galinhas e palhaços presentes em *Indústria*, o autor explicita consciência da tensão existente entre os sexos, encontrando elementos no

3 Antes de ser cineasta, Ana Carolina fundou e integrou um conjunto de música barroca, "Musikantiga", onde além de empresária do grupo, "tocava um pouco de percussão. Não era percussionista, mas acabei tocando", diz. Em relação ao seu envolvimento com música, ela diz ainda que tinha "informação musical, não formação" (MOCARZEL, 2010, p. 23-37).

próprio texto que escrevera até aquele momento do livro:

> A implicação depreciativa das galinhas e palhaços (...) poderia aplicar-se não apenas aos empresários, mas sim à figura masculina: este filme, que só tem homens, foi feito por uma mulher que, em filmes posteriores, oscilará entre a exaltação da figura masculina (*Getúlio Vargas*) e o seu aviltamento (*Mar de rosas*). Esta qualificação negativa da figura masculina pode ser rebatida sobre os filmes que comentamos até agora, em que a figura feminina é simplesmente obliterada, com exceção de *A opinião pública*. *Lavra-dor*, *Liberdade de imprensa* não fazem referência a mulheres, todos os entrevistados são homens. *Migrantes* apresenta duas mulheres, mas elas têm um papel subordinado a Sebastião e não aparecem no plano mais importante. Todas as entrevistas dominantes de *Maioria absoluta* são com homens. *Viramundo* se detém numa mãe de santo, mas ela recebe Pai Damião e, quando ela fala por si, exalta as virtudes do santo. Todos os autores dos filmes comentados até agora são homens, todas as vozes *off* são masculinas (BERNARDET, 1985, p. 91).

Bernardet, justificando o provável desconhecimento de Arthur Omar em relação a *Lavra-dor* e *Indústria* quando escreveu *O anti-documentário, provisoriamente* (1972), diz que talvez "nem deles tivesse ouvido falar, pois a repressão (*Lavra-dor*) e o desprezo (*Indústria*) não permitiram que esses filmes deixassem com frequência as prateleiras onde dormitavam" (BERNARDET, 1985, p.89). Nessa frase, Bernardet parece afirmar sua convicção em relação à desigualdade entre os sexos: a repressão da época podia valer para todos os filmes, mas ao filme de autoria feminina o boicote vinha pelo desprezo.

É aqui que trago *A entrevista*, de Helena Solberg, filme de 1966, desprezado pela história do cinema. É a essa produção que nos referimos quando mencionamos a "estranha ausência na história do documentário moderno brasileiro" presente no subtítulo deste trabalho. O filme constitui uma exceção dentre as exceções do que a história tornou canônico. Se *Lavra-dor* e *Indústria*, documentários posteriores, constituem fuga ao modelo predominante dos anos 1960 – e ainda podemos acrescentar *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman –, por escaparem de vozes explicativas, que traziam forte necessidade de diagnosticar e analisar o Brasil, *A entrevista*, além de contar com vozes dissonantes, inaugura uma temática nunca explorada no Brasil e talvez em país algum àquela época, surgindo como um curioso contraponto a tudo o que se fazia até ali.

Por que *A entrevista* não entrou no rol do documentário moderno para os estudos de cinema? Não se trata de colocar nas costas de Bernardet a responsabilidade pela tradicional visibilidade turva sobre a mulher na produção audiovisual, afinal

já fizera muito ao escrever esse livro que, passados 30 anos desde a sua primeira publicação, *Cineastas e imagens do povo* continua sendo referência. Além disso, nada de tão profundo especificamente sobre documentários havia sido publicado até então – Arthur Omar e Glauber Rocha escreveram sobre o gênero antes de 1985, mas não com tanto fôlego.

Nem mesmo em estudos posteriores, o filme de Solberg foi discutido. Entretanto, acredito valer o exercício da suposição: estava e esteve o interesse dos pesquisadores de cinema voltado somente ao "contexto sócio-cultural do início dos anos 60, marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade", como diz Bernardet na introdução de seu livro (BERNARDET, 1985, p. 7)? Ou as questões de cunho feminista do filme, que anteviam uma agenda que só se afirmaria no Brasil na década seguinte, não tocaram os pesquisadores? Ou ainda, assim como Bernardet imaginou sobre Arthur Omar, os estudiosos apenas (e sintomaticamente) desconheciam o filme?

De toda forma, *A entrevista* foi exibido em sua época pelo menos no Museu de Arte Moderna e na *Maison de France*, ambos no Rio de Janeiro, e em alguns circuitos fechados, como informa Ana Veiga na obra *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (2013). E, além disso, saíram matérias sobre o filme em importantes jornais, como a publicada em 10/07/1967 na *Folha de S. Paulo* sob a manchete "Elas invadem a seara masculina" (VEIGA, 2013, p. 300).

A seguir, discutirei *A entrevista*, comparando-o ao cenário contemporâneo do documentário brasileiro feito por mulheres, observando a colocação das vozes feminina e masculina.

A Entrevista (1966), é um curta metragem de 19 minutos que faz uma costura de trechos de depoimentos de setenta "moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social", como anuncia o letreiro inicial. Esses depoimentos não constroem um discurso único, ao contrário: são opiniões variadas e, muitas vezes, contraditórias. Enquanto são ditas as falas, todas em *off*, acompanhamos uma moça (Glória Solberg, cunhada da diretora) no dia de seu casamento. A moça, desde a manhã, prepara-se para a festa, anda pelo bairro, faz compras, vai à praia, até que, finalmente, chega o momento de se produzir com a roupa de noiva e ir ao seu casamento. Ao final do filme, ela dá o único depoimento em som sincrônico, não por limitações técnicas, mas porque nenhuma outra entrevistada aceitou se revelar fisicamente.

As falas do filme, que tem direção de fotografia e roteiro assinados por Mário

Carneiro e montagem por Rogério Sganzerla, são atravessadas por questionamentos do papel da mulher na sociedade. As variadas vozes em *off* são tecidas na construção de um discurso ainda em formação. São falas titubeantes, como raciocínios em construção. As contradições das diferentes vozes tornam-se uma única. São depoimentos sobre o limite da mulher em suas recentes conquistas, como no primeiro testemunho, dito enquanto a moça a casar, em seu quarto desarrumado, escolhe o que vestir e se prepara para ir à praia:

> Eu acho que a mulher deve saber línguas, deve ser socialmente perfeita (...) [Deve] estar sempre em dia com o que acontece no mundo; ela precisa ler muito, ter uma cultura muito grande. Mas ela não precisa se dedicar a uma coisa; ela pode encher a vida dela com aulas, com conferências, uma série de coisas, mas não se dedicar a um trabalho (*A entrevista*, 1966).

São depoimentos sobre sexo, como o que ouvimos enquanto a futura noiva passa bronzeador sob o corpo e toma sol na praia, sempre em *off*:

> Eu acho que o sexo é muito puro, é muito bonito para estar sendo levado como está sendo levado (...). O pessoal considera o sexo, sei lá, como uma coisa normal, comum, como beber um copo d'água. É normal como beber um copo d'água, mas você não vai beber um copo d'água sem ter sede, né? (...) Você vai ter que dosar, vai ter que se inibir conscientemente, sabendo que você está fazendo aquilo com um fim, entende? (...) mas pra mim, eu preferiria casar virgem, ter relação sexual já casada. (...) Em muitas horas eu acho que pecar contra a castidade é uma obrigação (*A entrevista*, 1966).



Figura 1: A entrevista (1966): Moça a se casar (Glória Solberg)

em cena que mostra o seu cotidiano sob voz off.

São depoimentos sobre a emancipação da mulher. Enquanto a "moça" faz maquiagem e se penteia, opiniões contraditórias se misturam:

> Não sei se sou bastante conservadora, mas ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento. Não sei o que é mesmo convicção minha ou o que é da educação, né? (...) Eu gosto muito de liberdade, liberdade que acho que não teria no casamento (...), tenho horror de ser dominada por um homem. (...) Eu acho que a independência exagerada da mulher, da maneira que a mulher está querendo tomar, não dá certo porque, inclusive, têm mulheres que se destacam de tal forma que não deixam o homem numa situação muito confortável. (...) Se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma (A *entrevista*, 1966).

Glória Solberg, já completamente pronta com a roupa e apetrechos do casamento, casa-se, chega diante da mesa onde está posto o bolo de três andares, enquanto se ouve um melancólico depoimento em *off*:

> Eu gostaria de ser uma pessoa ativa, de fazer coisas, mas é inteiramente contra a minha natureza. Talvez se um dia eu encontrar uma coisa que realmente me entusiasme, eu faço. Mas no momento não encontrei uma coisa que eu sinto que eu me entregaria, que aquilo me tome por inteira, mas não vejo bem um caminho, talvez uma confusão de ideias... Me sinto feliz, mas não tenho aquele entusiasmo pela vida (A *entrevista*, 1966).

A estrutura de A *Entrevista*, baseada em entrevistas de mulheres sobre os dilemas caros à elas época, parece bastante inspirada no livro *Mística Feminina* (1963), de Betty Friedan, que, embora só tivesse sido publicado no Brasil em 1971, não deve ter havido dificuldade para Solberg ter acesso antes, já que entre 1961 e 1963, recém casada, estava morando com o marido nos Estados Unidos.[4]

Em recente entrevista que fiz com Helena Solberg[5], ela admite ser provável ter lido *Mística feminina* no original, antes de ter sido traduzido no Brasil. Ter lido Friedan e também Simone de Beauvoir, a quem entrevistou em 1960 no Rio de Janeiro, foi muito importante para sua consciência feminista:

> Quando a Simone de Beauvoir esteve aqui, eu trabalhava

4 Em 1971, a cineasta, junto com a família muda-se novamente para os Estados Unidos, país de origem do marido, retornando ao Brasil definitivamente somente em 2003 (TAVARES, 2014).

5 Entrevista realizada presencialmente em 10/08/2015.

> no Jornal O Metropolitano, um jornal de estudantes, Cacá [Diegues} era o diretor. (...) Foi engraçado porque eu confessei pra Simone que eu havia lido o livro dela, mas eu não tinha digerido direito, porque ele era difícil demais para mim. Mas ela foi uma graça e acabou que ela acabou me entrevistando. Ela estava mais curiosa de saber como era a condição da mulher aqui no Brasil. Então, como lhe disse, já havia esse interesse de eu entender a minha própria condição e isso me levou a querer fazer essa investigação com as pessoas em volta de mim, com as pessoas que eu conhecia, minhas amigas. E eu fui entrevistá-las (SOLBERG, em entrevista realizada em 2015).

Para escrever *Mística feminina* entre 1957 e 1962, Friedan inicialmente conversou com cerca de duzentas colegas de colégio, quinze anos após a formatura. Em seguida, com mais oitenta mulheres em crise. A autora estadunidense buscava respostas para sua inquietação pessoal:

> De início, senti uma dúvida sobre a minha própria vida de esposa e mãe de três filhos pequenos, que com algum remorso e, portanto, meio tolhida, usava capacidade e conhecimentos em trabalho que me afastava de casa. (...) Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística feminina (...). Mas o quebra-cabeças só começou a encaixar-se quando entrevistei mais profundamente, por duas horas de dois em dois dias, oitenta mulheres que se encontravam em momentos críticos de sua vida – jovens de curso secundário e universitárias, enfrentando ou fugindo à interrogação: "quem sou eu?"; jovens esposas e mães, para quem, se a mística era correta, não deveria existir dúvidas e que, por conseguinte, não sabiam que nome dar ao problema que as perturbava (FRIEDAN, 1971, p.11-12).

A hesitação que sentimos nos depoimentos do filme corresponde ao que Friedan se refere ao falar das mulheres que entrevistou: "não sabiam que nome dar ao problema que as perturbava".

Após os primeiros depoimentos em *A Entrevista*, quando a futura noiva já está pronta e sai do quarto para ir à rua, o filme faz a abertura, com a entrada do título e dos créditos, sob sons seguidos de choro de uma criança, uma reza em latim, vozes de mulheres e crianças cantando "Parabéns a você" e, por fim, uma tenebrosa voz de bruxa, como a assustar as crianças das várias fotos e as diferentes bonecas ao longo da cena. Em seguida, vemos a fachada de um colégio tradicional, fotos de colegas de classes, freiras em seus hábitos, crianças na primeira comunhão. Ao longo da sequência, as fotos revelam crianças cada vez maiores. Das fotos das crianças, surge o que seria uma delas já adulta – é a protagonista do filme, a moça a se casar andando

nas ruas do bairro, sob cujas imagens ouviremos os depoimentos em *off* de mulheres meio confusas tentando se equilibrar no impasse entre certa insatisfação pessoal e o papel ao qual a sociedade insistia em que deveriam se realizar: o de mãe e esposa. Como diz Friedan:

> Cada dona de casa lutava sozinha com ele [o problema], enquanto arrumava camas, fazia as compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: "é só isto?" (FRIEDAN, 1971, p. 17).

No único depoimento sincrônico, ao final de A *Entrevista*, Glória Solberg diz, desfazendo-se do figurino de noiva, que não romantizava o casamento: "tinha que fazer aquilo porque não era mais possível". E titubeia:

> Evidentemente que eu sinto uma série de incoerências em minha vida, eu resolvi quase que aceitar minha ambiguidade e minha incoerência em determinadas coisas, porque muitas vezes eu reconheço que não consigo agir exatamente do jeito que devo. Tenho impressão de que nesse ponto há um mínimo de lucidez em relação à própria incoerência e da própria ambiguidade (A *entrevista*, 1966).



Figura 2: A entrevista: Glória Solberg se desfaz do figurino de noiva.

"Ambiguidade" é sua última palavra. A partir daí, sua voz é silenciada, a vemos gesticulando ainda por breves instantes, sua voz é substituída por uma masculina, assertiva, segura, sob fotos de multidões numa praça, cartazes e faixas com palavras de ordem. Diz a voz em *off*:

> Apoiada pelas entidades femininas Maf e Camde[6], realizou-se em março de 1964, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento esse que se propunha a preservar a democracia. Com a deposição de João Goulart, a primeiro de abril de 1964, implantou-se no Brasil um novo governo (A *entrevista*, 1966).

Voltando à imagem de Glória gesticulando com as mãos e os lábios, mas sem voz, alternada com imagens da Marcha e do golpe, ouvimos um discurso já do governo militar. A voz da protagonista reaparece, com trechos inaudíveis. A voz não é sincrônica e ela reaparece roendo as unhas, assustada – sua última imagem no filme:

> Eu acho que a política deteriora um pouco o homem, é um negócio muito construído. Em certo sentido, eu sou muito idealista... [*algo ininteligível*] muito mais puro, muito mais naturais... Nem animais, entendeu? (A *entrevista*, 1966).



Figura 03: A entrevista: Glória Solberg roi as unhas enquanto escutamos sua voz titubeante em off.

A cena destoa do filme até ali. A mulher vai perdendo a voz, seu discurso fica

6 CAMDE: Campanha da Mulher pela Democracia, instituição carioca. MAF: Movimento de Arregimentação Feminina, instituição paulistana.

confuso, ininteligível: tresloucou-se? Não sabe pensar, desenvolver um raciocínio? Não tem nada articulado a dizer? As falas das tantas mulheres até ali foram só tagarelice, palavras ao léu? O filme pretendia, afinal, responsabilizar a incoerência da mulher pelo retrocesso político no país? Por outro lado, há de se considerar que os acontecimentos históricos eram muito recentes, as interpretações dos fatos ainda não tinham distanciamento suficiente.

Como se entende hoje, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi uma série de manifestações que se espalhou pelo país, ajudando a calçar o golpe de 1964. A primeira delas reuniu mais de 500 mil pessoas no centro da cidade de São Paulo em protesto, em nome da democracia, contra o discurso progressista do presidente João Goulart realizado na semana anterior.

Por muitos anos, acreditou-se no protagonismo das mulheres na condução ao golpe. No entanto, segundo a historiadora Solange Simões (1985), as campanhas femininas foram patrocinadas: "Aqueles homens, empresários, políticos ou padres apelavam às mulheres não enquanto cidadãs, mas enquanto figuras ideológicas santificadas como mães", diz a autora (SIMÕES, 1985, p. 39). Com a reivindicação das mulheres, a intervenção militar estaria legitimada para atender a uma reivindicação que passava a ser da sociedade.

A conversa que o filme propunha também era muito nova, eram segredos guardados a sete chaves, eram tabus dos quais não se falavam. As incertezas, dúvidas e insatisfações das mulheres em relação aos seus papeis eram inevitáveis. Entretanto, ao final do filme, a tentativa de Glória Solberg de se autodefinir, em meio à nossa cultura patriarcal, parece tê-la tornado representante de uma categoria responsável pela recente tragédia política que sucumbia o país.

Historicamente, a linguagem segue regras de acordo com o sexo de quem fala, "existem tabus em relação à fala", como afirma Norma Telles, apoiando-se em Jeanne-Marie Gagnebin:

> A mulher não deve fazer afirmações, deve se restringir a sugestões, deixando ao interlocutor a possibilidade e recusa. Na maioria das vezes, deve concordar. Há também entonações que são tidas como femininas e estas são as que expressam submissão, surpresa, incerteza, busca de informações ou mesmo um entusiasmo ingênuo (TELLES, 2012, p. 62-3).

Telles se refere ao que norteava o senso comum e o pensamento da ciência do século XIX, que designavam os limites das mulheres e delimitavam seus espaços.

> A não afirmação social da mulher se repetiria na sua não

> afirmação pela palavra. Deste mesmo conjunto de ideias deriva-se a noção de que a mulher não tem nada a dizer, ao menos, nada que seja importante e, em consequência, que não sabe pensar. A contrapartida desta figura muda e silenciosa seria a fofoqueira e a tagarela que, como se sabe, também não dizem nada (TELLES, 2012, p. 63).

Em *A entrevista*, as falas das mulheres em *off* não são questionadas, mesmo que igualmente confusas e contraditórias como as de Glória no final do filme – por que estão em seu lugar social, ocupando o que se espera do universo feminino, falando de suas impressões sobre seu papel na sociedade, seja na esfera privada ou pública? Mas Glória ousou falar de política, colocou-se fora de lugar. O resultado foi a desautorização de sua palavra. A partir disso, sua voz é substituída pela masculina que diagnostica a nova situação do país. Voz, diga-se, segura, equilibrada e pausada, o que, afinal, espera-se da voz masculina.

O que motivou Helena Solberg a interpretar assim as incertezas da fala de Glória, insinuando sua responsabilidade indireta, ao representar uma categoria que teria conduzido o país a um dos períodos mais tenebrosos de nossa história? O filme foi feito apenas dois anos após o golpe, o que pode explicar a prematuridade na interpretação dos fatos históricos, que poderia, de fato, atribuir grande peso da participação daquelas mulheres manobradas rumo ao golpe. Mas como não considerar que a forma ambígua e titubeante da única entrevistada que assume sua identidade ao falar de impressões gerais e pessoais, sobretudo para um filme, era provavelmente a única maneira possível de expressão feminina naquele momento?

Helena Solberg diz que às vezes pensa que poderia ter feito um final diferente em *A entrevista*, sem inserir a menção ao golpe, já que o filme já teria se resolvido antes. Sua justificativa é mais de ordem fílmica, mas também confirma interferência das interpretações da época:

> Na verdade, [os filmes] são também documentários daquilo que você era, quem você era e como percebia a realidade. Eu acho que naquela época nós estávamos tão tomados pela coisa do golpe militar e aquela coisa da organização das mulheres que foram para a rua defender o golpe... Eu vi uma ligação de tudo aquilo, todos aqueles depoimentos, aquela confusão mental... Acho que ela [a cena] foi feita, filmicamente, meio tosca. Eu não tinha o material que eu queria usar, eu precisava terminar o filme e aquilo ficou como uma coisa ligada ali que não... Essa é minha impressão hoje (...), Achei que eu podia acabar muito bem com a noiva, quando ela tira o véu e diz "eu acho que estou começando a ter um pouco mais de lucidez sobre minhas próprias ambiguidades". Eu acho aquilo muito forte (SOLBERG, em entrevista em 2015).

Nesse que, certamente, é o primeiro documentário brasileiro a abordar a classe média alta – a mesma classe da diretora –, tem-se um documento de enorme valor de seu pensamento nos meados dos anos 1960. Vale enfatizar que as críticas ao patriarcalismo só se manifestariam mais explicitamente a partir dos anos 1970, no calor do movimento feminista da segunda onda[7]. O filme de Solberg se antecipa e associa a essa temática uma proposta estética original, longe do tom doutrinário predominante dos primeiros documentários do chamado cinema moderno brasileiro. As falas dos tantos depoimentos revelam uma pluralidade de opiniões e valores – estão lá, inteiras em suas contradições, sem explicações diretas, sem conduzir o espectador a uma só verdade. Isso não é nada pouco relevante no contexto do documentário brasileiro de meados dos anos 1960.

É possível que a própria cineasta não tivesse noção do seu pioneirismo ao dar voz àquelas mulheres no Brasil, ouvindo-as sem julgamento, deixando o filme livre para cada espectador, numa época que canonizou documentários que eliminavam qualquer fresta de imprecisão, utilizando a voz *off* como recurso para reconduzir aos trilhos o menor desalinhamento do discurso. Seu filme destoa de tudo que se fez até ali. Contudo, ao calar a mulher na cena final, legitimando a voz masculina que diagnostica autoritariamente a situação política do país, deixa curiosidade em relação às motivações dessa decisão.

Como se sabe, Solberg seguiu com a temática marcadamente feminista em seus filmes seguintes, realizados nos Estados Unidos pelo grupo que fundou, o International Women's Film Project, constituído somente por mulheres. Com o coletivo, ela realizou, dentre outros, *The emerging woman/*A *nova mulher* (1974), *The double day/*A *dupla jornada* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977).

Em documentários recentes dirigidos por mulheres e que, assim como A *entrevista*, abordam o período da ditadura, a voz masculina continua sendo a última, a definitiva? Quando essa voz intenciona inibir a voz feminina, como reage a diretora? Nos 47 anos que separam *A entrevista* de *Os dias com ele (2013)*, de Maria Clara Escobar, muitas anáguas rolaram, muitas questões caras às mulheres dos anos 1960 estão dissolvidas hoje, embora o cotidiano demonstre o quanto somos um país violentamente sexista. Mas, sim, é inegável que demos passos.

Os dias com ele é um documentário de longa-metragem. Sob o pretexto de recuperar certa história do Brasil, a partir da história do pai Carlos Henrique

7 A primeira onda do feminismo é motivada pelos direitos civis das mulheres, em especial o direito ao voto. Com esse direito conquistado por muitos países na primeira metade do século XX, a segunda onda se volta para contestações ao modelo de feminilidade que naturalizava o papel subalterno da mulher na sociedade, tendo seu ápice na década de 1970. Atualmente, estamos sob a terceira onda, que questiona a tentativa de se referir a todas as mulheres de forma igualitária, reivindicando-se que sejam consideradas classe, etnia, e sexualidade. Ver mais em Cavalcante; Holanda, 2013.

Escobar, comunista vítima das atrocidades da ditadura, a diretora quer explorar sua própria história de filha que teve pouco contato com o pai. O filme se torna uma tensa negociação entre filha e pai.

Diante de um pai-mito, referência da esquerda brasileira, intelectual autodidata, poeta, dramaturgo, no alto de seus 80 anos de idade, a diretora, marcada pela ausência do pai na sua história pessoal, tenta se equilibrar na voz cambaleante e insegura de seus vinte e poucos anos. A sinceridade de Carlos Henrique, permeada por profunda sensibilidade de um homem decepcionado com seus pares, é comovente em alguns momentos, quando diz: "Minha única felicidade foi ter encontrado os gatos" ou "Tive má impressão das pessoas". Por outro lado, a assertividade e o autoritarismo de sua fala são duros com a autonomia da filha, como se tentassem deslegitimar seu lugar de diretora.

Não é por sua fala ser mais frágil, hesitante, cheia de dúvidas, que Maria Clara Escobar se retrai. Ao longo do filme, vemos uma conquista gradual de seu espaço. À medida que conhece as regras e os elementos do jogo que vai sendo posto, ela passa a tirar proveito de seu lugar. Desde as primeiras cenas, o pai já impõe sua autoridade, orientando como devem ser feitas as perguntas a ele e, adiante, questionando o rumo que a diretora está tomando. Usando mais cortes no início, recurso de seu poder de diretora para conter o [poder] do pai, Maria Clara passa a explorar o ímpeto autoritário de Escobar dando corda à sua performance de diretor no filme alheio.

Se em *A Entrevista*, a voz masculina, assertiva, insinua que o desastre histórico-político brasileiro deve-se às incoerências e ambiguidades das mulheres, em *Os dias com ele* o pai encarna a mesma autoridade masculina/intelectual que, historicamente, inibe e oprime a mulher.

O assunto central do filme de Maria Clara não é diretamente sobre a posição da mulher na sociedade, como no filme de Solberg. No entanto, não se pode negar: há um universo de experiência especialmente forte vivida por esse grupo na sociedade e traços dessa manifestação nos filmes são bem prováveis.

A negociação por espaço em *Os dias com ele* é constante. A cena que talvez mais ilustre a resistência da diretora diante do poder do pai é a que ele se recusa a sentar na cadeira e ler o texto em que foi decretada sua prisão, como havia pedido a filha. Depois de tenso embate travado com suas vozes em *over* e a imagem da cadeira desocupada, ela própria senta-se, ocupando o espaço vazio, e lê, fincando pé na sua proposta inicial, resistindo à resistência do pai. Ela não o convenceu por argumentos racionais, mas mostrou que, como diretora, tem outros poderes.



Figura 4: *Os dias com ele*: o pai se recusa a sentar na cadeira do cenário planejado pela diretora-filha Ao fim do embate, a diretora ocupa a cadeira.

Em *A entrevista* é possível verificar a autorreferencialidade já se insinuando, embora não tão explícita: as mulheres entrevistadas são amigas ou conhecidas da diretora; os problemas levantados também lhe pertencem; as fotos e bonecas são do seu próprio universo; no final, a auto-inscrição, quando a diretora aparece na tela entrevistando a cunhada. Entretanto, há certo recuo pessoal sobre o objeto tratado; a narrativa não comporta a figura da diretora tanto física quanto subjetivamente. É possível que a urgência e o ineditismo do assunto abordado exigissem esse recuo.



Figura 5: A *entrevista*: Helena Solberg autoinscreve-se em cena ao entrevistar sua cunhada Glória Solberg.

Diferentemente, em documentários recentes que tocam o período da ditadura brasileira, as diretoras participam diretamente da narrativa de seus filmes que, em geral, dão luz a personalidades que viveram aquele momento de forma intensa. Além de *Os dias com ele*, podemos brevemente citar *Diário de uma busca*

(2010), de Flávia Castro; *Uma longa viagem* (2011), de Lúcia Murat; *Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz. Todos esses filmes partem do ponto de vista da diretora, a autorreferência é explícita, o que é narrado passa pela experiência direta das diretoras.

Se no primeiro período dos documentários tratados neste artigo, a diretora não se expunha diretamente, no período atual a voz das diretoras está em primeiro plano e não se retrai diante da voz masculina. Possivelmente, as bandeiras encampadas pelo feminismo dos anos 1960/70 já se encontram mais diluídas nos moldes de vida urbana, encorajando o caráter explicitamente autobiográfico em documentários recentes dirigidos por mulheres.

Se as narrativas trazidas pelos documentários atuais, como em *Os dias com ele*, buscam preencher uma lacuna na história política brasileira, é certo que também estejam preenchendo certa lacuna pessoal deixada pelas documentaristas anteriores. Ou seja, não se trata somente de uma busca da história perdida, mas de uma busca também de si, de um espaço nem sempre ocupado.

Referências Bibliográficas

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAVALCANTE, A; HOLANDA, K. "Feminino Plural: história, gênero e cinema". In: BRAGANÇA, M; TEDESCO, M (orgs). *Corpos em projeção*: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 134-152.

FRIEDAN, B. *Mística feminina*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1971.

HOLLANDA, H. B. (org). *Quase Catálogo 1:* realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989.

MOCARZEL, E. *Ana Carolina Teixeira Soares*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*?. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

SIMÕES, S. *Deus, Pátria e Família:* As mulheres no golpe de 1964. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1985.

TAVARES, M. *Helena Solberg*: do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

TELLES, N. *Encantações:* escritoras e imaginação literária no Brasil –Século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012.

VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura*: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese de doutorado em História Cultural. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

Entrevista

SOLBERG, H. Depoimento. [10 de agosto, 2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Karla Holanda.

Referências filmográficas

A ENTREVISTA. Helena Solberg, Brasil, 1966.

A OPINIÃO pública. Arnaldo Jabor, 1967.

CONGO. Arthur Omar, 1972.

DIÁRIO de uma busca. Flávia Castro, 2010.

OS DIAS com ele. Maria Clara Escobar, 2013.

LAVRA-DOR. Ana Carolina e Paulo Rufino, 1968.

INDÚSTRIA. Ana Carolina, 1969.

NELSON Cavaquinho. Leon Hirszman, 1969.

THE EMERGING woman *(A nova mulher)*. *Helena Solberg*, 1974.

THE DOUBLE day (*A dupla jornada)*. Helena Solberg, 1975.

SIMPLESMENTE Jenny. Helena Solberg, 1977.

UMA LONGA viagem. Lúcia Murat, 2011.

MARIGHELLA. Isa Grinspum Ferraz, 2012.

submetido em: 06 09 2015 | aprovado em: 09 11 2015.

Narrar Boedo desde el Ocio hiperactivo[1]

Narrating Boedo from an hyperactive leisure

Narrar Boedo a partir do Ócio hiperativo

Carolina Rolle[2]

[1] Hay una primera versión donde se esbozan las ideas iniciales en relación a esta problemática publicada en Polifonía Scholarly Journal Vol. I, num. I, Austin Peay State University (Austin, 2011), p. 50- 61.

[2] Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas. Se desempeña como docente de la Cátedra de "Crítica I" de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Integra los equipos de investigación: CELA, CETYCLI, CEDINTEL y la Red de Estudios Latinoamericanos Katatay. Es la actual directora de Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. E-mail: carorolle@gmail.com

Resumen: En este artículo vamos a construir un diálogo entre la pelicula Permanent Vacation (1980), ópera prima de Jim Jarmusch y el romance de iniciación de Fabián Casas, Ocio (2000). Para ello, se propone pensar la noción de transmedialidade como una herramienta que nos permita crear una diálogo intermedia y transgénero en el interior de la misma poética, sino también del mismo cuestionamiento de sujetos protagonistas entre dos obras.
Palabras clave: Literatura y Cine; Fabián Casas; Jim Jarmusch; transmedialidad.

Abstract: The aim of this article is to build a dialogue between the film Permanent Vacation (1980), Jim Jarmusch´s opera prima and the first novel by Fabián Casas, Ocio (2000). In order to do so, we propose the category of *transmediality*, a tool that will enable us the possibility to elaborate an *intermedial* and *transgeneric* dialogue with the inner part of the same poetic. It will also be a dialogue with the same problematic between the main characters of both works.
Keywords: Literature and Cinema; Fabián Casas; Jim Jarmusch; transmediality.

Resumo: Neste artigo construímos um diálogo entre o filme *Permanent Vacation* (1980), obra prima de Jim Jarmusch e o romance de iniciação de Fabián Casas, Ocio (2000). Para isto, propomos pensar a noção de *transmedialidade* como uma ferramenta que nos habilite criar um diálogo intermedia e transgenérico ao interior de uma mesma poética mas também de uma mesma problematização dos sujeitos protagonistas entre duas obras.
Palavras-chave: Literatura e Cinema; Fabián Casas; Jim Jarmusch; transmedialidade.

Fabián Casas se inicia como poeta en los años 90 pero a partir del año 2000 comienza a publicar textos narrativos. Hasta el momento, tiene publicadas dos nouvelles: *Ocio* (2000) y *Veteranos del pánico* (2004)[3]; un libro de cuentos, *Los lemmings y otros cuentos* (2005); dos de ensayos, de los cuales muchos de los allí incluidos aparecen publicados previamente en diarios, revistas y blogs: *Ensayos bonsai* (2007) y *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún* (2013)[4]; un libro de literatura infantil, *Rita viaja al cosmos con Mariano* (2008), y varios libros de poemas reunidos en *Boedo*. Todos los poemas (2010) y, del mismo año, *Horla City y otros*. *Toda la poesía. 1990- 2010* (2010)[5]. Toda su obra presenta una estética minimalista que imagina el barrio de Boedo a partir de la familia, el hogar, la casa, los amigos, las veredas, la música, el cine, la literatura y la iconografía de masas de su infancia y adolescencia de fines de los años 70 y principios de los 80.

En estas páginas, nos interesa construir un diálogo entre el film Permanent Vacation (*Vacaciones permanentes/ Férias permanentes*, 1980), de Jim Jarmusch y la novela de iniciación Ocio de Fabián Casas. Para ello recurrimos a la noción de *intermedialidad* acuñada por Dick Higgins cuando adiverte que ésta es una forma de hacer y de pensar críticamente al arte (HIGGINS, 1966)[6]. En los últimos veinte años este concepto ha suscitado múltiples y variados debates[7]. Lo que proponemos aquí es pensar una *transmedialidad* como herramienta que nos posibilite entablar un diálogo intermedial y transgenérico al interior de una misma poética pero también a una misma problematización de los sujetos protagonistas entre ambas obras.

El lado B de *Abbey Road* (1969) de los *Beatles*[8] *abre Ocio*, la primera *nouvelle* de Fabián Casas. Se trata del medley de dieciséis minutos compuesto por ocho canciones cortas –terminadas, o a medio terminar- cuyo comienzo alude a la falta de dinero, a no tener ningún futuro, a no poder pagar la renta, a sentir esa mágica sensación –el adjetivo "mágica" sugiere un goce- de no tener ningún lugar adonde ir: "…Out of college, money spent / See no future, pay no rent, / All the money's gone, nowhere to go (…) But, oh, that magic feeling, / Nowhere to go".

[3] Es publicada por primera vez en 2004 por Eloísa Cartonera. En 2008, la Editorial Santiago Arcos publica esta nouvelle seguida de Ocio. En el presente artículo, trabajamos con esta segunda edición.

[4] En este libro se incluyen los ensayos de: Breves apuntes de autoayuda publicado por Editorial Arcos en 2011.

[5] La primera antología publicada por Eloísa Cartonera y la segunda, por Editorial Emecé.

[6] Trabajamos con una edición del 2007.

[7] Vénase los textos de: HERLINGHAUS, 2002; CHAPPLE, 2008; RAWJESKY, 2005; FELTEN y MAURER, 2007; CUBILLO PANIAGUA, 2014.

[8] A lo largo de este capítulo volveremos sobre esta referencia.

El comienzo del *medley* representa aquello que el personaje principal, Andrés Stella, está atravesando en ese momento: sin dinero ni recursos ni lugar a dónde ir pero con el placer de vivir de esa manera. Andrés dice de sí mismo: "…yo estoy, desde hace meses, hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo" (CASAS, 2008, p. 9). Dos páginas después plantea que si tuviera que *rotular* su vida ubicaría su niñez bajo el título de "La Escolástica de mi viejo" (p. 11) y su adolescencia, bajo el título de *El imperio de los Sentidos* (p. 12). Al establecer una lectura metafórica de estos dos rótulos podemos entrever ciertas cuestiones fundantes que nos sirven para analizar el imaginario de la literatura de Casas. En la noción de *Escolástica* encontramos aquello que en la obra literaria podemos relacionar con la *religión* del protagonista y que está asociada a la herencia paterna: el amor por el fútbol, la lectura y *la música*[9]. En la alusión al título de la película de Nagisa Oshima podemos leer: la importancia que tiene el cine en su adolescencia, la plenitud de la sexualidad, la fundición de la vida y de la muerte, la cultura japonesa, la censura de los años 70.

Después de estas dos etapas continúa el personaje protagonista: "viene esta parte en la que estoy, una mezcla de adolescencia y juventud, siempre imprecisa, a la que no le encuentro la vuelta. La vuelta sería trabajar. Tener un trabajo te fija, te da cierta regularidad, te eleva frente a tus familiares" (CASAS, 2008, p. 12). En las palabras de Andrés Stella – sobre todo en el uso del condicional "sería"- podemos percibir una gran indiferencia ante lo que el mandato social espera que haga un joven de veintiún años[10]: trabajar, y lo poco que le importa esto al narrador. Postrado en una cama sin ganas de nada el ocio – que da título a la *nouvelle* y al estado del protagonista - se refleja en lo que Sandra Contreras define como una *hiperactividad para nada* (CONTRERAS, 2010). *Hiperactividad* porque todo el tiempo está haciendo algo; aún postrado en su cama, mientras fuma marihuana o se recuesta

[9] La música aparece muchas veces aludida a partir del objeto mediante el cual se entra en contacto con ella: el equipo de alta fidelidad/el combinado/ el winco: "[A] mi viejo le fue bien (…) se compró esta casa, el auto y un equipo de alta fidelidad" (CASAS, 2008, p. 10). Gracias a su padre y al equipo que éste compra, Andrés puede escuchar música todo el tiempo. No obstante, a lo largo de la obra de Casas, las referencias a la música son compartidas con la madre: "El combinado de mamá merece un párrafo. Era inmenso, de madera lustrada, con dos puertas que se abrían como una ventana antigua. A la izquierda, en la parte superior, estaban las bebidas. A la derecha, la bandeja donde se ponían los discos. Los cuales estaban debajo, uno al lado de otro. Los Plateros, Roberto Carlos, Nat King Cole, Nicola Di Bari, Sandro. Y los discos de tango de mi viejo. Debajo, el parlante inmenso por donde salían las voces de la radio que mi mamá ponía cuando limpiaba el dormitorio. El combinado de mamá era algo superior" (CASAS, 2008, p. 85).

[10] Desde un principio notamos que se trata de un muchacho joven pero la edad del protagonista aparece recién en la mitad de la nouvelle aludida en la siguiente cita: (…) -¿Cuántos años tenés?-Le pregunté/ -Veintitrés- contestó./ Me llevaba dos años y ya sabía todo lo que yo no iba a poder saber hasta que me muriera (CASAS, 2008, p. 25).

para calmar los resabios de la cocaína: escucha rock, analiza sus letras, su ritmo; también va con frecuencia al cine, se junta a tomar café y a hablar sobre literatura con los amigos, recorre las librerías de donde roba los libros porque no tiene con qué pagarlos, escribe. *Para nada* o bien, *improductiva*, en el sentido que no genera dinero a cambio de trabajo. Mantenido por el padre, no trabaja pero tampoco tiene el deseo de hacerlo:

> …me preguntó si estaba trabajando. Le dije que no. Me preguntó de dónde sacaba la plata. "Mi viejo me tira algo de vez en cuando, no tengo muchos gastos porque no hago nada" (…) Me quedé pensando que como mi existencia era un capricho de mi viejo, no estaría nada mal que él me mantuviera para siempre (CASAS, 2008, p. 36).

Podemos asociar esa hiperactividad a lo que Hannah Arendt en *La condición humana* entiende como el *skhole* (ocio), que se practicaba en la Grecia clásica[11]. Esto es: toda actividad y condición propicia para la contemplación, la reflexión y la introspección entendidas como caminos para encontrar la felicidad. Por el contrario, en la actualidad la noción de *ocio* está en inmediata contraposición a la idea de trabajo. De allí que, al buscar el término en el diccionario de la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, aparece la siguiente definición: "Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad". La segunda definición es: "Tiempo libre de una persona"; y la tercera: "Diversión y ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque éstas se toman regularmente por descanso de otras tareas". Sin embargo, como sostiene Rodrigo Elizalde, disponer de tiempo libre no equivale necesariamente a una vivencia de ocio como tampoco, participar de actividades recreativas significa estar viviendo una experiencia de ocio (ELIZALDE, 2010, p. 441). De esta manera, el significado actual se opone tenazmente al aspecto positivo que el término tenía en la Grecia Antigua puesto que en aquella época el ocio se entendía como el tiempo disponible y como la ausencia de estar ocupado, lo cual permite la contemplación filosófica, el desarrollo de las artes y de los talentos superiores[12]. En la modernidad occidental, en cambio, se condena todo aquello que no se refiera al trabajo, y por

[11] Etimológicamente, la palabra *ocio* proviene del término latino *otium* que se vincula a la noción de descanso y reposo, de retiro, soledad y tranquilidad y también a la libertad de actividad política. Posteriormente, en la Roma antigua, surge un concepto correlativo y opuesto al *otium*: *negotium* que es entendido como la negación del ocio y que significa "ocupación y quehacer", del cual deriva luego la palabra negocio. El concepto de *ocio* ha venido suscitando en los últimos tiempos un amplio debate filosófico que incluye: la industria del entretenimiento, el incremento de iniciativas gubernamentales relacionadas con el ocio y la recreación; así como también se discute en torno a la centralidad que ocupa en la actualidad el trabajo, especialmente en los grandes centros urbanos (ELIZALDE, 2010).

[12] Es menester destacar que esta visión sobre el ocio es destinada sólo a personas libres y educadas en materia de desarrollo intelectual, que en la Grecia antigua remite a hombres de elite.

tanto a una actividad improductiva (en términos económicos)[13]. De allí que en la actualidad, la potencialidad del *ocio* radica en generar:

> una experiencia de apertura marcada por una actitud que rompa y transgreda con lo permitido y lo lícito, mostrándose muchas veces al borde de lo socialmente adecuado y aceptado. Justamente a esto se debe uno de los grandes temores, así como peligros que representa el ocio para el mantenimiento del "*estatus quo*" (ELIZALDE, 2010, 444-445).

Desde esta perspectiva, el ocio permite el desarrollo de un nuevo sentido de pertenencia que produce una sensación de libertad. El ocio así entendido nos permite construir un diálogo *transmedial* con la ópera prima de Jim Jarmusch que lleva por título *Permanent Vacation* – al que podemos relacionar con aquel imaginario que tiende a vincular el ocio con el estado recreativo de estar de vacaciones –. Tanto Allie – el protagonista de la película- como Andrés Stella – el protagonista de la *nouvelle* – utilizan el tiempo del ocio para deambular por las calles de su barrio sin un rumbo fijo, con el desinterés de aquel que no proyecta futuro y que inscribe su vida en el mero presente. Sin embargo, el cine, la música y la literatura los interceptan en esas lagunas del tedio y a través de estas artes ambos protagonistas intentan abordar el conocimiento de sí mismos. En esta línea, estos jóvenes urbanos se proyectan como personajes estereotípicos de esa cultura juvenil que se convierte en la matriz de la revolución cultural del siglo XX en cuanto al modo de disponer del ocio y de involucrarse con las artes (HOBSBAWM, 1999, p. 331). Trazar entonces un diálogo entre este film y la *nouvelle* de Fabián Casas a partir de la construcción de ambos protagonistas nos permite profundizar en cómo el ocio puede funcionar como *pulsión de vida*.

Ninguno de los dos personajes tiene intención de trabajar, tampoco de ascender socialmente, de casarse ni de intentar una vida regida por las normas del *status quo*. Sin embargo, Andrés simula que trabaja y cuando verdaderamente lo hace, es de *dealer*: distribuye drogas[14] que trafican bolivianos y peruanos:

[13] Tal vez, como señala Elizalde, esto se deba a la influencia del protestantismo que en su origen piensa al ocio como un vicio frente a la educación como un medio moralizante para el trabajo. La visión protestante que impone el trabajo como bien supremo rechaza el ocio por considerarlo una potencial amenaza al modelo de producción capitalista. Es cierto que el protestantismo no es la principal religión en América Latina ni en Argentina en particular, pero la influencia norteamericana en el desarrollo capitalista mundial, su modelo de sociedad e ideal de estilo de vida; repercute también en las valoraciones culturales.

[14] Jacques Derrida plantea que la droga como concepto – al igual que la toxicomanía - supondría una definición instituida, institucional: una historia, una cultura, ciertas convenciones, evaluaciones, normas, discursos entrecruzados y una retórica (explícita o elíptica). Sin embargo, la droga no presenta aun una definición objetiva, científica, física, "naturalista". Afirma que se puede pretender definir la naturaleza de un tóxico, pero justamente no todos los tóxicos son drogas ni se les considera tales. Por consiguiente, el

> Entonces empezó lo que yo llamaría "la ascensión y la caída del Príncipe Roli". El Mecánico Boliviano había conseguido bajar porro, merca y ácidos. Los paquetes de marihuana, envueltos en papel carbónico, largaban un olor que podría haber levantado a Marley de la tumba. Las tizas de merca tenían olor a mierda, porque habían entrado al país en un estómago boliviano. En unos tapers guardábamos la cocaína y los ácidos estaban en planchas de cartón. Por lo que respecta al Mecánico Boliviano jamás lo vi; pudo haber sido tranquilamente un heterónimo de Roli. De todas formas me importó, y me importa, un pito. No soy de esos que se desvelan por la verdad. Nos empezamos a reunir en el "Astral" dos veces por semana para planear estrategias de venta. Le vendíamos, sobre todo, a gente conocida de Roli: actores, modelos, críticos de cine, músicos, etc. (…) A veces teníamos plata y todo marchaba sobre rieles. De golpe quedábamos endeudados hasta la manija, porque nos habíamos tomado lo que teníamos que vender (CASAS, 2008, p. 51).

Quienes habitan y recorren las calles del Boedo de Fabián Casas son personajes *borders* que encuentran en las drogas la satisfacción de salirse de la rutina que representa estar el día entero sin hacer nada. Esa inactividad del tedio lleva a la repetición compulsiva del consumo y en este sentido, la droga acompaña el tiempo que pasa incesante mientras estos personajes escuchan rock, se reúnen en el bar *Astral* a hablar de cine, literatura y música, se tiran en la cama o se sientan en la vereda a ver la gente pasar. Los personajes de Casas buscan en las drogas una aventura espiritual, una alternativa a los modos de vida y a la conciencia de la sociedad en la que están inmersos pero esto tiene su contracara como cuando Andrés Stella y Roli deciden involucrarse con las drogas como una opción laboral; esto es, convertirse en vendedores/distribuidores. Lo que luego acontece es que se la toman ellos y no pueden pagarla: y es que la droga no es un objeto ni una mercancía consumible sino el consumo en sí y de sí; el consumo mismo como su propio objeto (DUCHESNE WINTER, 2001) que en el caso de Roli terminará por consumirlo, por llevarlo hasta la muerte.

Por otra parte, trabajar como *dealer* también puede leerse como una provocación ante la ley (la civil y la del padre) y es lo que en parte genera la paranoia – impulsada también por el propio consumo de las drogas - de los personajes:

> A medida que nuestra clientela fue creciendo, Roli se fue poniendo cada vez más paranoico de lo que ya era. Estaba descontrolado. Y un dealer descontrolado es muy peligroso. Muchas veces quedábamos en encontrarnos en algún lugar y no venía. Entonces yo pensaba que se había pasado de droga y que estaba tirado en alguna alcantarilla o, peor, que era huésped de una comisaría, donde, por supuesto, después de dos cachetazos, su boca largaba clarísimo mi nombre. Cuando

concepto de droga es un concepto no científico, instituido a partir de evaluaciones morales o políticas: lleva en sí mismo la norma o la prohibición (DERRIDA, 1990). Excede el propósito de este artículo detenernos en el lugar complejo y profundo que ocupan las drogas en la obra de Casas.

> uno está vendiendo, la policía se vuelve una obsesión. Yo los veía en todos lados: policías secretos, perros entrenados, micrófonos, la más alta tecnología organizada para llevarme a la cárcel. (CASAS, 2008, 51- 52)

El trabajo como medio de subsistencia o como acción dignificante, no ocupa el lugar central en la vida de Andrés Stella y tampoco en la de Allie (personaje central de *Permanent vacation*). La búsqueda de ambos pasa por el interior de sí mismos, la necesidad de escaparse de la rutina, alejarse del *estatus quo*, diferenciarse de la masa. Por consiguiente, la vida para ellos se vive a partir del contacto con la música (en el caso de Allie, es el jazz[15], en el de Andrés, el rock de los Beatles, de Frank Zappa, de Led Zeppelin o de los argentinos Luis Alberto Spinetta y Manal, por citar algunos). La vida también transcurre en el paseo por las calles: ambos divagan y caminan errabundos por las grandes capitales de Nueva York y de Buenos Aires respectivamente pero en los dos se encuentra esa incertidumbre ante lo inasible de la gran ciudad: una selva de cemento que hace de la rutina, la cárcel. Tanto Allie como Andrés son *outsiders* que intentan conectarse desde un lugar más sensible que físico con el espacio en su particularidad: el barrio bajo de *Manhattan*[16] en el caso del primero, y Boedo, en el caso del segundo. Por último, la vida se vive más intensamente para ambos protagonistas a través del contacto con la lectura: Allie, fascinado por el Conde de Lautréamont[17], es un ávido lector tal como lo es Andrés, quien encuentra en la lectura, el principal motor de la escritura. Este último, en sintonía con el personaje arltiano de Silvio Astier roba para leer[18]; tal como sucede con *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje al fin de la noche*/ *Viagem ao Fim da Noite* 1932), de Louis Ferdinand Céline que resulta inspirador para su escritura. Podemos decir desde aquí que la literatura para Casas nace del robo que se asocia al deseo de leer y a la incapacidad de acceder al libro en tanto mercancía que debe ser comprada. En

[15] De hecho, durante toda la película hay una música extradiegética parecida al sonido de unas campanas discordantes mezcladas con un saxo. El sonido del saxo es recurrente y probablemente sea una referencia a ese legendario del jazz al que alude Allie cuando dice: "My name is Aloysious Christopher Parker and, if I ever have a son, he'll be Charles Christopher Parker. Just like Charlie Parker" (Mi nombre es Aloysious Christopher Parker y, si alguna vez tengo un hijo, éste se llamará Charles Christopher Parker. Igual a Charlie Parker – La traducción es nuestra).

[16] La locación en la que se filma *Permanent vacation* corresponde al barrio neoyorquino TriBeCa (Triangle Below Canal Street), ubicado en el denominado Lower Manhattan. Originalmente fue un barrio industrial aunque a partir de los años 1970 se convierte en el lugar elegido por los artistas y en los 1980 recibe múltiples transformaciones. Actualmente, es uno de los barrios más codiciados de New York.

[17] Quienes analizan la obra de Casas en relación a la pulsión documental como lo hace Sandra Contreras (2010, 2011) encuentran relación entre la obra de Casas y la del Conde de Lautremont en tanto el primero se rige por la fórmula del segundo que insiste en "Si no me creen vayan a ver" cuando convoca a "los reales seguidores del realismo" en el cuento "Casa con diez pinos" publicado en *Los lemmings* (CASAS, 2005).

[18] Nos referimos a la obra *El juguete rabioso* [1926] de Roberto Arlt.

este sentido, roba porque no tiene dinero, no tiene dinero porque no quiere trabajar, no trabaja porque, sumergido en la tristeza por la muerte de la madre, prefiere una vida ociosa.

Dicha tristeza que atraviesa de a ratos el personaje principal habilita un estado de interiorización dolorosa que se intensifica en el espacio cerrado de su habitación. La tristeza, afirma Emil Cioran, "no es un desbordamiento, sino un estado que se agota y muere." (CIORAN, 1996, p. 33). Ésta "…surge cada vez que la vida se disgrega; su intensidad equivale a la importancia de las pérdidas sufridas; de ahí que sea el sentimiento de la muerte el que provoque la mayor tristeza" (p. 33). Esto conlleva a que el narrador cargado de muerte (su madre, su familia, sus amigos, su barrio), caiga en más de una oportunidad en la tristeza que lo mantiene encerrado, sin ánimos para nada más que leer o escuchar música, dos posibilidades de abstracción. Abstracción que también posibilitan las drogas. De allí que el narrador vuelva a consumir – tras haber estado internado en un centro de rehabilitación- inmediatamente después de que muere la madre:

> Una tarde, mientras charlaba con una tía, vi como una pantera negra se me arrojaba encima. Me tiré al suelo y me escondí debajo de la mesa. Como lo único negro que pude haber visto era el pañuelo que mi tía llevaba en el cuello, mis viejos decidieron internarme (…) Cuando por fin me dejaron salir, no volví a tomar drogas hasta el comienzo del invierno pasado, después de la muerte de mi vieja (CASAS, 2008, p. 16).

El fantasma que sustenta la prohibición de la droga, señala Derrida, consiste en algo que no se le reprocha de igual grado al alcohólico y que justamente radica en la capacidad que otorga la droga de salirse de la "realidad objetiva", de "evadir hacia el mundo del simulacro y de la ficción" (DERRIDA, 1990, p. 36). Y este *ocio* producido por la tristeza y potenciado por las drogas – que al mismo tiempo abre los sentidos hacia el arte y estimula la creación de Andrés Stella- resulta paradójicamente *hiperactivo* en tanto impulsa su escritura. En esta línea, la poética de Casas construye un personaje en la pose de un escritor ocioso que pretende insinuar que su literatura no es un trabajo y en tanto tal, no hay hábito, método ni intenciones de corregir. Sin embargo, el lector puede percibir que su obra no se presenta como el resultado de una escritura automática sino más bien, como el producto de algo mentado, cuidadosamente elaborado y corregido. Por otra parte, esta pose de escritor ocioso también podemos vincularla a ese gesto que enuncia el narrador de *Veteranos del pánico*: "Yo no tengo imaginación. Escribí unos poemas y una novelita bonsái sobre situaciones y gente que conozco" (CASAS, 2008, p. 79). Pero, cabe aclarar que, esas situaciones y esa gente le sirven al escritor para convertir al barrio de Boedo en un

constructo literario que no es otra cosa que su Boedo.

Por consiguiente, esa *deflación inventiva* (CONTRERAS, 2011) del *narrador ocioso* que escribe esporádicamente y sobre unos pocos –y casi siempre los mismos- temas tiene su correlato de excedente ya que es un cinéfilo y lector compulsivo que retroalimenta su escritura desde el interior de los géneros masivos. En otras palabras, su literatura emerge en esa grieta que se forma entre el ocio y una *hiperactividad* para *nada*; podemos decir entonces: una *hiperactividad para algo*, para estimular la escritura que luego sí, se convierte en mercancía y en máquina reproductora de un nuevo imaginario de Boedo.

El *Ocio* como pulsión de escritura

Hannah Arendt en *La condición humana* señala que "la realidad y confiabilidad del mundo descansan principalmente en el hecho de que estamos rodeados de cosas más permanentes que la actividad que las produce, y potencialmente más permanentes que las vidas de sus autores" (ARENDT, 1996, p. 109). Si consideramos a la literatura como un producto en tanto su condición de página escrita (y publicada) entendemos que aquí se deposita la fe en la creación de un objeto cuya trascendencia y estabilidad resulta la respuesta a la constante trasformación por la que pasa la vida humana. De esta forma, la escritura de Casas esconde el miedo ante la pérdida de los seres queridos, ante los recuerdos de la infancia y del barrio que comienzan a borrarse. Y de esta manera, el ocio es *pulsión de vida* puesto que en el acto de escribir por escribir, al recurrir siempre a los mismos temas que vienen de sus vivencias, sus experiencias de muerte, su barrio y la gente que conoce, la experiencia de sus sentidos; se funda y perdura la existencia de aquello que no quiere olvidar y que hace a su origen:

> …cuando no me ocurren cosas transcribo mis días. Que para eso vivimos, para dejar en claro lo que pasó resbalando (…) todas las personas tendrían que poner sobre el papel sus pensamientos. Y estos pensamientos deben salir de las cosas que le sucedieron en la vida (…) si yo no hubiera ejercido este vicio de escribir y sacar pensamiento, me hubiera quedado con la mente en blanco… (CASAS, 2005, p. 97).

Es entonces desde este ocio, que resulta finalmente (pro)activo, y del rechazo hacia el trabajo desde donde Andrés Stella, como Allie, narran en tono nostálgico: el lugar donde nacieron, la casa de los padres, su barrio; la búsqueda de sí mismos.

En una escena de *Permanent Vacation*, Allie se despierta en una azotea y comienza a girar sobre un mismo punto mientras la cámara lo sigue en ese movimiento en círculos sobre el que no avanza e inmediatamente después, la cámara lo encierra en un primer plano giratorio de su rostro.



Figura 1: Captura de 53:03 minutos. *Permanent Vacation* (1980), de Jim Jarmusch

Esto puede leerse en sintonía con los textos de Casas en tanto éstos también parecen girar en torno a un mismo personaje, a sus recuerdos, a sus pensamientos, a sus vivencias, a su experiencia en relación a la muerte de sus seres queridos. En voz en *off* Allie dice que su historia es comparable a los dibujos que se forman a partir de rectas que unen distintos puntos y que culminan en una figura. Ese diseño es lo que la vida ha dejado atrás. Así como el dibujo, la historia proviene luego de que sucedan los eventos y las acciones. Ese sentido único de la vida que le da una forma única al dibujo, sólo será entendido en forma de pregunta o bien, en forma de deseo (CAVARERO, 2000, p. 127)[19]. Tanto Alllie como Andrés construyen la figura de sus vidas a partir del encuentro con los otros, con sus barrios, con su (no) familia pero sobre todo con sus madres[20], consigo mismos, con las experiencias de vida y de muerte. No es casual que la canción de una escena central de *Permanent Vacation*, aquella en la que se ironiza sobre el efecto *doppler*, sea *Somewhere over the rainbow*;

[19] Cavarero desarrolla esta idea a partir de la figura de la cigüeña que narra Karen von Blixen-Finecke (2001), (bajo el seudónimo de Isak Dinesen) en sus memorias publicadas bajo el título: Out of Africa (1937).

[20] Allie también tiene a su madre internada sólo que ésta no muere sino que queda presa de la locura (por ejemplo, no logra reconocer a su hijo cuando la visita en el hospital).

la canción de *The Wizard of Oz*[21] (*El mago de Oz*/ *O Mágico de Oz*, 1939), de Victor Fleming; una película cuyo eje es el regreso al hogar. Tópico también característico de muchas de las obras de Casas; si pensamos por caso en su segundo poemario: *El Salmón* (1995), cuyo título refiere al retorno al hogar puesto que algunas especies del salmón nacen en aguas dulces, migran al océano y luego regresan a su lugar de origen para procrear. *El Salmón* comienza con un poema sobre el presente respecto de la pérdida de su madre: "Me pregunto, porque puedo hacerlo,/ cómo será tu rostro de hoy;/ mientras tu corazón late al revés,/hace ya cuatro años/bajo tierra" (CASAS, 2010, p. 43). En la obra de Casas el hogar y la madre parecen ser lo mismo; de allí que, con la muerte de la madre muere también el hogar: "…murió mi mamá y mi familia se desintegró. Quiero decir: seguimos viviendo bajo el mismo techo; pero cada uno en su zona, conservando ciertas costumbres, más por inercia que por convicción" (CASAS, 2007, p.12). Es por esto que la literatura de Casas busca en la palabra escrita la perdurabilidad del recuerdo del hogar, de la madre, del barrio en tanto lugares de pertenencia que hay que proteger ante su posible borramiento.

A modo de conclusión podemos decir que las poéticas de Fabián Casas como la de Jim Jarmusch, que se fundan a partir de *Ocio* y de *Permanent Vacation* respectivamente, encuentran en la palabra escrita y en el formato audiovisual la posibilidad de darle perdurabilidad a todo aquello que corre el riesgo de desaparecer: la madre, la casa, el barrio, y que a la vez los configura como sujetos. Y en esta línea es que hemos analizado el *ocio*/ *la permanent vacation* en tanto hiperactividad creativa como fuerza, como resistencia, como *pulsión de vida*.

Referências Bibliográficas

ARENDT, H. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1996.

ARLT, R. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.

BLIXEN, K. "From an inmigrant´s notebook". In: *Out of Africa*. United Kingdom: Penguin Modern Classics, 2001.

CASAS, F. Boedo - *Todos los poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010.

_____. *Breves apuntes de autoayuda*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.

_____. *Ensayos Bonsai*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

[21] En español: "El mago de Oz".

_____. *Horla City y otros*. Toda la poesía. 1990-2010. Buenos Aires: Emecé, 2010.

_____. *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*. Buenos Aires: Emecé, 2013.

_____. *Los Lemmings y otros. Buenos Aires*: Santiago Arcos Editor, 2005.

_____. *Ocio seguido de Los Veteranos del Pánico*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2008.

_____. Rita viaja al cosmos con Mariano. Buenos Aires: Planta Editora, 2008.

CAVARERO, A. "A stork for an introduction". In: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. New York: Routledge, 2000, p. 1- 4.

CELINE, L.F. *Viaje al fin de la noche*. Madrid: Edhasa, 2007.

CHAPPLE, F. (coord.). "Dossier La intermedialidad". *Revista de Estudios Culturales*. Cultura, lenguaje y representación de la Universitat Jaume, v. 6, n. I, mayo 2008.

CIORAN, E. M. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets, 1996.

CONTRERAS, S. "Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás)". *Orbis Tertius*. Revista de Teoría y Crítica Literaria, año XVI, n. 17, 2011.

_____. "Literatura y realidad. Tres episodios en la narrativa argentina contemporánea". En: Olinto H. K. e Schollhammer K. E. (eds.). *Literatura e Realidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 213-228.

CUBILLO PANIAGUA, R. "La intermedialidad en el siglo XXI". *Dossier. Diálogos. Revista electrónica de Historia*, v. 14, n. 2, sept. 2013 – feb. 2014.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. En : http://dle.rae.es/ [última visita : 06 de novembre de 1115]

DERRIDA, J. *La ley del Género. Retóricas de la droga*. Pasto: Elipsis Ocasionales, 1990, p. 33-44.

DUCHESNE WINTER, J. "El yonqui, el yanqui y la cosa". En: *Ciudadano insano y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan: Ediciones Callejón, 2001, p. 115- 130.

ELIZALDE, R. "Resignificación del ocio: aportes para un aprendizaje transformacional". *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, v. 9, n. 25, 2010.

FELTEN, U. y MAURER, I (eds.). *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007.

HERLINGHAUS, H. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". En: Herlinghaus H. (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

HIGGINS, D. Horizons. *The Poetics and Theory of the Intermedia*. [1966]. New York: Ubu Editions, 2007.

HOBSBAWM, E. *Historia del siglo* XX. Buenos Aires: Mondadori, 1999.

RAJEWSKY, I. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary. Perspective on Intermediality". Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, n. 6, 2005.

Discos

ABBEY ROAD. Realizadores: The Beatles. Buenos Aires: EMI Records, 1969.

Películas

THE WIZARD OF OZ. Dirigida por Victor Fleming, 1939

PERMANENT VACATION. Dirigida por Jim Jamursch, 1980.

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS. Dirigida por Nagisa OSHIMA, 1976.

submetido em: 23 07 2015 | aprovado em: 17 10 2015.

Paratextos, programas de ação

Paratexts, programs of action

Thiago Falcão[1]

1 Pós-Doutorando (PNPD/Capes) na Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo e Professor Assistente (Substituto) na Universidade Federal Fluminense. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, foi bolsista PDSE/Capes na McGill University, em Montreal, no Canadá. thfalcao@gmail.com.

Resumo: Este artigo tem como intuito contribuir para a discussão acerca do modo como os elementos relativos a uma mídia incidem sobre sua experiência. Na década de 1980, Gérard Genette escreveu um tratado acerca do modo como títulos e prefácios enquadravam a experiência textual. A noção de paratextos originada na obra de Genette foi então apropriada por Mia Consalvo para discursar a respeito de conteúdo apropriado a partir dos jogos eletrônicos. Nossa questão, portanto, recai sobre a relação entre videogames e seus paratextos: consistem estes em meros adendos à experiência – adereços, intermediários – ou serão eles capazes de agenciar comportamentos, mediar relações, sugerir o rumo das ações tomadas em um mundo cuja própria existência depende destas, para fazer sentido?
Palavras-chave: vídeo games; ação; agência; paratexto.

Abstract: This paper aims at questioning the way external, albeit related, elements of a medium act upon its experience. Back in the 1980s, Gérard Genette produced a treatise regarding the forms through which titles and prefaces framed the textual experience of a book. Game studies theorist Mia Consalvo appropriated Gennete's notion of paratexts in order to discuss collaborative content originated from the experience of video games. We inquire, thus, whether such external texts are merely marginal to the experience of a game – props, intermediaries – or if they are effectively capable of exerting agency upon the behavior of players, if they have the power to mediate relationships, suggest programs of action in a world where its very existence depends crucially on these, to make sense.
Key words: video games; action; agency; paratext.

"Where to go? What to do?
So many choices that all end in pain, end in death"
Anub'Rekhan, World of Warcraft

Introdução

Uma das questões mais comumente investigadas no que diz respeito àquilo que se costuma endereçar como *cultura dos videogames* é o potencial de apropriação apresentado por esta: tanto no que diz respeito ao seu processo de produção, uma vez que código e *engines* são acessíveis para o usuário iniciado, quanto em seu processo de recepção, observado nos jogadores[2], que costumeiramente criam de forma colaborativa os mais variados produtos, permitindo que mesmo aqueles que não possuem a vivência do jogo possam se aproximar, de alguma forma, de seu texto. Esta prática tem sido extensamente documentada: entre várias abordagens, podemos destacar aquela que considera a prática da trapaça (*cheating*), na obra de Mia Consalvo (2007), a que se debruça sobre as nuances da cultura dos *massive multiplayer online roleplaying games* (MMORPGs), na obra de T. L. Taylor (2006) ou mesmo discutindo através do viés dos Estudos Culturais, na premissa de gênero e jogos, na obra de Kafai *et al* (2000).

Neste artigo, desejamos problematizar *um* entre os vários tipos de conteúdo produzidos através da apropriação que se dá a partir do contato com o jogo: tutoriais montados a partir do próprio meio, que possuem como intuito exibir as respostas de seus *puzzles*. Em especial porque, é nossa hipótese principal, acreditamos que este tipo de apropriação incide sobre a experiência *a posteriori* do próprio jogo, e não apenas de forma *en passant*. Seu consumo modifica de forma relevante a experiência do jogo no qual se originou, à medida que oferece detalhes dos mais variados tipos acerca do que pode ser encontrado durante a fruição da obra.

A Teoria do Ator-Rede (LATOUR, 2005), ao considerar a questão da interação entre indivíduo e técnica, advoga em favor da simetria entre humanos e não-humanos considerando sua potência agenciadora. Assim, acredita-se que homem e máquina ocupem lugares semelhantes, uma vez que exercem vontade um sobre o outro, num complexo jogo de *fazer agir*. Sublinhemos, portanto, que em um contexto relacionado aos jogos eletrônicos, o fato de que a partir deste contato primeiro, uma variedade de híbridos é gerada, transformando o contexto no qual estamos imersos; os objetos que se organizam ao nosso redor. Alguns destes híbridos

2 Para fins de didática, utilizamos os termos *usuário* e *jogador*, no contexto dos *video games*, com o mesmo significado.

– processos sociotécnicos, construindo uns aos outros de forma perpétua – são efetivamente capazes de transformar a experiência de uma mídia. Considere-se que no caso de um filme, paratextos como *spoilers* modificam cruelmente as expectativas que se formam, ou seja, a *experiência*; mesmo que não modifiquem *o filme em si*.

No caso dos jogos eletrônicos, além de os acontecimentos variarem de acordo com (1) *como* se joga (um quesito técnico) e (2) *que caminhos* se trilha (uma questão de desenvolvimento da narrativa), quando um jogador produz algo a respeito de um jogo, um tutorial, por exemplo, este tutorial não apenas modifica expectativas, ele modifica *o meio em si*. É razoável, portanto, sugerir que a criação de *paratextos*, elementos externos ao texto que incidem diretamente sobre sua experiência, guia nossa mão, nos ensina como solucionar complexos enigmas, nos oferece pequenos empurrões nas direções desejadas. Naturalmente, esta noção de paratexto é uma extensão da noção original, em franca alusão à obra de Genette (1997), mas considerando sua apropriação por Lunenfeld (1999) e Consalvo (2007).

Gérard Genette, em 1987, publicou um tratado no qual ele discutia as convenções literárias e editoriais acerca do mundo do texto. Sua preocupação em nada ultrapassava as fronteiras da materialidade do livro, sendo relativa a títulos e prefácios, dedicatórias e nomes dos autores. Genette se debruça sobre a o aspecto limítrofe entre diegese e materialidade ao endereçar estes *para*-textos – porque não fazem parte do texto central – e sua função na experiência da obra. *Paratextos* são, portanto, elementos de entrada do texto, que não fazem parte do texto central de uma obra, mas que estão diretamente ligados à sua experiência, criando enquadramentos para seu entendimento ou articulando sua relação intra- e intertextual. À medida que discorre sobre os elementos que se encontram na zona de fronteira de uma obra, Genette (1997) cria uma subdivisão na qual os paratextos consistiriam em *peritextos* - paratextos internos a uma obra, como apêndices ao volume ou textos que fazem parte da materialidade do meio – e *epitextos*.

A categoria que nos interessa em especial é a que dá vazão à discussão sobre pontos de entrada em um texto que não fazem parte da materialidade deste. *Epitextos*, de forma dedutível, são paratextos externos à obra. Genette (1997) considerava *reviews*, entrevistas e críticas importantes para a fruição, ainda que não fossem parte da obra em forma de adendo. O que nos leva aos questionamentos: o que acontece a partir do ato de criação de um tutorial? Que tipo de negociações são empreendidas e, mais importante, no que estas resultam? Para responder a estas inquietações, adentraremos o universo de dois jogos que, embora radicalmente separados por gênero e jogabilidade, guardam uma semelhança, precisamente, no ponto em que

seus fãs são ávidos produtores de *paratextos*: tutoriais que permitem que os jogadores vençam complexos desafios, conferindo-lhes uma miríade de recompensas que variam de jogo em jogo. O jogo para dispositivos móveis *Angry Birds* (Rovio, 2009) e o MMORPG *World of Warcraft* (WoW) (Blizzard Entertainment, 2004) consistem em arenas perfeitas para ilustrar as questões que se interpõem ao entendimento das relações de consumo dos jogos eletrônicos.

O Jogo enquanto Ação

Ao nos aproximarmos da criação e apropriação de mundos ficcionais, ao evocar Henry Jenkins (2006) ou debater as especificidades de um meio no qual se adapta uma história, como explora Linda Hutcheon (2006), é com certa segurança que nos alinhamos à ideia de W. J. T. Mitchell (2005, p. 204) de que "o meio não jaz entre emissor e receptor; ele os inclui e constitui". Ainda que consideremos a existência de status diferenciados para meios com materialidades diferentes, em se considerando uma esfera não-hermenêutica da experiência e a óbvia materialidade distinta de um console de *video game*, nosso intuito aqui está em um aspecto mais imediato da experiência do *jogo*: o fato de este *demandar a*ções de seu interator para que exista produção de sentido.

Ou seja, *sim*, *há de se considerar a distinção de ordem material*. É necessário, aliás, mais que meramente considerá-la, perceber que tal distinção está intimamente relacionada ao potencial de agenciamento nos jogos eletrônicos; agência e materialidade compõem-se uma à outra, à medida que a ação é exercida através de um domínio não necessariamente hermenêutico e este componente material só possui sentido porque dos interlocutores é demandada, de forma perene, a ação.

Dito isto, é necessário que exponhamos a problemática que daí deriva: a proposição de que agência e materialidade são lados distintos de um mesmo problema não surge *ex nihilo*. A percepção de que dois domínios aparentemente distintos da experiência estão tão intimamente conectados só encontra, aqui, eco, porque uma das premissas sobre as quais este artigo se firma teoricamente defende que a noção de agência não é exclusiva ao domínio dos seres humanos, podendo ser encontrada em toda a composição dos arredores de um ator qualquer: na rede que se forma em seu entorno. Esta problemática será endereçada à frente.

No momento, é importante que entendamos que não é à toa que este artigo se concentra sobre a noção de *ação* como sendo crucial para o entendimento dos jogos eletrônicos enquanto mídia capaz de oferecer experiências de cunho narrativo. No campo dos *game studies*, esta discussão vem sendo travada já há muito, ensejando

o seguinte entendimento a seu respeito: por um lado, as questões relacionadas à noção de agência vêm sendo inquiridas sempre tendo como contexto o ambiente diegético. Assim o fez Janet Murray (1997), ao reutilizar o conceito proveniente das ciências sociais em um ambiente de simulação; Tanya Krzywinska (2009), ao questionar a produção de sentido em jogos eletrônicos; ou ainda Esther MacCallum-Stewart e Justin Parsler (2007), ao se preocuparem com o fato de que, independente das escolhas pertinentes à esfera da jogabilidade, a narrativa, em um título, nem sempre é versátil.

Por outro lado, uma vez libertos do aspecto diegético, somos contemplados com o aspecto material da experiência. Claro, esta também não é uma divisão trivial, e só é empreendida para fins didáticos, uma vez que ela nos leva a territórios perigosamente próximos do entendimento de um processo tão complexo como simples dicotomia.

Ainda assim, o fato de observarmos com cuidado este aspecto material nos leva ao entendimento mais adequado do problema do *jogo enquanto meio baseado na ação material*: aquele que contempla o *video game* não apenas como um meio através do qual se pode experimentar histórias; no qual o experimentar destas evoca um esforço que não é simplesmente baseado em interpretação, uma característica *extranoemática*, para Aarseth (1997), uma vez que demanda uma reação que se encontra fora dos domínios da mente.

Para Aarseth (1997), a experiência literária pode se dar através de uma forma *ergódica*, que literalmente demanda do usuário *trabalho* (*ergon* / ἔργον), para que seja trilhado um *caminho* (*hodos* / ὁδός). A este tipo de texto ele chama de *cibertexto*, e o trabalho ao qual ele se refere consistiria em algo mais do que o simples "movimento dos olhos e o periódico ou arbitrário virar de páginas" (AARSETH, 1997, p. 2), e não estaria apenas confinado aos domínios da cultura digital. Em seu tratado, Aarseth (1997), discorre *também* sobre jogos, mas não unicamente a esta mídia; este é um tratado sobre as várias materialidades através das quais se pode experimentar a literatura.

Ao abandonarmos a discussão acerca da ideia de agência apenas em bases diegéticas, portanto, forma-se um entendimento que privilegia não a experiência da materialidade em detrimento da fruição narrativa, mas sim a ideia de que a experiência midiática dos jogos eletrônicos efetivamente imbrica a noção de materialidade à noção de agência. Este tipo de proposição garante que a apreensão do problema seja *simétrica*: que todos os agentes envolvidos na tomada de ação tenham, *a priori*, as mesmas possibilidades. Apenas na atualização, na transformação da potência em

ação, é que se darão os jogos de poder que definem tal atualização. O fragmento abaixo, anterior às discussões do *Cybertext*, dá suporte a esta proposição, uma vez que pontua a existência de interrupções – momentos nos quais a narrativa é suspensa, momentos nos quais a máquina demanda ação:

> Já que *sem um usuário não pode haver ação* (*praxis*) em um determinado cibertexto, o conceito de história (*fabula*) deixa de ter sentido. Na ficção, a história determina e se esconde por trás da trama, que produz a ação; no cibertexto, a própria trama está escondida, o que faz com que a causalidade discursiva seja revertida: *a ação determina a (ou procura em vão pela) trama* (AARSETH, 1994, p. 774, ênfases nossas).

Com esta última proposição a respeito da noção de *simetria*, se dá finalmente a aproximação à discussão a respeito de ação através do viés da Teoria do Ator-Rede (TAR) (LATOUR, 2005), uma vez que escolhemos nos alinhar a uma proposta ontológica onde não só homem e máquina assumem posturas agenciais simétricas. Por esse motivo estamos discursando a respeito da ideia de *ação* ainda sem eleger polos distintos de observação: mesmo os actantes distribuídos *dentro* de um jogo figuram, também, como equivalentes, até que se dê um evento.

Uma última intervenção se faz útil antes que sigamos à frente. A discussão aponta para como os objetos relacionados a um título podem efetivamente agenciar o comportamento dos jogadores com relação a ele; ela se dá a partir de uma reflexão de Alexander Galloway que se subscreve de forma precisa à problemática sobre a qual nos debruçamos neste momento. Em seu livro *Gaming*, Galloway (2006) se posiciona de forma muito veemente a respeito da natureza dos jogos eletrônicos. Ele escreve:

> Sem a participação ativa de jogadores e máquinas, o *video game* existe apenas como um código estático. *Video games* passam a existir quando a máquina é ligada e o software executado: eles existem quando encenados (GALLOWAY, 2006, p. 2).

Alguns pontos podem ser destacados nesta citação. Em especial, havemos de trabalhar com a ideia de *máquina* e com a noção de *encenação*. A primeira deve ser reservada para o próximo tópico, à medida que a última deve ser problematizada neste ponto, uma vez que, em seu sentido literal e etimológico, a ideia de encenar (*to enact*) está, também, intimamente relacionada ao domínio da ação. Galloway (2006) acredita que uma das premissas básicas a respeito dos jogos eletrônicos é que estes, diferentes de outras mídias, são "ação material": eles são diferentes de simples meios interativos porque sua materialidade se reconfigura através da experiência do *gameplay*, muitas vezes expandindo os horizontes de ação de um indivíduo, criando

novas possibilidades agenciais.

Esta última proposição, que introduz de forma mais evidente a questão central do presente artigo, é de extrema importância porque explana precisamente de que forma a ideia de que materialidade e agência estariam imbricadas funciona; o único ponto, deliberadamente deixado de lado nesta breve discussão a respeito de ação, é que as características ecológicas que esta *habilitam* são as mesmas que a restringem; é sobre esta restrição que desejamos nos debruçar, uma vez que nela, um modo muito particular a partir do qual actantes não humanos podem agenciar comportamentos se desvela.

Paratextos: Vetores de Agência?

A relação entre jogo e jogador é certamente da mesma ordem de uma série de outras construções sobre as quais a filosofia e as humanidades já se debruçaram: como não identificar, por exemplo, a relação entre leitor e texto, tão cara ao pensamento da semiótica, no âmbito do jogo / jogador? Inúmeras são as contribuições no sentido de adaptar, se aproveitar de teorias consagradas para empreender a leitura de fenômenos modernos. Esta empreitada, contudo, não pode ser feita sem que haja a consciência de que meios diferentes ensejam experiências diferentes. Isto se revela no presente trabalho à medida que introduzimos uma questão – referente à *ação* – que não necessariamente era problematizada no estudo da experiência narrativa.

Claro, pesquisadores como Richard Gerrig (1993) sugerem a existência de *respostas participativas* (*p-responses*), que consistem em um envolvimento do leitor para com a narrativa de modo que este *deseja* desenrolares. Este desejo nunca está, contudo, associado a uma possibilidade de incidir sobre a obra, à medida que esta já está, grosso modo, escrita. Retornando, portanto, à argumentação do trabalho, se nos aproximarmos da ideia de *p-responses*, algumas teorias voltadas para os jogos eletrônicos podem ajudar a alinhavar melhor os conceitos despertados pela comparação entre as relações *leitor-texto* / *jogador-jogo*. O argumento de Alexander Galloway (2006) retorna, nesse momento, de forma fortuita, porque o próprio, ao criar o quadrante através do qual analisa os jogos eletrônicos como meio baseado na ação, delineia duas figuras interessantes para a articulação com a Teoria do Ator-Rede: a do *operador* e da *máquina*.

O que nos atrai na análise do pesquisador americano não é o fato de que a divisão é empreendida, e sim o fato de ele conferir uma parcela importante do domínio da ação nos jogos eletrônicos ao componente maquínico, ou seja, aos

actantes não-humanos envolvidos no processo: "ações da máquina são atos do software e do hardware do jogo eletrônico, enquanto ações do operador são feitas pelos jogadores" (2006, p. 5). Galloway (2006) continua, ao empreender um segundo eixo classificatório que está relacionado à presença ou não da narrativa. Ações podem ser, para ele, executadas no aspecto diegético ou não-diegético do jogo.

Há pouco, contudo, a respeito de apropriações em Galloway (2006), e isto não torna o tratado do americano sobre o que ele chama de *cultura do algoritmo* menos interessante[3], uma vez que o livro se debruça de forma quase que completa a aspectos internos ao jogo. Ainda assim, ensejar a existência de agentes não-humanos é adequado, porque conecta um teórico preocupado com o *status quo* da tecnologia à discussão mais geral acerca de agência. Uma breve digressão acerca da discussão sobre agência se faz necessária antes que a argumentação continue a respeito das práticas de apropriação envolvidas na produção e consumo de paratextos e de como estes são importantes no desenvolvimento da ação nos *video games*.

Um Entendimento Peculiar da Noção de Agência

Uma das principais razões pelas quais a Teoria do Ator-Rede atrai críticas por parte de vertentes distintas das ciências sociais é justamente o fato desta supostamente ignorar as estruturas sociais e o poder que estas possuiriam (ELDER-VASS, 2008). Para Latour (2005), tudo se resolve *eventualmente*, no sentido estrito da palavra: é no momento em que a ação se dá que as disputas de poder e de identidade são resolvidas. Há alguns percalços na explicação de como agência e estrutura dialogam consigo na história da sociologia, mas este artigo não se dá ao luxo de explanar a estes: uma digressão mais longa e de cunho quase que completamente teórico foi empreendida anteriormente e figura como base para o desenvolvimento deste trabalho (FALCÃO, 2013).

Em se dissolvendo o poder *a priori* que as estruturas sociais possuem, o intuito da sociologia latouriana é que observemos os atores – actantes – para que possamos identificar que papéis eles desempenham e como estes são formativos de suas essências e de seu sentido, nunca o contrário: embora o sentido de historicidade e temporalidade esteja imbuído nos actantes, estes não devem nunca ser tomados como meras instâncias. É no presente, no evento – *na ação* – que se dá a mediação, e mesmo *programas de ação* podem ser modificados através da *composição* (LATOUR,

3 Nossa preocupação em muito se alinha a do autor, em especial porque ele considera que os universos simulacionais criados pelos jogos eletrônicos são alegorias perfeitas da ideia de sociedade do controle deleuziana. Ainda que a discussão tenha muito a contribuir para a discussão a respeito de agência, neste artigo em específico, ela assume apenas um aspecto tangencial.

1994), híbridos se proliferam e a vida social se alinhava em suas múltiplas redes, que guardam sempre, em seu seio, surpresa.

Mais que isso, nessa proposição sociológica se localiza, talvez, a mais intrigante característica da TAR: a de que, de fato, a agência não pertence ao indivíduo, nem tampouco às estruturas sociais – a agência se distribui pela rede que se forma ao redor de um desses actantes. E, nos utilizando de uma metáfora nada inédita, em um palco, o ator jamais se encontra só: companheiros de ofício, adereços, mesmo o público lhe há de fazer companhia, pois o que é daquele que atua, se não puder fazê-lo para outrem?

Tal relação que ao mesmo tempo delimita também capacita seus polos e desvela o argumento de que a verdadeira questão que concerne a esta reflexão não se posiciona sobre os polos em específico. Ela inquire acerca do que é desempenhado por esses polos; o que faz diferir, o que movimenta, o que causa ondulações no tecido associativo e repercussões às quais, por vezes, sequer podemos vislumbrar. O ator, sua plateia; estes são apenas "o lugar no qual os fios sociais se amarram" (SIMMEL, 1908, p. 20), A verdadeira questão se dá, portanto, na inquisição a respeito da relação: do momento de transformação, de tradução; ou de sua origem, de forma mais precisa.

Uma última pontuação a respeito desta digressão introduz a questão tratada adiante: de que forma, afinal, os *paratextos* negociam comportamentos conosco, enquanto jogadores? Ora, duas características foram mencionadas anteriormente: em se discursando a respeito de como o jogo é ação *e* consumo narrativo, pontuamos que (1) a mesma ecologia que possibilita tal arbítrio também o limita. Esta característica é extremamente dependente da premissa latouriana (2) de que não apenas os humanos carregam consigo o poder de *fazer agir*: objetos também agenciam a si mesmos e a suas contrapartes humanas. Esta característica, a qual Latour (1994) chama de *simetria*, "força-nos a abandonar a dicotomia sujeito-objeto" (p. 34) e abre nossos olhos para o modo como estes actantes se imbricam interminavelmente em nosso convívio social.

Dito isto, retornemos à questão do artigo: vídeo-tutoriais são produzidos por jogadores mais experientes sem nenhum tipo de fim lucrativo, para ajudar jogadores que não conseguem solucionar os problemas propostos em um jogo. Em *World of Warcraft (WoW)*, estes vídeos servem para guiar coreografias intrincadas e são parte integrante da *praxis* do jogo tanto quanto seus elementos internos. Em *Angry Birds*, eles possuem um fim muito mais agônico, à medida que são guias para que um usuário consiga solucionar complexos *puzzles* e chegar à completude almejada. Em ambos os casos, eles levantam uma questão: de que forma o potencial de agência de

um jogador é negociado – prescrito, pautado – por esses actantes?

Uma Experiência Textual externa ao Texto

Como brevemente discutido anteriormente, Genette, em 1987, publicou seu tratado sobre as fronteiras da materialidade do livro, estabelecendo uma discussão que se debruça, precisamente, sobre a o aspecto limítrofe entre diegese e materialidade, de forma que estes *para*-textos – porque não fazem parte do texto central – são considerados determinantes para a experiência da obra. *Paratextos* são, portanto, elementos de entrada do texto, no sentido de que eles oferecem "a possibilidade de entrar ou dar as costas" (GENETTE, 1997, p. 2). Genette argumenta que estes textos são não apenas uma zona de *transição*, mas uma zona de *transação*, uma vez que esta possui pragmática e estratégia, possui influência que, independente de ser bem ou mal utilizada, está ao serviço de uma melhor recepção ao texto.

Antes de prosseguirmos ao contexto da cultura digital, uma pontuação deve ser retomada, e ela se posiciona sobre um aspecto distinto da obra de Genette (1997). À medida que discorre sobre os elementos externos a uma obra e como estes enquadram a experiência desta, o autor cria uma subdivisão na qual os paratextos consistiriam em *epitextos* e *peritextos*. Peritextos são paratextos internos a uma obra – apêndices ao volume, textos que fazem parte da materialidade do meio. Prefácios, notas, títulos – todos os textos orbitando o texto central em um mesmo volume são considerados peritextos.

Claro, a categoria mais interessante no que diz respeito a este artigo é a dos *epitextos*, que, de forma dedutível, são paratextos externos à obra. Para Genette (1997), *reviews*, entrevistas e críticas seriam importantes para a fruição, mesmo não estando contidas em forma de adendo. O que nos leva ao centro da pontuação: o fato de que mesmo em seu capítulo a respeito de epitextos públicos (GENETTE, 1997, p. 344), a ideia de apropriação não é contemplada. Esta só há de ser encontrada em 1999, quando Peter Lunenfeld se apropria da noção de paratexto em seu ensaio a respeito da estética do inacabado como sendo a estética da cultura digital.

Evocar o ensaio de Lunenfeld (1999) é cômodo não apenas porque ele apropria a noção de paratexto: para ele, a centralidade e a tangencialidade dos textos não consistem em distinções justificáveis, elas foram cunhadas de acordo com um padrão da indústria editorial anterior ao fenômeno da convergência midiática; ao passo que ele crê que, graças ao modo como os conglomerados de entretenimento gerenciam o conteúdo por eles produzido, "é impossível distinguir entre ele [o

paratexto] e o texto" (LUNENFELD, 1999, p. 14).

Há mais de poética no ensaio de Lunenfeld (1999) do que o espaço aqui destinado permite que exploremos, mas é curioso como a estética do inacabado sobre a qual o autor discursa é curiosamente familiar ao contexto do qual nos aproximamos ao escolher *WoW* e *Angry Birds*.

O primeiro tem estado online pelos últimos nove anos, à medida que sua narrativa interna evolui cronologicamente e sua interface se reinventa a cada novo patch disponibilizado; o segundo, por sua vez, obedece a um cruel modelo de negócio conhecido como *downloadable contente* (DLC), onde uma aplicação se auto-intitula incompleta, tendo na promessa de atualizações a retórica necessária para que um usuário decida por sua compra.

Mia Consalvo (2007), por sua vez, se apropriou da noção de Genette com um esforço mais funcional que o de Lunenfeld. Para a autora, a noção de paratextos deve ser utilizada não apenas para discorrer acerca dos textos oficiais gerados a respeito de um jogo. Em seu argumento, *walkthroughs* se transformam em documentos de legitimidade reconhecida, que estão acessíveis nos mais diversos *loci*, desde fóruns não oficiais a respeitadas revistas do gênero. Ainda que estes conjuntos paratextuais envolvam muito mais do que simplesmente considerar tutoriais - respostas aos enigmas propostos em um jogo - havemos de nos ater a estes, devido à sua função central em nossa argumentação.

Se consideramos, portanto, que texto e paratexto funcionam como uma unidade correlacionada, ainda que não nos subscrevamos completamente à ideia de que a fronteira se dissolve, podemos inferir que a produção de sentido não advém necessariamente da experiência do texto, mas sim da interação para com todos os componentes orbitando neste e em torno deste. Se estes componentes possuem o poder de produzir sentido, isso acontece porque, em maior ou menor medida, eles fazem parte das redes de atuação que circundam um actante - e aqui retornamos invariavelmente à discussão acerca de agência na Teoria do Ator-Rede. Nossa hipótese, assim como o uso da noção de Genette por parte de Consalvo (2007), também é simples: paratextos devem ser considerados elementos importantes na negociação de como se dá a ação dentro do jogo. Eles são mediadores explícitos, incidindo com veemência na forma como o tecido social, ali, se forma.

Há, na proposta, uma série de nuances que podem ser exploradas, e uma destas diz respeito à forma pela qual estes textos *fazem agir*. Em se tratando desta ideia, o argumento soa um tanto determinista; e por pior que possa isto parecer, a questão que se sobressai diz respeito ao que podemos endereçar como *a ética de uso*

de tutoriais. Não é, este determinismo, buscado? "Mostra-me como agir, para que eu possa, finalmente, avançar"?

Angry Birds, *World of Warcraft* e o Fazer Agir

A intenção, portanto, de argumentar a respeito da forma pela qual os paratextos são capazes de mediar a experiência de jogos eletrônicos, se revela; e, no intuito de ilustrar este processo, escolhemos dois jogos que, embora sejam crucialmente diferentes, fazem um uso bastante similar de tais elementos. A prática da produção colaborativa é fortemente representada, tanto em *Angry Birds* quanto em *WoW*, das mais diversas formas. *Fan art*, *cosplay*, *machinimas* e outros gêneros menos conhecidos deste tipo de produção se ensejam como parte corriqueira e estimulada pelos estúdios da órbita destes dois títulos. Como pontuamos anteriormente, contudo, desejamos nos debruçar sobre um tipo específico desta produção: tutoriais que são engendrados com o intuito de permitir que desafios sejam solucionados.

Para problematizar o uso destes tutoriais, nos aproximamos dos dois contextos de formas diferentes, ainda que internas ao contexto etnográfico, e pautadas pelo entendimento da forma pela qual tal uso incidia sobre as ações nos jogos. *WoW*, que é um título extremamente complexo e voltado para o gênero da alta fantasia medieval, demonstrou a necessidade de um recorte mais cuidadoso no corpus observado por permitir usos por demais diversos[4].

Neste caso, em se tratando de *WoW*, nos debruçamos unicamente sobre a prática das *raids*: eventos nos quais grupos de 10 ou 25 jogadores se unem para derrotar um inimigo especialmente poderoso (um *boss*). A prática de produção de tutoriais em *World of Warcraft* é extensa e se debruça sobre usos diversos demais para ser posta em discussão aqui. *Bosses*, contudo, possuem mecânicas delicadas e, para serem derrotados e cederem aos jogadores as respectivas recompensas, além do status de tê-lo feito (derrotando-os, isto é), precisam ser enfrentados de uma forma bastante específica, dando vazão, precisamente, à prática através da qual jogadores gravam vídeos de seus grupos executando complexas coreografias as quais são imediatamente copiadas por grupos que ainda não conseguiram realizar tal feito[5].

A série *Angry Birds*[6], por sua vez, é muito mais simples e conta a história

4 Desde o *roleplaying*, focado na narrativa, até competições dignas de ligas esportivas, problemáticas discutidas de forma excepcional em Taylor (2006), para citar apenas alguns.

5 Um exemplo de um destes vídeo-tutoriais pode ser acessado em http://youtu.be/h1x9MErf5NA.

6 Alguns jogos da série *Angry Birds* podem ser jogados gratuitamente através do Site de Redes Sociais *Facebook* ou do browser *Google Chrome*.

de um grupo de pássaros que se enfeza e parte em uma cruzada suicida quando porcos roubam seus ovos. A jogabilidade consiste em uma sucessão de telas na qual o jogador possui uma quantidade limitada de pássaros para destruir as construções nas quais os antagonistas se escondem, junto a estes, naturalmente. A pontuação proveniente da destruição / morte confere ao jogador um *score* em estrelas que varia de um a três e é usado para demonstrar completude, revelar itens escondidos, *easter eggs* (ironicamente, neste caso) (CONSALVO, 2007).

A pesquisa foi realizada em duas etapas separadas. A primeira delas foi empreendida no servidor brasileiro *Azralon*, de *Warcraft*. O motivo de realizar esta pesquisa em um servidor brasileiro foi, além da óbvia conexão com o contexto ao qual este trabalho se subscreve, o fato de que estes servidores possuem um *ethos* extremamente competitivo, na qual a prática de "*raidar*" – apropriação brasileira do termo *raiding* – é bastante comum. Neste servidor, duas *guildas* – grupos de jogadores com objetivos semelhantes, grosso modo – foram escolhidas para serem observadas e, dentro destas, com base na observação e em conversas com seus membros, três pessoas em especial foram escolhidas como fontes para a pesquisa. O olhar com o intuito específico de inquirir a respeito da prática do consumo de vídeo-tutoriais foi realizado entre o dia 02 e 12 de janeiro de 2013, quando estes grupos começavam a retornar de suas "férias" de fim de ano, e a escolha destes jogadores se deu pelo fato de que eles representavam figuras importantes dentro de seus grupos de *raid*.

A segunda etapa se debruçou sobre *Angry Birds*. Aqui, havia um empecilho técnico: *Angry Birds* não é um mundo virtual e contatar seus jogadores – saber quem são, quais são suas práticas, conversar com eles – ou seja, estabelecer um *entreé* adequado é complexo, pois a casualidade com a qual se joga este título é definidora, e não permite que se possa efetivamente discursar a respeito de uma criação comunitária ou de cultura. Ainda que a comunidade / cultura não seja um pré-requisito para o aparato metodológico, neste caso, identificar os jogadores que interessariam para a pesquisa era complexo, pois apenas jogadores interessados efetivamente em utilizar os tutoriais importavam para o trabalho, e uma observação prévia mostrava que a maioria jogava apenas para se divertir casualmente.

A solução encontrada foi aplicar um questionário através dos usuários do *Facebook*, partindo da nossa conta pessoal no site. O questionário, que era a primeira parte da pesquisa e dava a oportunidade de o respondente deixar o endereço de *e-mail* para participar do *follow up*, ficou disponível por apenas três dias e teve cerca de 900 respostas que, além de proverem dados a respeito do uso do título por brasileiros / portugueses, tinham como motivo ulterior apontar jogadores que pudessem prover

um insight melhor a respeito do uso destes paratextos. O ponto é que *Angry Birds* possui um contingente enorme de jogadores que não estão preocupados com um uso *hardcore* do jogo: encontrar itens escondidos, completar o jogo com 100% das estrelas disponíveis. Das 876 pessoas que responderam ao questionário, apenas onze afirmaram (1) ter como objetivo conseguir todas as estrelas e (2) se utilizarem, para tanto, dos tutoriais; destes onze, dois não deixaram e-mails para que fosse continuada a pesquisa. Fortuitamente, como o intuito era apenas delinear uma prática e revelar fontes em potencial, pode-se dizer que o questionário cumpriu, de forma adequada, seu papel.

O principal motivo para adentrar o campo e não apenas se debruçar sobre o cunho teórico a respeito da articulação entre paratextos e suas questões agenciais se deu, principalmente, porque uma das impressões a respeito do uso destes era perigosamente determinista; e ainda que o fosse, revelava precisamente o caráter *mediador*, no sentido latouriano, destes actantes: uma vez dada a resposta, o que haveria de acontecer com o potencial de criação, de improviso, dentro de um jogo? Era de nossa impressão que este seria, de alguma forma, tolhido; que uma vez de posse de uma resposta, o jogador simplesmente não tinha motivos para tentar conseguir outra, para *ir por outro caminho*.

Esta impressão foi fortalecida quando do contato para com as guildas de *Warcraft* do Azralon. Um membro delas apontou um fato interessante, a respeito do uso dos tutoriais:

> Faye (Toca do Goblin): Tem gente que prefere sentir o encontro e se adaptar, o vídeo não é de muita ajuda nisso porque erros ocorrem, e nunca se mostram erros nos vídeos.
> Jogador 1: Toda vez que eu preciso usar o tutorial pra completar o nível, não consigo nunca encontrar outra resposta.
> Jogador 2: Se eu tenho uma resposta que eu sei que funciona, prefiro continuar nela?

Há algumas nuances na afirmação que são válidas de se explorar: a primeira delas diz respeito ao fato de que um *boss* é vulnerável a uma quantidade de programas de ação – existe um nível de agência operacional (FALCÃO, 2012) que permite que haja improviso, que haja desafio. O detalhe que deve ser discutido diz respeito ao fato de que uma resposta pauta todas as outras. Um breve olhar sobre os vídeos ensinando como derrotar *Elegon*, um dos *bosses* da expansão *Mists of Pandaria*, de *Warcraft*, revela uma sequência de vídeos praticamente iguais, nos quais a mesma coreografia é seguida até que este esteja morto. Isto nos oferece, na verdade, ao invés de respostas, mais uma pergunta que se junta ao coro: o que motiva, realmente,

os jogadores a fazerem seus próprios vídeos, uma vez que já existem semelhantes *online*? Esta pergunta não é central à discussão do artigo, mas revela, em um breve comentário, que actantes não-humanos também agenciam comportamentos que estão mais relacionadas a discussões acerca de autenticidade ou relevância dentro de uma comunidade, e não são máquinas criadas com o intuito de *fazer fazer*.

A agência operacional certamente existe, mas ela é cruelmente esculpida em uma lógica de competição digna de grandes organizações. Em uma guilda como a *Blood Fury*, primeira no ranking nacional[7], vídeos são considerados perda de tempo, porque eles removem a potência de improviso do jogador, ao invés de assistir a um vídeo, o jogador deve *raidar* no PTR[8], uma versão de teste do conteúdo futuro, para *descobrir* o que fazer, e nunca assistir a resolução do *puzzle* para isso:

> Azombra (Blood Fury): Quando você vê um vídeo, por mais que você adapte uma coisa ou outra, você já pegou uma base pronta. Participei de vários *world first* / *second* com a Vodka e não tinha vídeo, logo, a cabeça de todos os players tinha muito mais trabalho a fazer.

Engana-se, contudo, quem acredita que ter as respostas destes *puzzles* minimiza sua dificuldade. Alguns problemas são difíceis de serem resolvidos, ou por falta de pré-requisitos técnicos dentro do MMORPG, ou por causa de falta de desenvoltura técnica nos dois títulos sobre os quais discursamos. Isso se dá, no primeiro, porque o caráter sequencial ao qual o jogo se subscreve tem, por obrigação tornar o jogador *obsoleto*, por assim dizer. Esta é a forma pela qual o universo agencia o jogador de forma que ele precise continuar buscando modos de estar *em sua melhor forma*. No segundo, isto se dá meramente porque alguns movimentos requerem um nível de perícia que o jogador, às vezes, não possui. Podemos afirmar que este é um movimento de *discriminação* empreendido pelo jogo: nem todo mundo pode ser um exímio jogador, e às vezes, como indica a quantidade de jogadores casuais respondendo o questionário, simplesmente não há interesse em sê-lo.

> Jogador 3: Às vezes passo uma hora jogando pra conseguir as três estrelas em uma fase, porque mesmo vendo a resposta, é difícil de fazer ela.
> Jogador 2: Tem respostas ali que devem ser editadas, porque por mais que eu tente, não dá pra copiar elas. É impossível. No [*Angry Birds*] *Star Wars* mesmo, eu tive que destravar os sabres mais potentes pra poder fazer as fases mais difíceis.

7 De acordo com o recurso *Wow Progress*, em http://www.wowprogress.com/guild/us/azralon/Blood+Fury.

8 PTR é a sigla para o termo *public test realm*, uma versão do conteúdo que ainda não é oficial, está em teste.

As repercussões do uso de tais tutoriais são as mais diversas possíveis, em se tratando do uso de títulos diferentes: se em *Warcraft* parece que alguns jogadores repudiam o uso de tais tutoriais, isso é obviamente fruto de como a argumentação é construída. Jogadores de *guildas* mais competitivas são fundamentalistas no que se refere a ter seu desafio negado. Outras *guildas*, mais casuais, voltadas para um aspecto menos compromissado para com o jogo, acreditam que a prática é absolutamente normal e em nada altera o desenrolar do jogo: pelo contrário, faz parte dele. É interessante perceber que este tipo de uso faz com que o paratexto se aproxime da noção concebida por Lunenfeld (1999): a de que texto e paratexto se confundem.

> Dasher (Vipers): Acho que é o correto a se fazer. [Ver os vídeos] facilita e poupa bastante tempo nas progressões. É bem normal, o atalho para uma progressão boa.
> Fuleira (Vipers): [Os vídeos] ajudam. Principalmente porque são feitos por guildas de *endgame*. Os caras tem uma skill maior e a *comp*[osição] da raid nem sempre eh igual. Então, é apenas uma sugestão de caminho e não o cara apertando os botões pra você (*sic*).

Nem toda a comunidade em torno de um título considera, portanto, tais paratextos como desleais ao jogo. No caso de *Angry Birds*, todos os entrevistados declararam que saber a resposta não é um modo de tirar a graça do jogo, uma vez que esta precisa, ainda, ser executada propriamente. Mais que isso, apenas poucas pessoas (54 em 876) declararam que o uso dos vídeo-tutoriais consistia em trapaça.

Estas declarações, mais do que ilustrar como se dá o processo de agenciamento por parte dos não-humanos, demonstram que há um tecido social que emerge, particularmente, desta associação. Seja através de dinâmicas prescritivas ou composicionais, programas de ação são alterados por causa do contato para com estes textos, e isso incide em relações sociais distintas, porém simétricas, entre os actantes envolvidos.

Considerações Finais

Nosso argumento neste artigo foi centrado na premissa de que o modo pelo qual nos comportamos está, dificilmente, apenas sob o nosso controle: a agência é, na verdade, uma faculdade que se encontra distribuída pelo contexto, alinhavada entre pessoas e objetos, constituinte de cascatas de expectativas que resultam, por sua vez, na construção de um tecido social que se recombina a cada instante, ainda que mantenha certos padrões reconhecíveis. Partindo deste entendimento da realidade

– que é guiado, em especial, pelos preceitos da ontologia latouriana (LATOUR, 2005), buscamos empreender um pensamento acerca de dois objetos distintos nos quais estes fios se amarram: dois jogos que são diferentes, mas que empreendem uma dinâmica semelhante de criação e apropriação textual que é necessariamente retroalimentada.

Considerando que tal apropriação gera, necessariamente, paratextos – textos que não são centrais à obra, mas que incidem diretamente sobre sua experiência – e considerando que, no caso destes jogos, estes incidem sobre uma experiência que é *ativa*, *baseada em ação*, defendemos a ideia de que estes paratextos são mediadores poderosos na formação do tecido social particular à experiência desses jogos. Isso acontece porque, ao guiar o jogador, ao mesmo tempo em que capacitam a ação, permitindo que o conteúdo seja explorado, restringem-na, exercendo uma forte influência sobre esta, tolhendo seu potencial criativo em como se lidar com certos encontros.

Naturalmente, existem outras dezenas de actantes não-humanos negociando outras dezenas de comportamentos em contextos complexos como o são os jogos eletrônicos. Realizar este mapeamento é algo necessário para a continuidade desta pesquisa e para efetivamente avaliar de que forma somos agenciados pelos elementos não-humanos ao nosso redor. Nosso intuito, com este esforço, era simplesmente o de chamar atenção para o fato de que estes não são necessariamente internos ao contexto analisado: a rede que envolve um actante está, muitas vezes, espalhada pelos mais diversos contextos, e alcança lugares aos quais o olhar do pesquisador não está acostumado a ir, não consegue alcançar por estar enquadrado por um ou outro arcabouço teórico.

Referências Bibliográficas

AARSETH, E. "Nonlinearity and literary theory". In. LANDOW, G. (Ed.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

_____. *Cybertext*. Perspectives on ergodic literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

CONSALVO, M. *Cheating*. Gaining advantages in videogames. Cambridge: The MIT Press, 2007.

ELDER-VASS, D. "Searching for realism, structure and agency in Actor-Network Theory". *The British Journal of Sociology*, v. 59, n. 3, 2008.
FALCÃO, T. "Estruturas de agenciamento em Mundos Virtuais: Mundos ficcionais como vetores para o comportamento social in-game". In. ANDRADE, L. A.; FALCÃO, T. (Orgs). *Realidade sintética*. Jogos eletrônicos, comunicação e experiência social. São Paulo: Scortecci, 2012.
_____. "Camadas relacionais de prescrição: Rascunhos para uma metodologia de análise dos jogos eletrônicos". *Esferas*. v. 1, n. 2, 2013.
GALLOWAY, A. *Gaming*. Essays on the algorithmic culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
GENETTE, G. *Paratexts*. Thresholds of interpretations. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
GERRIG, R. J. *Experiencing narrative worlds*. On the psychological activities of reading. Boulder: Yale University Press, 1993.
HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
JENKINS, H. *Convergence culture*. Where old and new media collide. New York: New York University Press, 2006.
KAFAI, Y. B.; HEETER, C.; DENNER, J.; SUN, J. Y. (Eds.). *Beyond Barbie & Mortal Kombat*: New perspectives in gender and gaming. Cambridge: The MIT Press, 2008.
KRZYWINSKA, T. "World creation and lore: World of Warcraft as rich text". In. CORNELIUSSEN, H. G.; RETTBERG, J. W. (Eds.). *Digital culture, play, and identity*. A World of Warcraft reader. Cambridge: The MIT Press, 2009.
LATOUR, B. "On technical mediation. Philosophy, sociology, genealogy". *Common Knowledge*, v. 3, n. 2, 1994.
_____. *Reassembling the social*. An introduction to Actor-Network Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.
LUNENFELD, P. *The digital dialectic*: New essays on new media. Cambridge: The MIT Press, 1999.
MACCALLUM-STEWART, E.; PARSLER, J. "Illusory agency in Vampire: The Masquerade – Bloodlines". *Dichtung-Digital – Journal für Digitale Ästhetik*, v. 37, n. 1, 2007.
MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?* The lives and loves of images. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
MURRAY, J. *Hamlet no holodeck*. O futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: UNESP, 2003 (1997).
SIMMEL, G. *Sociology*. Inquiries into the constitution of social forms. Boston: Brill,

2009 (1908).
TAYLOR, T. L. *Play between worlds*: Exploring online game culture. Cambridge: The MIT Press, 2006.

submetido em: 09 09 2015 | aprovado em: 26 10 2015.

A estética mundializada e a questão da crítica

Globalized aesthetics and criticism

Raul Arthuso[1]

[1] Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo, cineasta e redator da Revista Cinética.
e-mail para contato: raul.arthuso@gmail.com

Resumo: O livro Audiovisual e mundialização: televisão e cinema aborda a relação entre cinema e outras mídias na contemporaneidade, com especial ênfase na influência da publicidade no cinema brasileiro contemporâneo. O autor busca questionar a crítica à estética publicitária e televisiva de diversos filmes brasileiros recentes. A resenha aponta para a intervenção do livro no debate cultural, mas ressalta as fragilidades da análise crítica das obras e como isso se reflete na própria contestação crítica de Muanis.
Palavras-chave: audiovisual; estética mundializada; crítica; televisão; contemporaneidade.

Abstract: The book Audiovisual e mundialização: televisão e cinema addresses the relationship between film and other media in contemporary society with special emphasis on the influence of advertising aesthetics in contemporary Brazilian cinema. The author aims to question the existing criticism against advertising and television aesthetics identified in several recent Brazilian films. This review points to the involvement of the book in the cultural debate, but highlights the weaknesses of film analysis and how this is reflected in Muanis' very critical discussion.
Key words: film and literature; social networks, construction of identity; young contemporary culture.

Dos romances ao filme

A influência da estética publicitária no cinema tem sido um dos grandes temas de discussão da crítica na contemporaneidade. Com a quase universalidade da imagem em movimento no cotidiano após a expansão do vídeo e das diversas modalidades de telas, tornou-se quase inevitável discutir a natureza do cinema e o reflexo dos novos modos de consumir imagens (seriados, videoclipes, o *zapping* da televisão) nas práticas e propostas estéticas da sétima arte.

Essa discussão é especialmente sensível no Brasil, onde as dinâmicas do mercado profissional de audiovisual levaram grande parte dos realizadores a encontrar um porto seguro no trabalho diário dos sets de filmagem da publicidade e televisão. Para muitos dos jovens diretores brasileiros em meados dos anos 1990 e início dos 2000, cinema é um trabalho autoral, de longo prazo, sendo a publicidade, o videoclipe e a televisão experiências do dia-a-dia. É o caso de nomes prolíficos do cinema brasileiro atual como Fernando Meirelles, Cláudio Torres, Breno Silveira, Beto Brant, Guel Arraes e Jorge Furtado.

Da parte da crítica, as implicações da estética publicitária no cinema foram discutidas em diversas frentes. Seja na crítica cotidiana de grandes jornais, internet ou ensaios de maior fôlego, o assunto rendeu – e ainda rende – longas discussões, desde o simbólico texto de Inácio Araújo sobre *Gêmeas* (1999), de Andrucha Waddington, no qual o crítico perguntava "afinal, este filme está anunciando o quê?" (ARAÚJO, 2000), passando pelo ensaio de certa forma apocalíptico de Luiz Carlos Oliveira Júnior na revista Contracampo, *A publicidade venceu* (2008), até o famoso e debatido artigo de Ivana Bentes sobre a "cosmética da fome" (2001).

Audiovisual e Mundialização, de Felipe Muanis, tenta se inserir abertamente nesse debate. Já em suas primeiras páginas, o autor coloca seu questionamento fundamental: "Por que a influência do cinema na publicidade não é vista como problema, sendo até incentivada, e a influência da publicidade ou da televisão no cinema é, por vezes, combatida?" (p. 20).

O livro percorre, então, o caminho inverso, apontando como a publicidade vai se apropriar dos elementos de identificação do imaginário da cultura de massa criados e consolidados pelo cinema de gênero norte-americano à época do sistema de estúdios. Pois, como produto, os filmes realizados dentro desse esquema atraíam o público a partir de fórmulas de fácil reconhecimento repetidas filme a filme. O imaginário do cinema norte-americano, exportado para o mundo todo ao longo de mais de um século de dominação econômica sobre as cinematografias nacionais,

teriam, ao fim e ao cabo, moldado certas estratégias de aproximação com o público e práticas estéticas de ressonância nas novas formas de produção de imagens, como o videoclipe e a televisão. Muanis expõe, em sua argumentação, que as práticas estéticas e o imaginário do cinema norte-americano se tornaram um produto em si na cultura audiovisual contemporânea e, portanto, não faria mais sentido falar em estética publicitária no cinema ou vice-versa, mas em uma estética desterritorializada, híbrida, *mundializada*: "Na verdade, publicidade e cinema estão no mesmo barco, ambos se influenciando mutuamente, ambos criando o seu referencial em uma estética, em uma linguagem mundializada" (p. 26). O livro tem como ponto de fuga as intersecções do cinema brasileiro contemporâneo com o audiovisual e a chamada estética publicitária.

Partindo da análise de práticas e resultados estéticos próprios da publicidade para depois relacioná-los aos modos de operação do cinema norte-americano, Muanis traça uma ponte entre as formas de representação da realidade no cinema de gênero clássico e a propaganda: a formação de códigos de fácil assimilação pelo público, a utilização dos recursos técnicos de fotografia, direção de arte e música para construir um mundo estetizado atraente e inteligível ao espectador, o *star system* e o uso da *persona* de atores famosos para criar identificação imediata, como embalagem do produto de mercado. Ao equivaler cinema e comerciais, apontando suas semelhanças, Muanis consegue, por sua vez, construir a idéia de uma estética mundializada, em que as diversas modalidades de imagem em movimento estão mediadas por um imaginário comum, de produto, ligado à cultura de massa internacional.

Para o autor, a retórica crítica de separar o cinema do audiovisual e isolá-lo da experiência cultural contemporânea é inócua, na medida em que o "cinema puro" é uma impossibilidade no mundo hoje. A base teórica de Muanis é a essência híbrida e agregadora do cinema: "o cinema, historicamente, foi uma arte que sempre agregou outras artes e linguagens e que, ainda, se apropria constantemente de outras estéticas: primeiro a literatura, as adaptações literárias, a dramaturgia do teatro, a música, a pintura; e agora o mesmo se dá com as narrativas audiovisuais, especialmente as televisivas, a publicidade, o videoclipe e as novelas" (p. 150). É partindo desta idéia que a crítica às aproximações do cinema com outras formas audiovisuais se tornaria inválida ou, no mínimo, problemática.

Essa noção de hibridismo do cinema desde suas origens tem um fundo problemático que coloca em xeque as argumentações. Pois, se o cinema desde suas origens agregou outras linguagens, a luta fundamental de seus defensores era por demonstrar a singularidade da nova arte e sua independência frente às outras

linguagens. De Canudo aos teóricos russos da montagem, passando por Epstein, Delluc e Dulac, a história da crítica começa na "defesa da especificidade do cinema" enquanto arte, às custas de diferenciá-lo, "e a busca de fundamentos para esta especificidade exigiam a luta contra o teatro" (XAVIER, 1978, p. 54), arte com a qual o cinema sempre correu o risco de se confundir em seus primeiros tempos. Portanto, invalidar o discurso crítico da especificidade do cinema é esquecer os fundamentos das idéias sobre cinema enquanto arte que possibilitaram à própria crítica e ao cinema enquanto estética existir.

Esse descompasso crítico fica exposto nas análises, que poderiam ser mais aprofundadas. Para se colocar no debate questionando certos predicados críticos – que realmente precisam ser colocados à prova para não se tornarem muletas retóricas –, a abordagem das obras mostra certo afrouxamento da análise fílmica para comprovar o argumento teórico do livro. *O Invasor* (2002), de Beto Brant, *Redentor* (2004), de Cláudio Torres, ou *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, três dos filmes analisados por Muanis, não são, por um lado, confrontados por suas estruturas narrativas e construções fílmicas, apenas pelos recursos estéticos da camada evidente da narrativa e do tratamento visual, servindo, então, de demonstração aos pressupostos da primeira parte do livro.

Assim, a análise da câmera na mão no filme de Brant, não mais como signo da precariedade, mas como construção estética da psicologia das personagens; da colorização exacerbada e da montagem alternada de longos planos com fragmentações mais acentuadas, permanecem como marcas de seu tempo, sem serem confrontadas com as construções mais profundas de relações de classe, ocupação do espaço urbano, criminalidade e cultura hip-hop, questões importantes no cotejo do filme a fim de fazer sua crítica.

Por outro lado, as diversas obras analisadas não são confrontadas entre si a ponto de permitir uma valoração entre seus diversos resultados – estéticos, comerciais, artísticos. As obras fílmicas tornam-se apostos para as formulações teóricas do livro sobre hibridismo e apropriação da estética mundializada. Ao fazer um corte horizontal nas propostas estéticas dos filmes, igualando-os sem problematizar suas tessituras próprias; ao aproximar fenômenos de origens e desdobramentos tão diversos quanto o cinema clássico hollywoodiano e a propaganda a partir de seus fins, Muanis esquece que parte importante do trabalho da crítica de arte é valorar os objetos com os quais lida, colocando as obras à prova para destacar sua singularidade. O caminho do livro parece outro: apontar o erro da valoração da crítica para revalorar as obras a partir de sua existência como produto alinhado aos novos predicados da cultura

de massas. Não é a singularidade, mas a homogeinização como valor, pois esta é a "marca de seu tempo" (p. 180).

Nesse sentido, *Audiovisual e Mundialização* se insere no debate cultural como apontamento de uma série de questões importantes ao lidar com o cinema brasileiro e a cultura audiovisual na contemporaneidade. Como crítica, as análises promovem uma homogeinização de propostas e idéias, exatamente a operação condenada por Muanis quando os críticos condenam a estética publicitária. Em seu último capítulo, "O cinema brasileiro e a busca da modernidade", o autor coloca que "A tão falada estética publicitária existe, então, mas é preciso pensá-la de outra maneira: é a estética que permeia o mundo contemporâneo, que influencia a publicidade, o videoclipe, o cinema, enfim, a vida de todos na sociedade capitalista ocidental" (p. 277). Na contramão de toda esta platitude proposta no livro, a arte é o resguardo da alienação do homem na vida desterritorializada e mercantilizada. E não seria a função da crítica exatamente reconhecer esses breves vislumbres de beleza?

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, I. "Conspirando contra o quê?". *Folha de S. Paulo*, 14 abr. 2000. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1404200014.htm, acessado em 05/11/2015.

BENTES, I. "Da estética à cosmética da fome". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 08 jul. 2001. p. 1-4.

MUANIS, F. *Audiovisual e mundialização: televisão e cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. "A publicidade venceu". *Contracampo*, n. 92, 2008. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/92/pgpublicidadevenceu.htm, acessado em 05/11/2015.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 54.

XAVIER, I. "São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade arquipélago". *Sinopse, Revista de cinema*, n. 11, ano VIII, 2006, p. 18-25.

submetido em: 29 10 2015 | aprovado em: 09 11 2015.

Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis

Documentary and Brazil in Worl War II: anti-militarism and anti-communism as sensitive pattern

Claudio Aguiar Almeida[1]

[1] Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do curso de pós-graduação *História da Arte: Teoria e Crítica* da Faculdade Belas Artes de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.
E-mail: caguiaralmeida@gmail.com

Resumo: O texto resenha o livro *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* de Cássio dos Santos Tomain, debatendo as estratégias de representação mobilizadas pelos filmes *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a pua!* (Erick de Castro, 1999), *A cobra fumou* (Vinícius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr, 2007).
Palavras-chave: documentário no Brasil; Força Expedicionária Brasileira; representação do povo; cinema brasileiro; documentário.

Abstract: The text review the book *Documentary and Brazil in the World War II* by Cássio dos Santos Tomain, debating the strategies of representation mobilized by the films *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a pua*! (Erick Castro, 1999), *A cobra fumou* (Vinicius Reis, 2002) and *O Lapa Azul* (Durval Jr, 2007).
Key words: Documentary in Brazil; the Brazilian Expeditionary Force; people representation; brazilian cinema; documentary.

Versão da tese de doutorado de Cássio dos Santos Tomain, *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* elege como principal objeto de estudo quatro documentários sobre a experiência dos pracinhas da *Força Expedicionária Brasileira* na Segunda Guerra Mundial: *Rádio Auriverde* (Sylvio Back, 1991), *Senta a pua!* (Erick de Castro, 1999), *A cobra fumou* (Vinícius Reis, 2002) e *O Lapa Azul* (Durval Jr, 20007). Na perspectiva do autor esse conjunto de filmes pode ser dividido em dois blocos. Percebido como uma "resposta aos tempos em que o cineasta [Sylvio Back] participou da luta armada, foi preso, interrogado e teve seus filmes censurados" (TOMAIN, 2014, p. 74), *Rádio Auriverde* compõe o primeiro bloco da amostragem, diferenciando-se, por seu tom antimilitarista, dos filmes realizados por cineastas que "eram adolescentes nos anos de 1980, pouco vivenciaram as atrocidades cometidas pelos militares, pelo contrário, herdaram um país que precisava se reconstruir democraticamente, e que para tanto resolveu colocar panos quentes nas feridas abertas entre os militares e uma parcela da sociedade civil organizada" (TOMAIN, 2014, p. 101).

Invertendo a ordem cronológica de produção dos filmes, Tomain se debruça sobre *Senta a pua*, *A cobra fumou* e *O Lapa Azul* no segundo capítulo do seu livro, enquanto *Rádio Auriverde* só é discutido no terceiro. Dividida, portanto, em dois momentos, a análise dos documentários é precedida por uma discussão teórico-metodológica de "conceitos" que, segundo o autor, "somam um verdadeiro arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas imprescindíveis para o estudo (...) que nos ajudam a evitar aquelas análises reducionistas ao abordar filmes como *Rádio Auriverde*" (TOMAIN, 2014, p. 50). No entanto, como veremos a seguir, o autor nem sempre consegue manipular a contento esse "arsenal", deixando-se enredar por armadilhas, sobretudo quando analisa os filmes com os quais parece manter maior identificação: *A cobra fumou* e *Rádio Auriverde*.

Na perspectiva de Tomain, *A cobra fumou* adota o formato de um "diário de filmagem, em que acompanhamos cada dia de trabalho do cineasta e sua equipe durante as passagens por Brasília, Rio de Janeiro e Itália", compondo uma "narrativa marcada pela revelação das etapas do processo de produção (...), traço de um cinema que se assume reflexivo, anti-ilusionista" (TOMAIN, 2014, p. 140). Buscando marcar a presença dessas características no filme, o autor analisa a sequência em que a equipe de *A cobra fumou* encontra o veterano Miguel Pereira no 11º Encontro dos Veteranos Brasileiros na Segunda Guerra Mundial:

> "Esta aí a essência de *A cobra fumou*, é um cinema de encontros, em que se abdica da câmera fixa que tanto marca os outros filmes sobre os ex-combatentes, para com uma câmera na mão capturar o que pode surgir da interação do diretor com os personagens. É o sujeito da câmera que se faz presente no filme, uma subjetividade que marca o discurso desse documentário. Então o cineasta conta com o improviso do primeiro contato com o entrevistado; é a câmera, sempre em movimento, registrando portas que se abrem ou as primeiras reações dos personagens ao receberem a câmera de Vinicius Reis em sua residência como uma convidada. E o mais importante, a câmera de Vinícius Reis está subordinada ao acaso, o diretor não pode prever o que irá registrar nestes encontros" (TOMAIN, 2014, p. 142).

Cativado pela moldura "diário de filmagem" de *A cobra fumou*, Tomain não explora tensões que lhe permitiram perceber como a "subjetividade", o "improviso" e o "acaso" expostos na tela são produto de uma pauta cuidadosamente preparada e conduzida por Vinícius Reis e equipe. A "mão" do diretor é facilmente perceptível em trechos como a entrevista de São Paulo Filho, em que o ex-enfermeiro da FEB surpreende Vinícius Reis lançando lhe uma pergunta inesperada: "- Eu poderia dizer da minha origem logo né?". Mostrando que sua "câmera" não estava "subordinada ao acaso", Vinícius Reis recusa rapidamente a sugestão do entrevistado, reassumindo, rapidamente, o controle de "seu" documentário: "- O Sr. pode dizer depois. Como é que foi a sua viagem de ida [para a Itália]?".

Tomain aponta, mas não aprofunda, contradições que lhe permitiriam fazer uma leitura mais crítica de *A cobra fumou*. Depois de destacar como o documentário confere "tratamentos diferentes para os veteranos da FEB",[2] o autor descreve a sequência em que são realizadas entrevistas num conjunto habitacional construído, durante o governo Juscelino Kubitscheck, para os veteranos da FEB:

> "*Seu Moysés* é encontrado nas ruas do conjunto habitacional vestindo bermuda e chinelo, bem descontraído. Mas não é esta a imagem que quer representar de si. Então pede para a equipe aguardar alguns instantes para vestir algo mais apropriado para a ocasião. Corta. O veterano volta para a cena trajando uma camisa e um chapéu camuflado; na mão traz a sua condecoração que não faz questão de colocar no peito, pois 'de tão velhinha, já perdeu até a passadeira'. A conversa do cineasta começa somente com *Seu Moysés*, que chama um ou outro ex-combatente para participar, mas 'nesta hora, muitos se calam, não sei porque!' Aos poucos um grupo de veteranos vai se

[2] "Percebe-se que quando é um combatente de alta patente, um oficial a conceder um depoimento, a sua imagem está sempre bem ambientada, as tomadas são feitas em espaços aconchegantes em suas residências. Assim como os oficiais da FEB sempre se preocupam em estar bem vestidos ou de farda (...). Por outro lado, os pracinhas são apresentados de maneira despojada, uns sem camisetas, trajando apenas bermudas, e as tomadas acontecem principalmente em ambientes externos, em ruas de bairros populares do Rio de Janeiro" (TOMAIN, 2014, p.146).

> formando ao redor da equipe de filmagem, bem como algumas crianças e curiosos. Vinícius Reis não se incomoda em registrar as pessoas humildes, simples da vizinhança, que em geral percebem a filmagem e se escondem ou desviam o olhar, pelo contrário, são elas que dão a matéria-prima do documentário, a vida acontecendo diante dos espectadores, realidade que o cineasta não faz questão de alterar, mas de interagir com ela" (TOMAIN, 2014, p. 151-152)

Abdicando de seu "arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas", Tomain refere-se a *A cobra fumou* como a "realidade que o cineasta não fez questão de alterar", ignorando tensões que lhe permitiriam realizar uma leitura mais crítica desse discurso. Os "tratamentos diferentes" que o filme confere aos soldados rasos e aos oficiais de alta patente, não deveriam ser problematizados? Porque Vinícius Reis não hesita em mostrar "Seu Moysés" de bermuda, se essa não é "a imagem que [o veterano] quer representar de si"? Durante o diálogo com os pracinhas, Vinícius Reis pergunta a "Seu Moisés": "-E o que era aquele fascismo que tinha que ser combatido?" Um tanto constrangido, o veterano responde:

> "Eu não posso explicar porque eu não tenho conhecimento nenhum do que era o fascismo. Sei que era uma coluna alemã né (...). Eu não sei. A nossa missão foi só embarcar, desembarcar e voltar. O resto era das autoridades. Porque quando nós chegamos na Itália nós fomos combater as duas forças: Itália e Alemanha. Que eles eram aliados (...) Depois que os italianos viram que o pau ia comer para cima deles, é que passaram para os Aliados".

Frequentemente utilizado como sinônimo de "autoritarismo", o conceito de "fascismo" oferece dificuldades ao leigo ou cientista social que se proponha a abordá-lo. Evidenciando a complexidade do tema, o enunciado da questão proposta a "Seu Moisés" se revela anacrônico: como destaca o entrevistado, mais do que combater o "fascismo", as tropas da FEB haviam se dirigido à Itália para combater o "nazismo": as tropas "alemãs" que, após a deposição de Mussolini e a assinatura do Armistício de Cassibile, haviam ocupado o centro e o norte do país. Frente a essas dificuldades, caberia indagar as razões que teriam levado Vinicius Reis a propor a "Seu Moysés" a discussão de um tema que não foi apresentado aos oficiais de alta patente. Elaborada de forma capciosa, a questão não teria sido feita com o objetivo de demonstrar como os pracinhas desconheciam as razões determinantes da sua expedição à Itália?

Filme representativo da geração de cineastas que não viveram a ditadura militar, *A cobra fumou* adota, em algumas de suas entrevistas, procedimentos que lembram o "modelo sociológico" analisado por Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e imagens do povo*. Em diversos documentários brasileiros produzidos nas

décadas de 60 e 70:

> "Estabelece-se (...) uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isto eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado mais profundo (...). De forma que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo (...). Os entrevistados são usados para chancelar a autenticidade da fala do locutor." (BERNARDET, s/d, p. 13).

No jogo desigual entre locutores/documentaristas e entrevistados travado em filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) os primeiros, consciente ou inconscientemente, não hesitam em expor os últimos a situações que evidenciam sua "ignorância" em relação a problemas que afetavam diretamente o seu cotidiano: traço recorrente dos documentários brasileiros da década de 60 que apontavam a "alienação do povo" como um dos fatores determinantes do sucesso do Golpe de 1964 (BERNARDET, s/d. p. 27).

O Golpe Civil Militar também ocupa um lugar de destaque na intepretação que Tomain constrói sobre *Rádio Auriverde*. Na perspectiva do autor, a participação de combatentes (Humberto de Alencar Castelo Branco, Oswaldo Cordeiro de Farias e Golbery do Couto e Silva, dentre outros) na criação da Escola Superior de Guerra, na execução do Golpe e na organização do aparato burocrático e policial que sustentou o regime ditatorial (com destaque para o protagonismo exercido por Ernani Ayrosa da Silva na criação da "Operação Bandeirantes") estaria na origem do "ressentimento profundo" que "intelectuais, estudantes, operários, jornalistas e cineastas, como Sylvio Back, que vivenciaram um Brasil sob um regime de exceção", nutriam em relação aos militares. Esse "ressentimento" deveria ser levado em consideração na avaliação de *Rádio Auriverde* que visava atingir os militares golpistas e não os veteranos da FEB:

> "*Rádio Auriverde* pode ser considerado um documentário que renega as convenções cinematográficas do próprio gênero, é um 'antidocumentário', como prefere denominar Sylvio Back. Ao invés de um filme expositivo, em que a objetividade e a imparcialidade tornam-se um fetiche, mas que no final mascara as verdadeiras intenções do diretor ao abordar o tema, Sylvio Back opta por um cinema autoral e reflexivo, em que deixa claro o seu ponto de vista, ou seja, mostra de imediato a que veio o filme. E, neste caso, não para fundar uma verdade sobre a FEB, mas para desmontar aquelas representações sacralizadas da Força Expedicionária que 20 anos depois do fim da guerra ainda eram instrumentalizadas para legitimar a ditadura no Brasil, mas que na década de 90, em plena redemocratização

> do país, era possível reler. Então, se alguém ainda acredita que o alvo era os ex-combatentes estão equivocados, Back mirava na FEB para acertar o brilho das instituições militares, o passado que o Exército brasileiro reverenciava (e reverencia, ainda hoje) com tanto louvor" (TOMAIN, 2014, p. 285-286).

Incorporando em sua análise os argumentos de Sylvio Back sobre o próprio filme, Cássio Tomain elogia:

> "o trabalho de desmistificação que o cineasta opera diante da memória audiovisual da FEB. Em seu [de Sylvio Back] filme os cinejornais, são fragmentos, pedaços de uma história que era contada de um ângulo, os dos vitoriosos, mas que agora esmaecem ao serem justapostos sob uma nova perspectiva, a do olhar do diretor. Sonoras e imagens são desmembradas, os cinejornais não existem mais em *Radio Auriverde*, o que temos são 'ruínas' – para usar um termo benjaminiano – que ao serem reagrupadas irão compor uma outra imagem do passado, distante daquela que se pretendeu eternizar nos filmes de atualidades do DIP do Estado Novo. Assim, nem sempre as sonoras cobrem as cenas 'originais' e nem mesmo as imagens que o espectador vê na tela um dia tiveram aquela narração. Sylvio Back leva a sério seu trabalho de colagem, um misto de documentário e ficção, em que o espectador desavisado ficará perdido se procurar por uma verdade nele. Porque não há uma verdade em *Rádio Auriverde*, o que há é um exercício de (re) construção, de montagem, o princípio vital do cinema. É como se no decorrer do filme o cineasta fosse nos mostrando as artimanhas do montador de cinejornais, o que era descartado em prol do discurso mistificador, sem ter medo de revelar que também faz manipulações em *Rádio Auriverde*, típico de um cinema assumidamente autoral" (TOMAIN, 2014, p. 260).

Discordando da interpretação do autor, gostaríamos de destacar que Sylvio Back quase não fornece indicações que possam nos auxiliar a identificar as "manipulações" que realiza sobre os documentos de época. O trabalho de desconstrução dos cinejornais operado por Sylvio Back não é apresentado aos espectadores de *Rádio Auriverde* como um amontoado de "ruínas", mas como um mosaico composto por "fragmentos" que foram cuidadosamente selecionados, cortados, "reagrupados" e "colados" pela mão diretor. Se não nos apresenta uma "verdade", *Rádio Auriverde* nos coloca diante de uma "interpretação" que se explicita em textos lidos pelo "locutor":

> "Como os Voluntários da Pátria da Guerra do Paraguai, expedicionários não sabem por que nem pra que lutam. FEB recebe dos americanos uniformes furados à bala e fuzis da Primeira Guerra Mundial. Doença venérea faz mais estragos na tropa brasileira do que o bombardeio nazista. Pracinhas desmontam caminhão do exército aliado para vender o motor. FEB é campeã de ordem unida nos campos da batalha da Itália. FAB bombardeia Berlim e provoca grandes estragos na adega do *Führer*. Pracinha troca feijoada em lata por duas xotas à napolitana. Bom fogo da Artilharia da FEB inaugura cemitério

> de Pistóia antes da hora. Pracinha flagrado em Montese entubando brachola de cabo norte-americano. Neve mutila pracinhas, mas a FEB garante medalhas nos esportes de inverno dos Apeninos. FEB organiza macumba-monstro em Pisa para fechar o corpo dos pracinhas. Caças da FAB somem nos céus da Itália e reaparecem bronzeados nas praias da Côte D'Azur. FEB inova na Itália: vai condecorar seus heróis no Brasil, só depois de mortos. Americanos extraem 17 mil dentes dos pracinhas deixando a FEB banguela. Expedicionários mortos no Vale do Pó voltam ao Brasil como tal".

Como alguns dos documentários analisados por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, *Rádio Auriverde* compõe uma representação muito pessimista das classes populares, denunciando um dos seus traços mais característicos: a "ignorância"[3] ou a "alienação" que impedia os "pracinhas" de entender as razões de sua ida à Itália e a submissão de seus interesses, e de suas vidas, ao imperialismo norte-americano. Produzido no início dos anos 90, *Rádio Auriverde* não "renega as convenções cinematográficas do próprio gênero", mas relê e atualiza padrões de representação do povo que eram recorrentes no documentário brasileiro das décadas de 60 e 70. Se já havia desempenhado um papel decisivo na vitória do Golpe de 64, a alienação do "povo" era agora apontada como um dado fundamental para a análise da eleição de Fernando Collor: primeiro presidente escolhido através do voto direto depois da ditadura civil militar. Talvez possamos localizar aqui um dos fatores determinantes da "frieza" com que *Rádio Auriverde* foi recebido pelos críticos e plateias do início dos anos 90: realizado seis ou sete anos depois de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), o filme de Sylvio Back não se ajustava a um cenário em que a representação do povo brasileiro como um "alienado" já havia passado por uma profunda revisão.

Possuindo diversos aspectos positivos, como a cuidadosa revisão da bibliografia sobre a Força Expedicionária Brasileira e a ditadura civil militar, *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* não concretiza, no momento da análise dos filmes, as expectativas geradas pela leitura do capítulo *Interpretações do filme documentário e a FEB*. Esperamos que, em textos futuros, Cássio Tomain possa utilizar com maior destreza seu "arsenal de ferramentas interpretativas e analíticas" contribuindo, de forma ainda mais efetiva, para a compreensão da história e do cinema brasileiros.

[3] Essa ignorância é reforçada por outras falas do locutor que destaca como os pracinhas eram impermeáveis à propaganda nazista feita através de folhetos lançados às tropas. Apesar de "escrita em bom português", a "guerra psicológica" não surtia efeito: "A explicação não está no preparo moral do pracinha nem no seu alto patriotismo, mas sim porque muitos são analfabetos que só se divertem com as figuras de mulheres em trajes sumários que aparecem nos folhetos".

Referências Bibliográficas

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, s/d.

TOMAIN, C. dos S.. *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2014.

submetido em: 23 10 2015 | aprovado em: 04 11 2015.