

AUDIOVISUAL E AMERICA LATINA

estudos comparados

Denise Tavares
Eliska Altmann
Marcelo Prioste
Maurício de Bragança
(Orgs)

Denise Tavares
Eliska Altmann
Marcelo Prioste
Maurício de Bragança
(Orgs)

AUDIOVISUAL E AMÉRICA LATINA

estudos comparados



2019

DIRETORIA

Gestão 2017-2019

Angela Freire Prysthon (UFPE)

Presidente

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)

Vice-presidente

Cristian da Silva Borges (USP)

Tesoureiro

Fernando Morais da Costa (UFF)

Secretário Acadêmico

CONSELHO DELIBERATIVO

Gestão 2017-2019

Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB)

Mariana Baltar (UFF)

Karla Holanda (UFF)

Sheila Schvarzman (UAM)

Denise Tavares da Silva (UFF)

Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)

Patrícia Moran Fernandes (USP)

Pedro Maciel Guimarães Junior (UNICAMP)

Erick Felinto (UERJ)

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

Milena Szafor (UFC)

Jamer Guterres de Mello (UAM)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR)

Lisandro Nogueira (UFG)

CONSELHO FISCAL

Suzana Reck Miranda (UFSCAR)

Hadija Chalupe da Silva (UFF)

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (UFRJ)

COMITÊ CIENTIFICO

Gestão 2017-2019

Cezar Migliorin

Alessandra Brandão

Denize Araújo

Bernadette Lyra

Maria Helena Costa

Luciana Correa de Araújo

CONSELHO EDITORIAL

Angela Freire Prysthon

Ramayana Lira de Sousa

Cristian da Silva Borges,

Fernando Morais da Costa

Anelise Corseuil

Tunico Amâncio

Alessandra Brandão

REPRESENTANTES DISCENTES

Wendell Marcel Alves da Costa (UFRN)

Marcela D. de Oliveira Soalheiro Cruz (PUC-Rio)

Organização

Denise Tavares, Eliska Altmann, Marcelo Prioste e Maurício de Bragança

Capa, projeto gráfico e diagramação

André França Rocha Borba

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - São Paulo (SP) - Brasil

www.socine.org.br

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

SOCINE: Audiovisual e América Latina: estudos comparados (2019)

Audiovisual e América Latina: estudos comparados / organizadores: Denise Tavares, Eliska Altmann, Marcelo Prioste e Maurício de Bragança - São Paulo:

SOCINE, 2019

252 p.

ISBN: 978-85-63552-29-7

1. Cinema. 2. Audiovisual. 3. América Latina. 4. Arte. 5. Estética.

SUMÁRIO

Apresentação **6**

Especial.
Momentos emblemáticos: nacionalismo, utopia, hibridismo **9**
Silvia Oroz

Parte 1 *Territórios em diálogo*

Escapando da Colônia: Zama e Joaquim **29**
Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva

Ora direis, ouvir histórias... O banal e o extraordinário em
“Metal e melancolia” e “Galáxia” **42**
Denise Tavares

“Los 40 Cuartos” e “Era o Hotel Cambridge”: a questão
habitacional latino-americana em dois tempos **59**
Marcelo Prioste

Corpos secos e corpos molhados: representações da cultura
popular entre os pampas e o sertão **78**
Natacha Muriel López Gallucci

“¡Escándalo!” e “A última noite” ou:
pode o cinema ser levado a sério? **88**
Luís Alberto Rocha Melo

**Mulheres em um mundo de homens:
A representação feminina em Narcos e El Chapo
(primeiras temporadas) 113**
Marina Soler Jorge

Parte 2 *Estéticas em construção*

**Comparar análise e história:
o caso “Suzana: la mujer diabólica” 135**
Yanet Aguilera

“Son o no son”: um ensaio cinematográfico 153
Maria Alzuquir Gutierrez

**Fronteiras audiovisuais:
cruzamentos clandestinos México-EUA 179**
Maurício de Bragança

**1968 no cinema latino-americano:
contracultura e vanguarda 196**
Estevão Garcia

**“Eu tô bandida”: protagonismo feminino
no audiovisual latino-americano 222**
Luiza Lusvarghi

Sobre os autores 247

APRESENTAÇÃO

Antes de iniciarmos o texto de apresentação, gostaríamos de celebrar esta organização como um pequeno ato de resistência. Em tempos de uma política de desmonte da universidade pública, da pesquisa científica e do pensamento crítico – bem como de projetos nacionais de cunho social, cultural e ambiental – registramos nossa esperança de que, a despeito das forças de aniquilamento, espaços como este se perpetuarão.

Para chegarmos ao XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, de onde este livro se origina, vale traçarmos uma breve memória do Seminário Temático sobre América Latina até então. Nesse sentido, destacamos que as reflexões a respeito da produção audiovisual na e sobre a região, que passam a ser encaminhadas de forma sistematizada na SOCINE a partir de 2014, no ST “Cinema e América Latina: hibridismo, debates estético-historiográficos”, permitiram um olhar mais orgânico, coerente e entrelaçado sobre este “continente”. Uma percepção que originou o livro intitulado “Cinema e América Latina: estética e culturalidade”, organizado por Anelise Corseuil, Fabián Núñez e Karla Holanda. A participação e o envolvimento de pesquisadores/as, tanto no ST quanto na referida obra, demonstraram a urgência e a necessidade da continuidade do debate, conferindo a devida legitimidade ao heterogêneo campo de conhecimento.

Como consequência, tivemos, em 2016 e 2017, o ST “Cinema e América Latina: debates estético-historiográficos e culturais”, sob a coordenação de Eliska Altmann, Fabián Núñez e Maria Gutierrez, que reuniu pesquisas sobre cinema e América Latina

de forma a aprofundar e ampliar debates estéticos, culturais e historiográficos de cinematografias. Nesse momento, impôs-se o procedimento interdisciplinar a estabelecer novos recortes e vieses de estudo, bem como distintas abordagens teórico-metodológicas sobre o fenômeno audiovisual no referido espaço sócio-geográfico. O número de trabalhos inscritos e a qualidade dos *papers* apresentados naquelas edições comprovaram o resultado dos esforços das redes oriundas do ST, que geravam desdobramentos. Quanto às comunicações apresentadas, o ST contou com participação continuada de membros já ativos no grupo, mas também experimentou promissora taxa de renovação a justificar a expansão de trabalhos científicos na área e o fortalecimento da temática em pesquisas acadêmicas no país, sobressaindo-se uma perspectiva comparada que muitas vezes orientava os debates.

Tal fortalecimento pode ser verificado na presente organização, cujos artigos foram apresentados no Encontro da SOCINE de 2018, no ST “Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados”. Através da percepção do desenvolvimento de um viés comparativo de análise, os coordenadores Eliska Altmann, Marcelo Prioste e Maurício de Bragança traçaram direções de estudos e recortes para além das tradicionais investigações sobre cinematografias nacionais. O propósito do ST, refletido nos ensaios deste livro, foi reunir pesquisas em torno do audiovisual latino-americano que contribuíssem à revisão de sua historiografia. Com a leitura dos textos será possível verificar análises comparadas entre filmes e vídeos hispano-americanos a destacarem particularidades que ressaltam aspectos específicos ligados ao nacional muitas vezes trabalhados de forma menos evidente sob a ideia mais abrangente de produção audiovisual “latino-

americana”. Assim, as comparações propostas abrangem uma pluralidade de visões a extrapolar entendimentos sobre uma suposta estética, linguagem e até mesmo identidade “latina”.

Além da subdivisão em duas partes – “Territórios em diálogo”, com seis textos, e “Estéticas em construção”, com outros cinco, somando onze artigos no total – esta publicação conta com um ensaio de abertura da historiadora argentina Silvia Oroz, que migrou para o Brasil com seu companheiro, Alfredo, no início da década de 1980 fugindo da ditadura em seu país. Com um estilo próprio, autoral e iconoclasta, seu texto é aqui publicado como uma homenagem à pesquisadora e à sua história de vida tão simbólica no momento atual. Com isso, esperamos que este livro não apenas contribua na divulgação de pesquisas em curso ou já concluídas, mas que também sirva de estímulo a novas investigações, imperativas neste cenário hostil, conforme lembramos no início. Oxalá que também possamos despertar ânimo e inspiração em novos/as pesquisadores/as dispostos/as a se aventurar conosco pelas fascinantes veredas desta *nuestra Latinoamérica*.

Uma boa leitura!

**Denise Tavares, Eliska Altmann,
Marcelo Prioste e Maurício de Bragança**

ESPECIAL

MOMENTOS EMBLEMATICOS: NACIONALISMO, UTOPIA, HIBRIDISMO¹

Silvia Oroz

silviaoroz@gmail.com

Se comparada às grandes, nossa literatura é pobre e fraca, mas se não a amamos,
ninguém o fará por nós; e sem amor, não nos revelará seu segredo.
Paulo Emilio

O limite entre o real e o imaginário mostra-se variável.
Jacques Le Goff

El cine latino-americano conocido en las tres primeras décadas del sonoro en su territorio, y semidesconocido a partir de los años 1960 en ese mismo territorio, es conocido en Europa y Estados Unidos a través de títulos emblemáticos como *Deus e o diabo na terra dosoly* *La hora de los hornos*, convirtiéndolo casi en “género” de la miseria. Así mismo es un conocimiento limitado a circuitos alternativos o universidades. La historiografía latinoamericana como tal, o sea como parte integrante de una historia más amplia con su propia especificidad según sus contextos culturales, está, usualmente, fuera de cuestión. Ello sin llevar en cuenta que los títulos conocidos tienen una funcionalidad de “modelo latinoamericano”, rótulo que limita una pluralidad posible.

El primer periodo, que comprende los años 1930, 40, 50 es en el que surge y se consolida el sonoro. Dicho de otra manera: la relación que existió en ese momento entre cine-desarrollo industrial-nacionalismo-construcción de una imagen nacional fue fundamental

para la relación cine-público. Además ayudó a estructurar un lenguaje.

El segundo es el que “se fundó” alrededor de la segunda mitad del siglo XX y que comprende una nueva coyuntura histórico-cultural en el continente. Aquella dada a través de la relación antimperialismo-socialismo y que en el campo cinematográfico otorgó, teóricamente, al cine y cineastas un nuevo rol social. Este constituye la fase utópica y va más o menos desde el 1955 al 75.

El tercer momento que comienza más o menos el 1990 es el híbrido, donde están las estéticas mezcladas, donde lo correcto y lo errado es relativo, y las pluralidades estético-conceptuales toman su espacio cinematográfico. Es un momento iluminado porque aparece la variedad temática, de estilo. Lentamente se configura otro panorama que también reúne los periodos nacionalista y utópico. Importante: las producciones no son más de un país sino que aparecen capitales globales. Los dos primeros periodos tienen un nexo: el patriarcado. Mientras que en el primero es hegemónico, en el segundo comienza a desconstruirse. Y en el tercero está en crisis total.

Si la mención didáctica de las antiguas fábulas resultaba aceptable, esta era así sólo porque habían sido repetidas y cambiadas infinidad de veces a lo largo de los siglos, y de sus verdaderos autores ya nada se sabía.

Giorgio Agamben

Todo filme exprime a seu jeito um pouco do tempo que foi feito.

Paulo Emílio Sales Gomes

El discurso del cine latino-americano de los años 1930, 40 y 50 constituye una nueva forma de plasmar la realidad en la medida que esta es una construcción que se relata. Ciertamente, entonces, que toda valorización del cine latinoamericano implica una revalorización de los géneros en que se basó su desarrollo industrial: la comedia y el melodrama. Estos géneros fueron divididos espontáneamente por el público de la época como “las películas para reír” y “las películas para llorar”. Por otro lado, fue el periodo en cuestión que formó un público, y esa maniobra es una de las tareas más difíciles de la historia de la cultura.

La sintonía simbólica y de clase existente entre directores y espectadores fue uno de los factores que ayudó a estructurar esa corriente. Los directores de la época, en su mayoría, tenían el mismo universo simbólico que narraban; universo que ayudaba a confirmar la estructura valorativa del público. Eran pioneros, algunos inmigrantes, casi ninguno había pasado por la universidad ni grupos culturales. Para ellos el cine era una forma de narrar historias y una forma de trabajo que los colocaba en la modernidad. Existía una cierta sintonía de valores entre ellos y el público, cosa que facilitó la comunicación entre ambos. Paraphraseando al profesor Antonio Candido de Mello e Souza, cuando habla de la literatura brasileña, podemos decir que ese cine también precisa ser amado pues también él nos nutre.

En aquellas décadas el cine constituía una metáfora cultural de un proceso, donde se buscó establecer políticas nacionales de apoyo a los recursos estratégicos, y donde los movimientos culturales, las ciencias sociales y algunos artistas comenzaron a trabajar desprejuiciadamente la cuestión del carácter nacional. En ese contexto cabe destacar el muralismo mexicano, Armando Reverón en Venezuela, el grupo de Boedo en Argentina, la sociología de Florestan Fernandes en Brasil etc. En esa coyuntura había un público que con el crecimiento de las capitales y aumento de fábricas se proletarizaba y se constituía en los primeros espectadores. Se suma la pequeña burguesía en formación que en la dialéctica de la época – cuando aun no había llegado la transnacionalización cultural – apoyaba las cinematografías locales. Estos filmes cuestionados por la crítica – públicos eruditos y desestimada por los jóvenes cineastas de la utopía – se convirtieron en el cine popular por excelencia pues los nexos culturales con el público eran provechosos. Aquellos espectadores, analfabetos y semi-analfabetos, inmigrantes rurales a capitales que apenas tenían asfalto, encontraron en ese cine no solo una forma de recreo-diversión, sino que estructuraron un diálogo con una ciudad generalmente hostil y con la que tenían un obvio enfrentamiento cultural. En ese diálogo se aprendieron las normas de la ciudad y los comportamientos de la modernidad urbana pasaron a ser

“familiares”. Se construirá un discurso propio a través de la Comedia y el Melodrama. En ambos se recuperará la cultura popular a través de la música, asuntos y temas propios, prototipos, mitos, formas de hablar y utilizar una retórica kitsch legítima.

De esa manera la filmografía adquiere una alta tensión entre lo real y lo simbólico; ya que en su recuperación de la cultura popular, como dice Mario Margullis, no hace más que rescatar “prácticas significativas producto de la interacción social”. Dichas prácticas, al ser tamizadas por el cine, se convierten según el mismo autor en “prácticas significativas producto de la comunicación de masas”. Lo que ocurre en la pantalla no es ajeno a un modelo cultural propio de un grupo social determinado. Los géneros estructurados en el binomio patriarcado y mito son una historia-fábula en sí mismos que expresan reglas de conducta en un grupo social. Nos reconocemos en narración, es decir que todos narramos, y una buena narración le habla a nuestra complejidad, de ahí que no podemos reconocernos como lo que somos: formas de relato encarnado que estamos siempre en contradicción.

No se narra para recordar, sino para hacer ver, para hacer visibles las conexiones,
los gestos, los lugares, la disposición de los cuerpos.

Ricardo Piglia

Cada melodrama es el encuentro con la identidad,
cada comedia reitera que no se vive en vano.

Carlos Monsiváis

En el melodrama situaciones y personajes poseen estatura moral porque sintetizan, emblemáticamente, los valores del “bien”. La narrativa exalta esos valores y hay que resaltar que el discurso audiovisual tiene capas de mensajes y contramensajes que relativizan la moral “correcta” y dan la posibilidad de otras lecturas posibles. En esa perspectiva recordemos la teoría de Jesús Martín-Barbero cuando dice que el mensaje es relativo ante las mediaciones y este tiene que ver con las subjetividades individuales y el grupo social. Recordemos los filmes de “rumberas” mexicanos donde el

sentimiento materno está en estas mujeres y no en las “correctas”. Hay un filme cubano, *Siete muertos a plazo fijo* (Manolo Alonso, 1950), que coloca la moral cuando la madre del personaje dice “no era un asesino, era mi hijo”. La individualidad del conflicto refuerza la categoría moral del mismo. Un hijo no puede ser un asesino y ahí entran caminos de ida y vuelta. “En el melodrama, la moral dominante se enfraquece y se fortifica, regida por la convulsionada, estremecedora fé en los valores de la poesía”, dice Monsiváis. Se relativiza el concepto coheso para tentar entender que cada espectador es una vida.

Hay un filme mexicano excepcional, *Una familia de tantas*, que es la narración sobre un patriarca y su familia: la esposa, tres mujeres y un hombre. El único deseo que importa es el del padre y la vida gira en torno de sus conductas tiranas. La modernidad llega a ese núcleo a través de un vendedor de heladeras y entonces comienza a desconstruirse ese esquema moral. Cuando el “techo cae” la madre, reproductora del discurso del marido, se sienta en una silla y llorando dice: “no entiendo mas nada”. La moral retrógrada se flexibiliza y se abre un nicho para una nueva coyuntura histórico-cultural. Dice Rick Altman, “el género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los exhibidores, espectadores y sus amigos”. Es importante destacar que la industria cobijo nombres creativos y fundadores. Humberto Mauro, Alejandro Galindo, Emilio Fernández, Mario Sofficci. En Venezuela encontramos a Cesar Henriquez con *La Escalinata*, 1950, filme con influencia neorrelista. La existencia de estos y otros autores en la estructura de producción la muestran como un organismo bastante dinámico que posibilitó, en diferentes direcciones, una imagen nacional y continental propia con formas de tratamiento que escapaban a la “rigidez” de los géneros. Obviamente fue una industria que comportó autores importantes con una obra personal a la que hoy podemos ver como un nexo a la producción de los años 60. Como señala Graciela Falbo “...nos implicamos al narrar”.

Los comediantes recuperan la esencia de la cultura popular.
Antonio Gramsci

O acordo que se estabelecia entre obras e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido pelo filme estrangeiro.
Paulo Emílio Sales Gomes

Los comediantes reelaboran el chiste proveniente de la radio y, aunada al poder icónico del cine, la comedia permite el reencuentro del espectador con formas asimiladas culturalmente con la posibilidad de desenfado y crítica abierta. *Nem Sansão nem Dalila* (Watson Macedo, 1954) es una crítica feroz al gobierno Vargas, mientras que los filmes de la cómica Nini Marshall tienen que ver con la prepotencia de las clases trabajadoras que llegaron al gobierno con Perón. En la comedia las cosas se dicen tal cual son. La *mise-en-scène* tiene un solo objetivo: a través del comediante decir lo que sea necesario y de forma directa. De hecho la comedia abarcó formas estéticas propias, que contenían la génesis de una escuela propia de actuación estrechamente relacionada con el circo, la *pallazada*, espectáculos de calle y de feria. Estas manifestaciones fueron comunes y populares antes que el espectáculo cinematográfico se instalara como producción cultural. Se crea una escuela de comediantes que con características diferentes entre sí (la comicidad de Cantinflas y Tin Tan con formas diferentes de desarrollar la risa; Garrido y Piñeiro cubanos; Oscarito y Grande Otelo con estilos diferenciados etc.) resaltaron una forma propia de percibir el mundo y de actuación, estrechamente vinculadas con las formas populares latinoamericanas. Las películas de Cantinflas, Tin Tan y Oscarito eran el descontento contra policías y señoras de la sociedad, pero, sobretodo, el rescate de la cultura popular.

En el transcurso de este periodo es propio entender el melodrama como el género que mejor retrató las frustraciones subjetivas y objetivas del público a través de los torrentes de lágrimas derramadas, y reacomodarlo en su esencia genérica, narrativa y sintáctica, así como revisar su papel en el proceso necesario de industrialización cinematográfica. Es propio entender la comedia como el género que

supo parodiar y reírse de las frustraciones melodramáticas, que no eran mas que las frustraciones subjetivas y sociales. Sobre la comedia es interesante citar a Anselmo Vasconcellos cuando dice: “há muita semelhança entre os elementos contraculturais básicos e o espírito cômico. Compare: rupturas e inovações, diversidade, comunicação verdadeira e liberta, profundo contato interpessoal, generosidade e partilha democrática dos instrumentos, perseguição pela cultura hegemônica, exilio ou fuga. O comediante é um ser contracultural por natureza”. Es facil adivinar la actitud de la “alta cultura” ante su ridiculización y puntos débiles. Vale un ejemplo maravilloso: *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1950). Aquí, sobre Oscarito: “a fala e os gestos acompanham em sintonia. O ator estava muito longe da improvisação e do acaso. Ensaiaava até a exaustão e nunca estava satisfeito. Movimenta o corpo com delicadeza, como se não tivesse ossos, e o usa como outra forma expressiva vital. A palhaçada em Oscarito é a essência de um trabalho perfeccionista, minimalista, obsessivo. É genial”. En Grecia antigua Aristófanes siempre estuvo amenazado de prisión por causa del tono altamente corrosivo de la críticas. La comedia tiene una narrativa en interacción con la realidad, pero la misma tiene el objetivo de provocarla con situaciones no ortodoxas. En el filme que Grande Otelo y Oscarito se besan cuando perciben el “error” rien. Genial en una época que ese beso era mal visto.

En ese sentido la chanchada era maestra como en el discurso de “Getulio Vargas” en *Nem Sansão nem Dalila* y donde encontramos un detalle inusual: aparecen personajes vestidos con traje y corbata en plena antigüedad mientras que la acción ocurre tranquilamente, sin sorpresas. Piñeira y Garrido, dos cómicos cubanos en *Romance del Palmar*, tienen una escena atravesando una calle complicada y no saben como hacerlo. Metáfora de la modernidad llegando. Dice Monsiváis: “no hay duda que en America Latina el cine de humor es un reducto vigoroso de lo nacional. Solamente nosotros nos reimos de esas cosas, captamos el doble sentido, o el peso específico de algunas palabra, el ritmo popular”. La relación entre actores y público era íntima. La commedia dell’arte, el circo, las barracas y la radio

son la base de los cómicos. Gera una empatía única porque esa era la cultura del público. Lo que “importa é que aprofunde suas raízes com a cultura popular tal e como é, com seus gostos, suas tendências, com seu mundo moral e intelectual, ainda que este seja atrasado e convencional”. Todos los actores son de origen humilde, comenzaron en el circo desde la infancia. El cuerpo está moldado en el picadero, un cuerpo que parece no tener huesos, son como de goma. La *palhazada* ahí se instala soberanamente y está en ella la relación de empatía indestructible que caracterizó a la comedia. “O brilhantismo dos cômicos não era obra de roteiristas ou diretores. Era inato a eles, que tinham essa aura. Seus filmes eram eles mesmos, que trabalhavam o avesso do folhetim com o mesmo apelo popular e desmistificação em uma época onde a *palhazada* teve seu auge” (Oroz).

Las distintas formas de concebir la utopía tienen en común el que todas buscan superar el mundo existente por otro distinto y superior.

José Perla Anaya

Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurso de la lucha.

Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular – Chile

A mediados de los años 1950 el cine de género entra en crisis y leyes proteccionistas consiguen resguardar los esquemas de producción como eran conocidos hasta entonces. Sin contar que las tasas aduaneras bajan para la película impresa. Además de esto el cine estaba cambiando en todo el mundo occidental, la TV surge y el cine “patriarcal” entra en colapso. La familia tradicional estaba en crisis por lo que los filmes tal cual hasta ese momento también. El público no encontraba más en el *melodrama* y la *comedia* el padrón para “aprender”.

A mediados de 1950 las primeras generaciones formadas en cinematecas y cine-clubs estaban constituidas. Se conformó una nueva conciencia cinematográfica que reivindicaba el neorrealismo

italiano como la forma para entender los problemas del continente y el Caribe. En ese contexto se formara la mayoría de los cineastas que con sus filmes se integraran a la coyuntura utópica del nuevo momento histórico-cultural. Gilberto Velho define el momento: “O *ethos* dos anos 60, com suas características, mesmo que restrito a um pequeno universo, tem uma importância extrema pela inovação e criatividade”. Es en ese momento que se replantea la funcionalidad del intelectual como participante político. En función de ello se instala una nueva ética, donde lo colectivo es el objetivo. En esa ética se aparece lo utópico como transgresión de la frontera histórica pre-existente. La relación cine-utopía debe entenderse en un contexto en el cual el modelo económico de América Latina, implantado em los años 1920 según la idea positivista ya estaba obsoleto. En función de ello detona la presencia de los movimientos estudiantiles, sindicales y políticos con fuerza total ocupando espacios antes impensados.

La Revolución Cubana (1959) coloca el binomio anti-imperialismo/socialismo y a partir de allí, hay que intentar pensar una situación histórico-cultural distante de la actual coyuntura. Esa situación Ernest Bloch la designa como “principio de esperanza”. El futuro estaba cerca, los cambios no podían esperar y todo era posible. En *La hora de los hornos* Solanas alerta con una cita de Franz Fanon: “todo espectador es un cómplice o un cobarde”. En el manifiesto político de la Unidad Popular se afirma: “el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas para que llegue a todos los chilenos”. Glauber Rocha acuñó la frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, que Carlos Diegues explica así: “la frase que Glauber inventó es un magnífico juego que definía muy bien un determinado estado de espíritu y el tipo de cine que queríamos hacer. O sea: filmes que fueron el resultado del pensamiento e sentimientos de alguien. Un cinema de autor hecho con los recursos que había. Recursos dentro de un concepto de realidad económica, social y cultural que fue una cosa con que el cinema novo estuvo siempre bien articulado”.

En Cuba, Julio Garcia Espinosa crea el manifiesto “por un cine

imperfecto”, donde rescata la posibilidad de hacer cine fuera de cualquier molde comunicacional conocido y asimilado. “Por un cine imperfecto” y la frase de Glauber Rocha se constituyen en el eje de los manifiestos que el resto de América Latina elabora. Así cada país organiza la posibilidad de hacer cine, o mejor: un cine determinado. Estructuran sus propuestas en función de las particularidades y se forman grupos que con su cine darán respuestas políticas. En Panamá surge el grupo GECU –grupo experimental de cine universitario; en Bolivia, UKAMAU; en Argentina entre otros, los dos más conocidos son el *Grupo Cine Liberación* y *Cine de la Base*. La síntesis de la funcionalidad de dichos grupos la resume Pedro Rivera, del GECU, cuando dice: “creo que hemos demostrado lo que queríamos inicialmente: el pueblo puede hacer cine, el cine no es facultad exclusiva de Hollywood y los países colonialistas. Es por eso que nuestra principal preocupación ha sido documentarnos sobre la realidad de nuestro pueblo, testimoniar como se expresa, como actúa en el cotidiano”. Debido al surgimiento de ese modelo, países sin tradición cinematográfica ahora filman, teorizan sobre el cine en un proceso de euforia. Se discute en la época la dicotomía imperialismo-socialismo.

Hay que salientar que además de hacerse en ese periodo filmes “clásicos” hay otra vertiente muy poco estudiada: el cine militante. Las organizaciones armadas que actuaban en la época tenían una especie de célula dedicada a filmar. Esos filmes eran canjeados por una vez pasar en la TV a cambio de algo. Eran filmes entre 3 y 15 minutos que tenían todas las características de un cine subversivo y militante. Por supuesto era cámara en la mano, casi sin montaje y una fotografía subexpuesta. El sonido hecho con un Nagra. Así existen filmes de muchos secuestrados por los grupos, manifiestos, etc. Cineastas como Patricio Guzmán, que no pertenecía al MIR filmaba para este; en Uruguay estaba la Cinemateca del Tercer Mundo con Mario Handler; en Argentina el grupo *Cine de la base* que tenía entre sus cabezas a Raymundo Gleyzer, que desaparece en 1976, Alvaro Melián, Nerio Barberis. El objetivo era utilizar el cine como arma de

contrainformación. Casi todos los países que tenían aparato armado estaban “equipados” de una célula de ese tipo. En Chile, el MIR – Movimiento de Izquierda Revolucionaria – tenía, en Bolivia también. En Argentina hay un filme curioso que es la enseñanza para hacer una bomba molotov. El protagonista es el director de cine Eliseo Subiela que meticulosamente da la “receta”, como a Ana Maria Braga, como si fuera una comida excepcional. El filme tiene un gran sentido de humor y fue muy visto en los círculos universitarios.

Esos filmes contaban en Europa, por ejemplo, con una base de apoyo. En Italia estaba Renzo Rossellini, hijo de Roberto, y en Francia, Marin Karmitz, que fue, entre otros, productor de Godard.

Volvemos a destacar que para entender la relación cine-utopía es fundamental identificar como esa coyuntura histórico-cultural fue construida y pensada. Dice Gustavo Dahl: “Sentíamos, y quizá eso era una ingenuidad, pero una ingenuidad extremadamente generosa, que el Brasil podía dar una contribución al espíritu del siglo. Y realmente tenían algo que dar especialmente en la novedad de unir los destinos de nuestro cine al de nuestro país... El diálogo del cineasta con su propia cultura daba al mismo tiempo una definición de lenguaje y una discusión del propio país”. El diálogo del cineasta con su propia cultura daba al mismo tiempo una definición de lenguaje y una discusión del propio país.

El cine era pensado en una globalidad con urgencias claras y precisas. Estas se concentraban en el cambio de las diferencias sociales. En función de ello se estructuró un discurso cinematográfico conocido como “cine del hambre”, “cine de la violencia”. Este discurso representó la hegemonía de la urgencia de un cambio social. Ecllosiona en la propuesta cinematográfica el espíritu del siglo XX y la Modernidad. Se incorpora una nueva forma de producción, con bajos costos, fuera de los estudios y sin grandes lucros para nadie. Se redefine el papel del cineasta a quien se considera un luchador social y se establece una nueva estrategia de distribución cuyo público se concentró en Universidades y sindicatos; sin descartar los circuitos

alternativos de exhibición que surgen en la segunda mitad del siglo XX para satisfacer a esa primera generación intelectual.

Es importante entender que los directores que descubrían el cine eran “operarios”; los “nuevos” eran intelectuales. La sintaxis tradicional, o “el modo de representación institucional” se quiebra y, como dice Tomás Gutiérrez Alea, “se rompen una serie de estructuras aparentemente inalterables en el cine”. La “cámara en la mano” y la subjetividad del criterio autoral son ahora la base de la articulación narrativa. Las estructuras formales habituales son substituidas por una sintaxis de “urgencia” cuyo objetivo es funcionar como un puente entre la realidad social y la conciencia del espectador. Así la “estética da fome” es definida por Ismail Xavier: “A estética da fome. A preposição “de”, ao contrario da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras”. La nueva estética plantea una relación diferente con los autores donde la ausencia de recursos no es un estigma, y sí la realidad de un proceso histórico que puede cambiar. Es ahí donde reside la dimensión ética de la cuestión. La falta de recursos dejaba de ser un pretexto para “no hacer” y la posibilidad de hacer estaba en el presente. Es la funcionalidad de los filmes como “arma” concientizadora que evidencia el binomio cine-utopía.

Quando comencamos tínhamos 18, 20 anos y éramos “modéstísimos”, queríamos cambiar la historia del cine brasileño, la historia del cine mundial y si fuera posible todo el planeta.

Cacá Diegues

Durante este periodo en el cual el propio cine latinoamericano se reformula en lo cultural y lo político, y asume un renovado sentido emancipador o liberador bajo la influencia de la Revolución Cubana. Es decir un momento en el cual debería ser posible encontrar una serie de rupturas.

Mariano Mestman

Hay cuatro filmes emblemáticos en la época por su estética y discurso. Llegan al núcleo del sistema: *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968, Cuba), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel

Littín, 1969, Chile), *Ukamau*, (Jorge Sanjinés, 1966, Bolivia), *Deus e o diabo na terra do sol* (Gaubert Rocha, 1964, Brasil). Son extraordinarias obras estéticas, abren caminos, son descarnadas y se meten en lo que es una sociedad dependiente. Gutiérrez Alea dice: “queríamos fazer cinema. E isso só se tornou possível com o triunfo da revolução... Deram-nos todas as facilidades possíveis naquele momento”.

Alea es donde mejor se concentran las contradicciones de esos años. En *Memorias del subdesarrollo* se resigna el optimismo juvenil en la línea de la utopía que entendía el proceso como el final feliz de una jornada. Es que aun cuando en la superficie del filme “hay una propuesta ideológica convincentemente revolucionaria, una lectura mas precisa, que resulta inevitable dada la alta dosis de ambigüedad del filme posibilita apreciar que Alea ha preferido mantenerse al margen de aquel cine explícitamente militante”. Toda su vida esa fue la localización en el mundo de Alea: temas embarazosos que no dejan de ser utópicos. La estructura dramática es abierta, no existe una evolución por escena, la única costura son los datos de la realidad y las necesidades conceptuales. Isto permite que el guión y el montaje no termine nunca. Está dividido en “episodios” que a la manera brechtiana nos presenta un mosaico de la sociedad cubana en ese entonces.

El Chacal de Nahueltoro presenta un discurso de un peón, subhumano por la pobreza condenado a la muerte. Cuando aprende que es la patria, a leer, escribir, a tejer paja, es llamado para su fusilamiento. En el momento que vira humano muere en manos de un ejército de subhombres como era él. La paradoja es clara y angustiante. La “estructura narrativa de la película mezcla los tiempos del relato en diferentes niveles, construyendo un montaje alternado y que enfatiza los hechos desde una perspectiva demostrativa, esto es utilizando los sucesos como imágenes-síntesis puestos en relación en el montaje”. Todo en este filme es deconstruido y el tratamiento cinematográfico es una combinación de cámara en mano, cortes abruptos y planos secuencia. Es un filme de excepción que trae el discurso de contradicciones infantiles de un sistema caduco.

Ukamau tiene una sobriedad estética premeditada y pone en evidencia la escala de los explotadores. Quien explota a “Andrés Mayta” es “Rosendo Campos”, también un campesino. Después que “campos” viola y mata a la mujer de “Andrés” este esperara meses para ejecutar su venganza. Mientras tanto se comporta como si nada hubiera pasado. Hasta que la oportunidad aparece y en un distante paraje desértico sigue al matador a quien, después de una pelea, mata. Todo en un plano general, de arriba para abajo, con el viento como testigo. Interpretada por actores no profesionales trae como lengua el aymara, la segunda mas falada en Bolivia. Y el silencio es un personaje penetrante que no aparece pero lo vemos.

Deus e o diabo na terra do sol pertenece a la categoría de “los grandes”. En las tres sesiones que vi el filme en Buenos Aires, años 1960, las reacciones de los expectadores se parecían. Exclamaciones cuando Manuel mata, al comienzo del filme, al Coronel Moraes. Aplausos cuando Corisco dice “más fuertes son los poderes del pueblo”. Y aplausos en pie cuando Rosa y Manuel corren para el mar ante la utopía. Tiene un juego narrativo que oscila entre el mañana y el hoy. Es para notar la construcción contradictoria de los personajes que los humaniza. Y es esa la razón por la cual el filme con una especificidad tan local, con un mundo semifalado de mitos y metáforas propias, ha sido comprendido fuera del Brasil. Dice Alex Viany: “qualquer de nós, daqui ao futuro, terá necessidade de ver o filme como um ponto de referência obrigatória”. Y señala Paulo Emílio, en uno de los textos mas perfectos: “Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado e o dos setenta por cento”. Eran obras que se imponían por su presencia estética y objetivos sociales. Otra vez Paulo Emílio: “Nunca (o cinema) alcançou a identificação com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava a ser intérprete do ocupado”. Estos filmes son “lo nuevo”, lo inusual.

Pero tenemos que ver dos cosas: 1- filmes excepcionales no son necesariamente todos los filmes de los movimientos; los mismos están integrados también por filmes reglados. No hay movimiento que sea homogéneo, mejor así. Todo movimiento está configurado por diferentes subjetividades que funcionan con reglas individuales. Eso permite una discusión más elaborada; 2- junto a los filmes del movimiento hay otras películas que tienen otras propuestas y estilos. En la época existían también filmes con montaje clásico, por ejemplo, es necesario recolocar la teoría porque cada filme representa a grupos sociales diferentes.

El arte deja de ser una máquina lineal para convertirse en una máquina conceptual. La realidad invade su territorio de manera cruda, directa y sin mediaciones del lenguaje.

Andrea Giunta

Além dos aspectos narrativos e sociológicos, cada um destes filmes é também um ensino sobre imagens e sobre o cinema, sobre a relação entre o diretor e as teorias que narra, entre autor e personagem interpretada.

Antonio Candido

Con *Son o no son*, de Julio Garcia Espinosa (1980, Cuba), se da emblemáticamente el periodo híbrido del cine latinoamericano. Filme adelantado para su época y rechazado con fobia, hoy es contemplado y destacado en la filmografía de Garcia Espinosa. Es una ficción-ensayo-documental-comedia musical que da el recado del crecimiento de la cultura de masas. Garcia Espinosa ama con pasión el cabaret y lo mezcla en todas las formas cinematográficas posibles sin piedad y con tranquilidad. Eso es *Son o no son*, un filme sobre la historia del cine, los actores latinoamericanos, el público, la música popular (otro primer amor de Garcia Espinosa). Es un híbrido perfecto, en ese sentido y viéndolo hoy es casi una biografía sin drama, tan caro al género. El tiempo-espacio está fraccionado y todo lo que es narrado es como un *patchwork* con otra posibilidad estética, diferentes de las conocidas. Hay una escena donde se lee una carta de Sanjinés a Espinosa que dice que los cineastas latinoamericanos no llevan

público al cine y se olvidaron de los filmes que llevan. Este es un filme abre caminos que se instala en el hibridismo como posibilidad estética y con tranquilidad. El filme aborda las cuestiones dejadas de lado en la utopía y se zambulle en las híbridas.

Mientras que en el Nacionalismo teníamos un tipo de subjetividad centrada y patriarcal, en la utopía entra en acción una subjetividad donde comienza a desestabilizarse el patriarcado y junto con él todos los valores sociales hasta entonces; la tecnología irrumpe en el tercer momento y se da una transformación de las subjetividades en curso. Desmontan los discursos y sus fisuras se deconstruyen. El mundo es revelado a través de la representación y no mas de la verdad o realidad. Se deja de lado el concepto utópico y se reafirma el presente. Se resgatan fragmentos del pasado y no hay grandes ilusiones con el futuro . Y el patriarcado entra en colapso sin remedio. Aparecen filmes como *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), *Quién mató a la llamita blanca?* (Rodrigo Bellott, 2007), *El evangelio de las maravillas* (Arturo Ripstein, 1998); *Amores brutos* (Alejandro González Iñárritu, 2000). Según Cassirer y Panofsky podemos sintetizar que el cine también informa los diferentes modos de aprehensión de lo real, operando de signos lingüísticos, figuras mitológicas...

As pessoas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades.

Stuart Hall

La cultura urbana es reestructurada al ceder el protagonismo del espacio público a las tecnologías electrónicas.

Néstor García Canclini

El cine contemporaneo se importa con las diferencias y las une sin solemnidad, las mezcla sin respeto, hibridiza las formas. Es decir: agrupa todo. Claro que estamos en el comienzo de esta fase, entonces el proceso es lento. Pero la convivencia con otras estéticas ayudan el

mapa de la hibridización a constituir una nueva subjetividad. “Falar do cinema contemporâneo não se trata tanto de uma classificação, mas de uma estratégia discursiva de suas posições no campo do debate, sem nostalgia do grande cinema moderno que vai do Neo-realismo a Nouvelle Vague e o Cinema Novo, de explicar e problematizar o recado pela crítica dentro e fora da Universidade, de nos aventurar a olhar por outros presentes, passados e futuros, não como imagens que nos distanciaram de nosso mundo, mas que já apontavam os fluxos transnacionais da cultura das mídias cada vez mais presentes em nosso cotidiano”.

El cine contemporáneo presenta cuatro elementos característicos: *nostalgia*, *pornografía*, *kitsch* y *mezcla de géneros*. Son componentes comunes a todos los cines del mundo occidental puesto que esta coyuntura tiene que ver con la internacionalización y sus adaptaciones correspondientes. *Nostalgia* presenta una visión del pasado melancólico como, por ejemplo, *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, 1995) “mas allá de sus intenciones estéticas el filme no se agota en dar un sentido a la historia del cine latinoamericano y su perspectiva sobre el melodrama y sobre aquel otro cine que se opone a su lógica, tiene una validez universal por su intento de explicar la manera peculiar en que el cine se relaciona en esta época con la memoria y la nostalgia”. Otro ejemplo, *Quién mató a la llamita blanca*, de Bolivia (Rodrigo Bellott, 2007). *Kitsch*. Hay una negación de las formas bellas, del “buen gusto”. No olvidar la cultura de masas es hegemónica. Jorge Polaco (1946-2014) apunta a la contemporaneidad, entre otras cosas, por su marca de la tendencia a mezclar lo kitsch con lo erudito. Esa mezcla despierta nostalgia y el experimento elitista y refinado coexiste con lo popular. El pasado puede tener futuro, se trata de actualizarlo, de leerlo desde el lugar de la ironía y la recreación. *Pornografía*. Es un elemento más y es asumida con calma; por otro lado lo que era pornografía pasa a ser cotidiano. De hecho solo puede ser definida fuera de ella, a partir de lo que es exterior y nunca de un espacio que le sea propio. En *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981) y *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986) se incorpora la “pornografía”

a lo cotidiano. *Mezcla de géneros*. En la contemporaneidad no existe lo puro de ahí que los géneros propiamente dichos no existen y sí una mezcla, hibridización, entre las narrativas, las estéticas, las historias. *Genealogía de un crimen* (Raoul Ruiz, 1996), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *Pandemonium* (Román Chalbaud, 1997).

En Brasil (São Paulo) se da un fenómeno único en América latina y es la aparición de un grupo de cineastas que sin ningún tipo de programación hicieron filmes que tienen las mismas características: dialogan con los géneros – Guilherme Almeida Prado (*La dama del cine shangai*; *A hora mágica*); Wilson Barros (*Anjos da noite*); e Chico Botelho (*Cidade oculta*). Muy criticados en la época, hoy constituyen un clásico del hibridismo cultural. Y casualmente ese fue el problema: no eran filmes puros y además con marcada influencia esteticista que en la época, “post Cinema Novo”, aún era un conflicto. Son filmes en que la representación de lo falso no implica en un obstáculo. Todo lo contrario.

La autenticidad no es un valor perseguido por el cine contemporáneo.

Renato Luiz Pucci Jr.

Tecnologia das imagens compreendem agentes, meios técnicos de inscrição – suportes, equipamentos e materiais – e condições histórico-sociais de produção, difusão e consumo da imagem.

Rogério Luz

El cine latinoamericano exploró la narrativa principalmente en los primeros 30 años del sonoro, y hoy conviven las narraciones, con el cine de autor, con el hibridismo. Hay filmes como *Pelo malo*, de Mariana Rondón (Venezuela, 2013), *Gloria*, de Sebastián Lelio (Chile, 2013), que sintetizan esto. Hay un filme modelar *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes (Brasil, 2003), que resume la posibilidad narrativa, autoral e híbrida en un diálogo modelar entre los diferentes tipos de cine. Todo con tono nostálgico contemporáneo sin caer en lo híper sensible.

Nota personal: cuando en los años 1980 comencé con este trabajo sobre cine latinoamericano, era la excepción. Hasta en la academia. Después, lentamente, el panorama fue cambiando. En la teoría, se comienza con el asunto. Y, mal que bien, los cines pasan mas filmes mexicanos, argentinos, chilenos, y por ahí va. Claro que en general es una producción ortodoxa, como las de Ricardo Darín, con una nostalgia por la narración ortodoxa, pero en términos de acostumbramiento es necesaria. Entonces hoy vivimos esa paradoxa: entre los filmes normativos y los intentos contemporáneos. Mejor asi que en los años 80, donde la oferta cultural presenta una elección mayor y hay alguna diversidad. Dentro de “los tiempos de larga duración” de Fernand Braudel avanzamos un poco. Los imaginarios comienzan a “leer” lo latinoameicano. El imaginario representa un sistema de quimeras de una sociedad, de una civilización. Y va transformando la realidad en visiones ardientes del intelecto.

Nota

1- Fora de convenções tradicionais acadêmicas, não foram incluídas neste ensaio referências bibliográficas. Tomamos a liberdade de publicá-lo, em sua autonomia estilística, como nos foi enviado pela autora.

Parte 1

Territórios em diálogo



ESCAPANDO DA COLÔNIA: ZAMA E JOAQUIM

Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva

Universidade Federal Fluminense

E-mail: tunicoamancio@gmail.com

Joaquim começa por onde Zama termina: na impossibilidade¹ dos corpos sob o jugo da colônia. São duas imagens que marcam o destino de ambos os homens que ousaram se indispor contra a ordem estabelecida, desafiando suas leis. Um, pela rebelião direta, pela insurreição; o outro, pela tergiversação. Um pelo confronto; outro pelo rodeio, pelo subterfúgio.

Duas histórias, duas releituras contemporâneas dos faustosos tempos da colonização da Coroa de Castela e do Reino de Portugal no Novo Mundo. Duas viagens imaginárias sobre o cotidiano de dois personagens ligados pela subserviência a seus soberanos – na Argentina, Diego de Zama, inspetor que fiscaliza em nome do poder real, pretendendo mudar de ares; e o alferes Joaquim José da Silva Xavier, um segundo-tenente brasileiro que decide se rebelar contra os ditames da Coroa Portuguesa. A uni-los, a servidão a seus senhores e o contato com um mundo em que alteridade é o norte – índios, negros, fugitivos e foras da lei.

Centradas em uma representação em tom baixo do século XVIII, ambos os filmes – Zama, de Lucrécia Martel (Argentina, 2017) e Joaquim (Brasil, Marcelo Gomes, 2017) – desheroicizam seus personagens, desglamurizam a vida na colônia e registram nuances que os filmes de fundo histórico resistem em apresentar: tempos mortos, intrigas vagas, reforço do extraquadro. Uma representação morna e dramatizada em tom menor, capaz de sugerir outros olhares sobre nossa identidade latino-americana.

É sobre algumas similitudes e desarranjos entre as duas narrativas que vamos buscar os traços de uma singular historiografia cinematográfica latino-americana que repensam algumas temporalidades absolutizadas no imaginário popular; algumas simplificações e estereotipizações convenientes ao discurso oficial, que põe em xeque, portanto, traços de uma mise-en-scène conservadora e

dramaticamente improdutiva. Um olhar que talvez seja propiciado pelas vagas políticas contemporâneas dos dois países produtores. Ou de um particular estilo de interpretação das dinâmicas da sociedade.

Alfredo Bosi distingue sistema e condição no trato da vida colonial. Sistema seria uma totalidade articulada objetivamente, de mecanismos quantificáveis, “cifras de bens e de força de trabalho”, a máquina mercante de Gregório de Matos, tráfico e senzala, monopólio e monocultura, fluxo e refluxo dos mercados dos estados metropolitanos. Já a condição seria definida pelos modos de viver e sobreviver, do desempenho de certos papéis no sistema produtivo e de formas concretas de existência pessoal e intersubjetiva, memória e sonho, cotidiano da vida e relações com a morte (BOSI, 1992, p. 26-27). Zama e Joaquim se inscrevem na interseção entre esses dois lugares, na medida em que operam suas narrativas a partir de uma dimensão endógena ao sistema colonial, marcada por uma condição que lhe revelaria os traços.

A cena inicial de Zama traz a imagem do peixe que passa a vida em um vaivém lutando para que a água não o jogue para fora, uma metáfora do personagem que dá nome ao filme. Porque a água o rejeita, a água não o quer. Esses peixes sofridos, tão apegados ao ambiente que os repele usam todas as suas forças para conquistar a permanência. Nunca os encontraremos na parte central do rio, apenas nas margens.

Diego Zama é um funcionário da coroa espanhola no século XVIII, preso em uma colônia na fronteira da Argentina com o Paraguai. Um colonizador que se enxerga apenas como um pacificador de índios. Zama sente esgotada a sua missão e quer ser removido para perto de sua família, mas sua insistência é vista como uma quase insubordinação, e o governador trata sempre de

prorrogá-la. Ele decide então correr o risco definitivo e se envolver em uma aventura insólita: a perseguição a um bandido mítico, cruel e vingativo, Vicuña Porto, acusado de saquear lares e estuprar mulheres. Nesta viagem iniciática, Zama põe em xeque seus valores de colono (criollo, espanhol nascido nas Américas), percebendo a fragilidade de suas convicções até ser engolido pelo meio hostil.

Já Joaquim trata das missões policiais do alferes que, no futuro, será aclamado como o Tiradentes, envolvendo-se com a força de seus superiores; as vontades da rainha, dona Maria I; a corrupção entre seus pares; as buscas de contrabandos e extravios de ouro; e descontente com a imobilidade profissional que a Coroa lhe impõe, através de seus múltiplos representantes. Joaquim enfrenta diligentemente todos os dissabores e perigos até descobrir o que o contexto colonial tem de estruturalmente violento e assujeitador, e sua revolta é plantada pelos novos ventos da América, que lhe acenam com um sopro de liberdade.

Zama é fruto da adaptação de um romance homônimo de Antonio Di Benedetto, publicado em 1956. O autor argentino foi preso e exilado pela ditadura militar, só retornando em 1984. Já Joaquim tem fontes variadas. Conheci esta história pelo livro do Paulo Emilio Salles Gomes sobre Humberto Mauro, quando fala sobre a Zona das Matas de Minas Gerais (GOMES, 1974, p. 6-7). Ambas são abordagens bastante pessoais dos fatos históricos narrados, com claras e visíveis marcas autorais, não fossem seus diretores conhecidos por uma trajetória definida por sua mise-en-scène original e por uma singular maneira de ver e de expressar o mundo. *La mujer sin cabeza* (2008), *La niña santa* (2004), *La ciénaga* (2001), do lado argentino, com Lucrécia Martel; e *O Homem das multidões* (2013), *Era uma vez eu*, *Verônica* (2012),

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009), Cinema, aspirinas e urubus (2005), de Marcelo Gomes, são filmes que trazem a mirada de um cinema comprometido politicamente, pensado intelectualmente, registrado poética e esteticamente.

Ambos os filmes são coproduções internacionais e contam, em seus respectivos elencos, com atores de várias procedências. Em Zama, eles são espanhóis, brasileiros e argentinos, e há mesmo uma índia guarani, filha de um pajé da província de Misiones. Na produção ou coprodução são quase 30 pessoas creditadas. Lucrécia Martel se justifica dizendo que “o fato de ter tantos produtores já é um sintoma do problema que é conseguir dinheiro para fazer um filme com esse tipo de ambição, [...] um tipo de cinema em que os produtores não impõem nada narrativamente, mas deixam o diretor trabalhar tranquilamente”. Um destes produtores é Pedro Almodóvar (FIGUEIRA, 2018). Joaquim é uma coprodução luso-brasileira, realizada pela REC Produtores e Ukbar Filmes, em associação com a Wanda Films da Espanha. A produção foi financiada através do patrocínio da PETROBRAS (Programa Petrobras Cultural) e do incentivo do Funcultura/ Governo de Pernambuco, Ibermedia e Fundo Setorial do Audiovisual (A CRÍTICA, 2017). Em Joaquim são portugueses, um ator da Guiné Bissau, um índio guarani e uma negra portuguesa filha de angolana e de guineense. Além dos brasileiros, naturalmente.

É contando com essa multiplicidade de recursos financeiros e humanos que estas duas narrativas apresentam suas versões do que poderia ter sido uma parte da história da colonização no continente, e a nós cabe pensar o que elas têm em comum. Não como efeito comparativo, mas de justaposição, para que se possa perceber algumas questões contemporâneas e suas representações estéticas e políticas. Ainda que sem a preocupação de estabelecer

uma hierarquia dos procedimentos, vamos apresentá-los para que sejam verificados diretamente nos textos filmicos. Eles são determinados por alguns pontos centrais, que lidam com os personagens, seu contexto histórico e sua inserção social, e onde cabem, entre outros, a indeterminação de limites, a deambulação melancólica, a hipervalorização da questão genérica, o absolutismo da paisagem, a imobilização dos horizontes de ação propositiva.

Formalmente, os filmes se apresentam com ênfases estéticas distintas: se Zama valoriza a profundidade de campo, trazendo a simultaneidade das ações para a ampliação da percepção dos lugares e situações que se mesclam fundindo figura e fundo, dando-lhes um enfático contexto social, Joaquim se utiliza de uma enérgica câmara na mão, deambulando pelas situações dramáticas em um frenesi de movimentação que contrasta com o imobilismo vital a que o personagem é submetido. Duas claras e determinantes opções estéticas que definem e corroboram as perspectivas das respectivas tramas. Modos de ver que são atravessados pela descentralidade e pela instabilidade do sujeito contemporâneo.

Tanto Diego Zama quanto Joaquim são observados em sua exterioridade, com um certo “desconforto existencialista”¹; sua presença física sendo demarcada pela quantidade de closes com que sua estupefação e desencanto são registrados. É sua presença em primeiro plano que confere a narrativa um tom de proximidade quase confessional, como se seus anseios por uma mudança de vida fossem visíveis através deste contato íntimo com sua imagem. Diego Zama quer ser removido do Paraguai para perto de sua família, Joaquim quer ser promovido a tenente e abandonar a província. Em Zama, tal desconforto é potencializado pelo uso intensivo do extracampo e pelas mudanças de vozes

em off em um mesmo plano (HESSEL, 2018), posturas desconcertantes que ratificam uma espécie de delírio que acomete a ambos os funcionários da Coroa no exercício de suas funções. Zama é interiorizado e quer voltar para a Espanha, Joaquim é bronco e direto e quer ser português. Marcas de uma inadequação a uma sociedade colonial, em uma dialética que acentua suas assimetrias materiais e simbólicas.

A escravidão é um tópico visualmente construído em ambas as obras – escravos de libré (quase uma alegoria dos limites da submissão que descaracteriza qualquer traço cultural afro-descendente, pastiche assumido pelas escolas de samba brasileiras), escravos no tronco, corpos negros marcados por cicatrizes e lesões, escravos fugidos mortos pela estrada. Em ambos os filmes há um subtexto figurativo de forte impacto visual a caracterizar a opressão, um pano de fundo salpicado em ambas as tramas como um exército de serviçais, a escravidão sendo um elemento presente e quase naturalizado, com as exceções que fazem o assunto vir à tona com a virulência necessária. Em Joaquim, é o escravo João que vem pedir ao alferes, seu dono, que o venda à sua esposa, que conseguiu economizar o suficiente para comprar sua alforria. Em Zama é a escrava Malemba que traz em si as marcas dos maus tratos sofridos, manca por lhe terem queimado a sola dos pés, e se faz passar por muda mesmo com o dom da palavra. Personagens trazidos ao primeiro plano, que nos lembram que a abolição oficial da escravatura se deu na Argentina em 1853, e no Brasil, de forma gradual, entre 1850 e 1888. No período retratado pelos filmes (lá em torno de 1790, aqui por volta de 1780), a escravidão está no seu auge, aceita e normatizada pelo status quo. É isto que faz com que a escrava chamada Preta, amante de Joaquim, tenha um papel importante na trama:

pertencente a Benedito, é obrigada a prestar favores sexuais ao administrador, enquanto espera que Joaquim seja promovido a tenente.

Quando este projeto do dentista é mais uma vez adiado – pela missão que lhe é confiada, de se embrenhar pelos sertões do leste –, Preta assassina o seu dono e foge. Depois de procurá-la por muito tempo e sofrer com sua ausência, o alferes vai encontrá-la como membro dirigente de um quilombo. Não é mais Preta, insiste ela, porque é nome de cor: agora seu nome é Zua, e por consideração ela o deixa fugir. Diferentemente do filme brasileiro, onde a participação da cultura africana se faz presente de modo visível e protagônico, em Zama os negros são mantidos na penumbra. Consta que no imaginário nacional argentino os escravos foram dizimados pelas guerras da independência ou por doenças como a febre amarela, teoria que reforçou a ideia de uma Argentina branca e europeia (MORAES, 2015).

As revisitações históricas trazem à tona as marcas da colonização, da escravidão, e põem em relevo o racismo existente em ambas as sociedades. Um racismo estrutural que tem relação com algumas práticas cotidianas e com a marginalização provocada pelo processo colonialista, aí incluída a exploração sexual das mulheres negras² – como no caso de Preta, uma personagem que se empodera quando se vê liberta do jugo patriarcal, e assume papel dinâmico e ativo em sua nova relação de comunidade.

Estas releituras trazem à tona também o papel dos originais habitantes destas terras, os indígenas. Presentes em ambos os filmes, têm participação decisiva na trama. Em Zama, é por ter um filho bastardo com uma indígena que Diego inocentemente pleiteia sua remoção, alegando sua condição de pai, reivindicação legalmente negada. De todo modo, o episódio salienta o

papel sexual das mulheres indígenas, objetos de uso e gozo do colonizador. Depois, de modo mais espetacular, dá-se o encontro com povos indígenas, quando ele parte em missão de localização do terrível bandoleiro Vicuña Porto e a expedição é atravessada pelos índios pintados, que os capturam, roubam seus bens e os fazem participar de um ritual de “avermelhamento”, bastante sintomático. Já em Joaquim a relação é personalizada, bem a gosto de uma determinada leitura daqueles tempos, pela presença de um “bom selvagem”: o índio Inhambupé, que acompanha a expedição do alferes Joaquim e que é o olhar atento à descoberta de pistas, e ao anúncio do perigo de onças e piranhas, servindo como um arauto e guardião dos segredos do sertão.

Há um momento, entretanto, em Joaquim, que índio e negro se unem, como que a convocar suas interfaces culturais. É um momento de comunhão entre negro e índio, subjugados ambos, que em suas respectivas línguas dançam e cantam, criando um impensável dueto que põe à vista sua conciliada relação, mediada pela música e pela perspectiva de entendimento. É uma sequência de admirável potência expressiva, dando voz e dinâmica àqueles corpos assujeitados pelos rigores da presença colonial. Como eles, as mulheres também representam um papel importante na trama, como vistas pelas inflexões identitárias de hoje. Preta é uma mulher sensual, que busca seu prazer sexual de maneira impositiva (ao menos com Joaquim) e se submete com determinação ao administrador, sabendo ser inócua sua recusa. Já Zama sofre com as investidas amorosas sobre Luciana Piñares de Luenga, a inatingível esposa do Governador, que atija seus instintos mas não se entrega a ele, e sim a outro membro da administração, antes de partir. Duas frustrações amorosas, duas mulheres que se afirmam com autoridade sobre os homens que

as cortejam. Um revés histórico pouco comum.

No território da espera em que se plantam os personagens masculinos, a alteridade é o dado que confronta sua visão de mundo em relações de contraste, distinção e diferença – são as mulheres, os negros e os indígenas o contrapeso e o contraplano do projeto colonial – seja pela sua impositiva docilização, pelo extermínio ou pela forçada submissão. Entre eles, os representantes da coroa despendem a energia mantenedora daquela ordem e vivem seu compasso de vida quase inútil – são homens presos na armadilha da espera, um horizonte que nunca se atinge, porque estão “fora do lugar social da produção ou da circulação de bens, mas dentro do aparelho administrativo” (BOSI, 1992, p. 99) da engrenagem do capital.

Ambos os filmes recorrem a esses tempos mortos em planos longos, situações estáticas, aventuras quotidianas marcadas pela não-ação - já que o futuro está fora da cena como alguma coisa de inalcançável, no nível das perspectivas dramáticas propostas, uma vez que tanto a promoção a tenente de Joaquim quanto a remoção de Diego Zama não se concretizam durante o tempo de suas jornadas cinematográficas.

Então chegamos à paisagem, o último de nossos elementos a serem observados, em função dos deslocamentos a que são submetidos os dois personagens: por decisão superior, da parte de Joaquim, e por engajamento próprio, por parte de Zama. É quando se abandona a perspectiva urbana dos filmes – em ambos os casos, tratada com muita parcimônia, limitada a seus significantes mais evidentes: os espaços geometrizados, a praça, os ambientes administrativos, poucas ruas – e são levados, ambos, à procura de quem não se submete aos ditames da Coroa. Em Joaquim, são os virtuais contrabandistas de ouro dos Sertões do Leste; em Zama, o facino-

roso Vicuña Porto, o bandoleiro que ameaça, assalta e estupra. A imersão neste universo desconhecido propõe narrativa e plasticamente um mergulho na natureza – se para ambos os projetos civilizatórios a cultura é um pressuposto urbano, o mergulho em uma terra inóspita, habitada por seres sobre os quais não existe ainda controle total (animais, índios e negros quilombolas, fundantes da alteridade radical ao invasor europeu) funciona como uma espécie de redenção na jornada particular de cada um de nossos personagens.

A paisagem dada como espetáculo no interior do espetáculo cinematográfico (GARDIES, 1999, p. 141), uma paisagem expositiva, por um lado, desmesurada e espetacular e ao mesmo tempo uma paisagem contraponto – com uma distância entre ela e o personagem, um desmentido pelo outro, porque ambos colocados em um registro de não absorção. Joaquim perambula pelo espaço inóspito e pedregoso da região de Diamantina, com suas cavernas, matos e riachos, enquanto Diego Zama marcha pelo Gran Chaco argentino, seus pântanos, pastagens e palmeiras da planície. Espaços da impenetrabilidade da força colonial, movida por sua empreitada expansionista. Lugares da distopia, do medo e dos fantasmas do ouro e dos foragidos da lei que vão trazer à tona a certeza da traição – o derradeiro sentimento, contestador do poder das Coroas portuguesa e espanhola, o último refúgio distintivo entre os filhos das desigualdades produzidas pela divisão social implantadas nas Américas. Paisagens que se mostram como visualizações do desassossego.

Joaquim começa por onde Zama termina: na impossibilidade dos corpos sob o jugo da colônia. Decapitado um, sem os membros superiores outro, graças ao cinema sobrevivem como figuras alegóricas da insubmissão à dominação. Um foi para os livros da

história como herói nacional, o outro para a história da literatura como um rico personagem da ficção. Estes filmes lhes deram nova vida, percebida sob novos ângulos, como um exemplo a ser constantemente lembrado.

Referências Bibliográficas

A CRÍTICA. Produção brasileira, Joaquim é exibido em festival de cinema alemão na quinta-feira. Disponível em: <http://www.acritica.net/editorias/entretenimento/primeira-exibicao-do-filme-jo-aquim-na-berlinal-2017-sera-na/184425>. (Acesso em: 13 de outubro de 2018).

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GARDIES, André. "Le paysage comme moment narratif ". In: **Les paysages du cinema** – sous la direction de Jean Mottet. Ceyzerieu: Champ Vallon, 1999.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

FIGUEIRA, João Vitor. Lucrecia Martel sobre Zama: "É muito importante fazer filmes históricos mais parecidos com a ficção científica" (Entrevista). 2018. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-138940>. (Acesso em: 19 de setembro de 2018).

HESSEL, Marcelo. A arte do não visto. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/zama-critica>. (Acesso em: 19 de setembro de 2018).

MORAES, Mayara. Estrangeiros no próprio país: a história dos afroargentinos. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/america-latina/racis-mo-e-preconceito-conheca-a-historia-dos-negros-na-argentina,c865bcf0b6baa80e-38f8046506f96d045h6hR-CRD.html>. (Acesso em: 15 de outubro de 2018).

Notas

¹ Como dizem João Vitor Figueira e Ana Beatriz Lavagnino, a propósito de Zama, em texto disponível na internet em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-138940>. Acesso em 19 de setembro de 2018.

² Segundo fala de Carlos Álvarez, presidente do coletivo Agrupación Xangô, transcrita no artigo de MORAES (2015).

ORA DIREIS, OUVIR HISTÓRIAS...

**O BANAL E O EXTRAORDINÁRIO
EM *METAL E MELANCOLIA E GALÁXIA***

Denise Tavares

Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano

E-mail: denisetavares51@gmail.com

O encontro entre a poesia e o documentário latino-americano tem se dado, não raro, em uma chave que pode ser pensada como “poética do cotidiano”. Trata-se de estabelecer uma ancoragem em narrativas que se valem da tensão que existe entre o próprio conceito de cotidiano, que ora se sustenta na ideia de uma rotina que asfixia as potencialidades criativas, afetivas ou sensíveis do homem que está imerso neste ritmo de tempo-espaço; ora se define como o espaço-tempo do oposto, ou seja, oferece-se como um território tridimensional para se reinventar a própria vida, desde que saibamos reconhecer suas tensões e contradições. Essas que, por sua vez, o fraturam e, deste modo, permitem a reelaboração e conseqüente reinterpretação do próprio cotidiano, agora acolhido como matriz primeva da arte ou do fazer artístico. Uma ideia que remete a um diálogo talvez algo torto - ou realizado fluidamente pelo deslocamento da matriz cultural - com o Romantismo alemão, especialmente o da primeira fase.

A relação aqui estabelecida deve-se por este movimento artístico-cultural ter, entre outras balizas, a firme posição contra o que considerava um ameaçador modo de vida pautado pela razão - que se pronunciava potente naquele momento -, cultivada, principalmente, pelo Iluminismo francês. Em outras palavras, estes românticos percebem a modernidade que se consubstanciava naquela segunda metade do século XVIII, como um conjunto de novos valores e projetos que impediam ou esmagavam o mundo interior e sensível do sujeito (em todos os níveis sociais). Como contraponto, propunham, entre outras estratégias, uma “tarefa dos românticos”. Dentre elas, neste esboço que fazemos de vínculos que parecem atravessar os tempos e as geografias, mantendo-os afinados em um certo diapasão que nos acopla à lógica da exaltação da sobrevivência,

podemos lembrar de Ludwig Tieck (1773-1853), que afirmava:

Nós deveríamos apenas uma vez tentar tornar estranho o comum, e ficaríamos surpresos de constatar quão próximo de nós estão algumas aprendizagens, algumas surpresas que buscamos num longínquo que nos cansa. O fantástico das utopias está frequentemente pertinho dos nossos pés, nós deixamos de vê-lo por que nosso telescópio o esconde. (TIECK, 2016, p.38)

Ora, uma ponte com a América Latina, observada em sua impregnação deste romantismo, viabiliza-se potente em Octavio Paz, para quem a criação poética tem como gênese violentar a linguagem, isto é, retirar as palavras dos seus sentidos e significados comuns. É esta separação radical, para ele, que permite o poema, pois quando o poeta devolve as palavras em sua criação, socializando, assim, o seu próprio processo criativo, o pacto comunicativo se estabelece: “...os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer... [...] o poema se converte em objeto de participação” (PAZ, 1982, p. 47). Há, portanto, uma espécie de “chamamento” ao novo universo (re)apresentado, cujo frescor reside no “estranhamento do comum”, como diriam os românticos. Mas, não se trata de criar distâncias: o movimento é o de fabular uma outra percepção da realidade miúda, aquela que nos envolve tanto que, aos poucos, torna-se transparente, imperceptível, desdenhada em sua banalidade e, assim, nos encarcera. Romper, pois, com este estado de existir em alheamento da vida que pulsa tão próxima mas tantas vezes ignorada, implica em acionar re-encantamentos, como fazem *Metal e Melancolia* (Peru, 1994, direção de Hedy Honigmann) e *Galáxia* (Brasil, 2014, direção de Fabiano Maciel), documentários que desenraizam o cotidiano, buscando extraí-

lo de suas conexões habituais e, nesta trilha, recriar outras definições da normalidade – agora, pautada pela pulsão da sobrevivência com significado e paixão. Mas, como fazer esses trânsitos? Pois, se na palavra, Paz encontra um caminho, seria tão simples realizar, no documentário, este processo que torna as imagens-sons únicos, convertendo os filmes em “objeto de participação”, como conclui o poeta?

O nosso diagnóstico é que essa travessia nas obras de Honigmann e Maciel se realiza por ambos vasculharem o banal a partir de abordagem que reconhece a existência de frestas que ocorrem, invisíveis ou submersas, no dia a dia. E que seguiriam nessa condição, não fosse a disposição e desejo de desenraizá-las da aparente superfície plana que se imagina localizado o comum. Viver, em *Metal e Melancolia* e *Galáxias*, significa se reinventar continuamente em outros gestos, falas e ações que mostram a capacidade de seus protagonistas refletirem sobre a própria vida e, assim, modificá-la, constituindo pequenas realidades iluminadas, capazes de reverberar esperança. Este é um território comum aos dois documentários realizados com 20 anos de diferença. Ambos têm como ponto de partida a circunstância de uma forte crise e a ênfase na ideia de recolher histórias, configurando uma composição que se tensiona sob a relação sensível que existe entre as partes e o todo. Pois, o que se desdobra destes documentários “corais” – no sentido de não haver um personagem único em cada um – entre outras questões, é o propósito de cimentar alguma narrativa que vá para além do episódico, do fragmentado, elevando a vida acima da homogeneização da cotidianidade, o que remete a Heller (2008) e sua defesa da arte como um caminho para romper com o invólucro ideológico que aprisiona a vida de todo homem.

Metal e Melancolia é um documentário tecido pelas perambulações da diretora dentro de diversos táxis que percorrem as ruas de Lima, cidade que explicita a devastação econômica que atravessa o Peru. A situação do país é decorrente da posse conturbada de Alberto Fujimori, eleito presidente em 1990. Assim que assume o governo, ele anuncia o “Fujishock”, pacote de medidas econômicas que envolveu um acordo com o FMI e o Banco Mundial, que trouxe, entre outros resultados desastrosos para a população, um índice de desemprego gigante, levando praticamente metade dos peruanos a empregos informais. Não bastasse, em 1992 Fujimori fecha o Congresso e submete o Judiciário ao seu comando, suspendendo todas as garantias constitucionais¹. É este cenário desolador, auge da falência econômica do país, que Heddy Honigmann percorre, interessada em compartilhar histórias de sobrevivência.

A cineasta pouco olha para os buracos das ruas de Lima e os carros velhos que por elas circulam, ladeados por pessoas facilmente identificadas como vivendo em péssimas condições econômicas. O que a motiva é amearhar narrativas que se despregam do universo ordinário e se desenham como fábulas poéticas que se colocam para além do inusitado. Nesse sentido, é importante frisar o desafio de equilibrar os relatos para que não resvalam pelo paródico, pelo excêntrico, o que lhes retirariam o vigor, porque o extraordinário só tem sentido em sua ponte com o comum. Um elo que se projeta desde a abertura do filme, cuja sequência inicial marca seu “personagem” central – o táxi – em uma construção sutil, em que a câmera, bem fechada, destaca exatamente os adesivos que identificam a função dos carros em movimento. O enquadramento, em câmera subjetiva, reforça o aspecto aleatório das narrativas que virão, em procedimento caro ao documentário contemporâneo, que é o uso de um

dispositivo como eixo estruturante do roteiro. Trata-se de um prólogo rápido, mas que dura o suficiente para instaurar o contexto em que o filme ocorre, especialmente pela trilha sonora que privilegia ora os sons vindos dos rádios de cada táxi, ora ressalta a precariedade dos veículos. A escolha marca as individualidades enquanto anela o espectro cultural que embala os protagonistas do filme, signos que são da definição do cotidiano comum: a sempre presente paixão pelo futebol e o cultivo às canções do amor incompreendido. A construção provoca empatia e convida à solidariedade imediata àqueles que estão sofrendo as consequências da brutal crise econômica, expressa, tão bem, pelos para-brisas trincados dos carros.

Apostando na montagem fluída que resulta da manutenção do enquadramento e cortes rápidos que permitem os planos deslizarem pela tela, a cineasta facilita a transição desta breve sequência inicial para a primeira narração do filme: com poucas palavras, conta que o táxi que acabou de deixá-la no hotel, está “nas últimas”. O fato, no entanto, é rapidamente revisto pelo taxista que se debruça sobre o capô aberto do veículo: “Está nas últimas, mas não se preocupe, porque ele é ‘inroubável’...”. O inusitado da resposta, detalhada em seguida pelas demonstrações minuciosas do taxista, expõe a dupla condição dos sobreviventes: a do motorista e a do seu carro. Ali, não importa a porta que cai, o porta-malas arrebentado, o câmbio encaixado precariamente, pois é exatamente esta situação que articula resistência e decadência, que mantém o carro na sua condição de preciosidade para seu dono. Trata-se, assim, de fabular uma condição pragmática da existência, valorizada no documentário como capacidade evidente de adaptação. Como diria Certeau (1994), o que há neste capitalismo de consumo são as contínuas reinvenções do cotidiano, um processo gestado

por táticas de sobrevivência que não enfrentam a barbárie por se reconhecerem impotentes diante dela. Um posicionamento que não significa alheamento ou falta de consciência, conforme diagnóstico que a câmera paciente e afetiva de Honigmann partilha, abrindo um espaço generoso para as reflexões do motorista e para suas confissões: não houve, afinal, uma escolha, pois o que o levou ao taxi foi justamente a tragédia econômica que confiscou sua profissão.

A fala do motorista encerra o prólogo e garante o mote para os próximos protagonistas. A continuidade, garantida pelo som, confere à disposição de ouvir, o caminho potente para trazer à tona as singularidades de cada vida apresentada em *Metal e Melancolia*, sem quebrar o vínculo com a situação ampla do país. Assim, o processo aberto à escuta permite compreender os enredamentos complexos que norteiam as decisões de cada um e a (falta de) escolha pela vida de taxista. O que inclui motivações que rompem com o que poderia ser um discurso monocórdico, sintético e óbvio, vinculado, exclusivamente, à situação econômica de cada um. “Foi minha vagina que me impulsionou...Por que uma mulher não pode ser taxista?”, interroga uma das personagens, cuja relação com a nova profissão demandou reconhecer e assumir um significativo empoderamento feminino, prenunciando a retomada de um discurso que se avolumou e se adensou no cenário contemporâneo da América Latina, a despeito da persistência do machismo e feminicídio².

E assim outros personagens se apresentam, quase todos dentro dos táxis que dirigem. Há uma predominância de motoristas que assim o são por falta de alternativa, como afirmam em depoimentos diretos à diretora que quase sempre

é apenas uma voz em cena. Os rápidos esquetes flutuam entre situações que extraem de leves sorrisos à cumplicidade com o drama relatado em tom seco, resignado, sem perspectiva de mudança. Esse avultar do presente em crise, ganha, no entanto, um olhar sobre o passado recente do país, em um dos que talvez seja o mais emblemático protagonista do documentário. Introduzido no filme cantarolando uma canção que celebra um grande encontro amoroso, o taxista segue a deixa para a proposta do documentário, reconhecendo uma identidade específica do povo peruano, cunhada por um poeta espanhol: o Peru seria feito de metal e melancolia: “Talvez porque a dor e a pobreza nos deixaram mais duros. Como a dureza de nossos metais. E melancolia porque também somos ternos. Sentimos falta de tempos melhores, perdidos em nosso esquecimento”, explica o motorista, que ainda diz serem os taxistas “navegantes do século 20”, que não só conhecem bem a cidade, como levam notícias e histórias de um lugar a outro, com consequências que, na avaliação dele, garantiram, por exemplo, a eleição do “chino” Fujimori.

A voz clara e assertiva engata um dos “tempos mortos” do documentário, que se abre para confirmar seus protagonistas, apresentados em retratos posados, junto a seus veículos. A sequência reafirma a cumplicidade e afeto que os encontros proporcionaram, cerzindo uma estética que recorta da vida ordinária esta possibilidade fecunda da percepção da alteridade desenhada pelo simples gesto de ouvir o outro. “Aventura” que segue se ampliando, ao ponto de uma incursão na casa de um dos motoristas, um homem mais velho casado com uma mulher bem mais jovem, que exalta a probabilidade do amor sem as travas da idade. No lar que o documentário apresenta, a mesma estratégia de sobrevivência se coloca: por exemplo,

aos recorrentes cortes de energia que a família vivencia, ele improvisa iluminação a partir de bateria de carro. Apesar do deslocamento do dispositivo, a edição mantém em cena apenas a voz da diretora interpelando o motorista, como fez nas outras seqüências. Ou seja, a edição privilegia, praticamente em todo o filme, a ideia do testemunho, naturalizando o ato do falar de si e, nesta vereda apresenta as histórias singulares, humanizando e acentuando a individualização de cada encontro.

Esse centramento nos protagonistas também ocorre no documentário *Galáxias*, do brasileiro Fabiano Maciel, finalizado em 2014, 20 anos após o filme de Heddy Honigmann. No cotejo, é possível uma série de aproximações: também é um filme coral; é um documentário que nasce da crise em relação ao livre e, por último, pretende apresentar uma resposta viva ao cenário desolador do fim do hábito da leitura que parece, cada vez mais evidente, no Brasil. Mas, ao contrário do filme da peruana que vive na Holanda (e *Metal e Melancolia* é um filme produzido pela televisão holandesa), o documentário brasileiro vai em busca do extraordinário sem, no entanto, se desviar do que podemos chamar de “versões oficiais” do seu tema. Ou seja, se há o interesse de conhecer as histórias que se despregam do banal pelo estranhamento, pelo inusitado, há um esforço de desenhar uma temática condutora que dê unidade narrativa à obra: o amor ao livro como denominador comum e acima das pessoas apresentadas na *diegese*. Nesta escolha, a estrutura do documentário alterna o extraordinário do comum, ao ordinário do extraordinário: lado a lado às narrativas e vivências extraídas do universo banal, há os depoimentos – curtos, é verdade -, de escritores consagrados, que recuperam suas relações com o livro a partir de falas pouco surpreendentes na relação que têm com o livro: “mudou minha vida...”, “quando eu descobri o livro quis ser escritor...”.

A opção impede que o filme alce outros voos que estão ali, se oferecendo, generosamente, para o diretor e roteirista. Assim, ao contrário do que ocorre no filme de Honigmann, onde o entorno dos táxis vai, aos poucos, se alargando, e, deste modo, revelando a dimensão gigante e árida da crise que arrebenta a vida de, naquele momento, praticamente 70% dos peruanos. Já no filme brasileiro, essa dimensão que articula uma situação macro e a vida, digamos, micro, de cada um dos personagens, demora muito a aparecer, a despeito da sequência inicial que apresenta a imponente Biblioteca Nacional, revelada por uma câmera que a percorre sob vários ângulos, altura e proximidade. O efeito dessas imagens que deslizam quase em dança pela tela, ao som de uma música clássica que pontua os movimentos da câmera e a voz sóbria, em *off*, de Eduardo Escorel, que reproduz um trecho de “A biblioteca de Babel”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, é a de que seremos introduzidos em um mundo que se sobrepõe ao cotidiano do homem, sensação reforçada pelas imagens escuras e pela ausência da figura humana no cenário, que antecedem outra imagem que confirma nossa pequenez: uma “fotografia” das constelações que jamais veremos e, sobre essa explosão de muitos tons azuis, há a inscrição do título do filme.

A composição forjada na reverência contrasta, imediatamente, com a primeira imagem do filme: em cenário claro, destaca-se em primeiro plano o clássico gesto de um açougueiro afiando seu principal instrumento de trabalho, que será utilizado em seguida, no corte da carne. O salto para a imagem e som do cotidiano prosaico dá início à apresentação de um arco de personagens “comuns” que Fabiano Maciel alinha em seu filme, a partir da combinação ordinário-extraordinário. “É o único açougue do mundo que vende carne inteligente”, brinca Luiz Amorim, pai de Sartre Alves (sim, é

uma homenagem, conquistada com muita luta no cartório, que não queria registrar o nome...) e de Cecília Clarice (como ele só queria ter dois filhos, quando a segunda chegou, se fosse homem, iria se chamar Aristóteles, como era mulher os pais resolveram homenagear as duas de uma vez). Enquanto trabalha, Amorim conta a sua história de proximidade com os livros, iniciada apenas aos 16 anos, quando é alfabetizado, e o que fez com ela: todos os que trabalham no açougue devem ler, ao menos, um livro por mês. A naturalidade da sua fala rápida, é sobreposta pela câmera ágil, que vasculha os espaços do açougue, em edição de planos curtos, que dão mais agilidade à sequência, o que corrobora a aleatoriedade de um cotidiano que se gesta sem sobressaltos, planejado por uma certa platitudo de quem se percebe reconhecido no espectro do surpreendente. Pois, como não haver surpresa diante da “Borrachaloteca”, de Marco Túlio, onde os livros existem em meio às pilhas de pneus, graças a um *start* simples? “Eu percebi que os clientes e, também gente da comunidade, vinha até aqui só para ler jornal. Então, pensei, por que não ampliar? narra o autor da ideia, olhando para a câmera, a mesma que também o mostra na lida diária. O tratamento detalhista dos cotidianos de cada personagem se repete com Kcal Gomes, na favela do Pina, em Recife, cujos filhos são Ítalo Bob Dylan e Vinícius de Moraes; com Otávio Júnior, do Complexo do Alemão; com Márcia Licá, da ONG Vagaluma, em São Paulo; com o pedreiro Evando dos Santos, na Penha, Rio de Janeiro. Todos apresentados em suas relações singulares com o livro. E assim, o filme caminha, entremeando estas pessoas com as presenças das, digamos, “celebridades” da literatura, cerzindo, até pouco mais da metade do documentário, uma sinfonia-exaltação do livro e seu potencial de transformar a vida de cada um.

Até que, felizmente, o filme dá uma guinada que realoca esta paixão, trazendo à tona os conflitos que subjazem aos declarados amores pelo livro. São, então, enquadradas as situações de desencanto e a dificuldade de formar leitores. O mais contundente desvelamento ocorre em um diálogo entre Kcal, do Recife, e uma menina – Michelle Messias (a enviada...), que lhe cobra outro tipo de parceria: “Hoje nós somos crianças modernas! A gente precisa de computador! Para as crianças pesquisarem...”, ela diz, e depois ainda questiona a centralidade de Kcal no projeto: “Não é só você nesta história, você teve ajuda de muita gente nestes 17 anos, dá para montar um exército. Só que só você recebe, os outros não...”, interroga Michelle. E o documentário segue, agora, neste outro diapasão, mais ambíguo, o que o reveste de uma camada crítica que garante à narrativa um ponto de virada mais marcada, algo que não ocorre no filme de Heddy Honigmann. Neste, os conflitos entre as soluções criativas e necessárias à sobrevivência de cada um dos taxistas e a consciência que têm em relação a serem vítimas do caos econômico do país, vão se adensando ao longo do documentário, não só pelos tempos ampliados dos testemunhos que, aos poucos, aumentam a enumeração das dificuldades vividas, mas também porque o enquadramento se abre cada vez mais à realidade externa dos veículos. O movimento reforça a percepção de que o microcosmo representado pela colheita das histórias dos taxistas espelha, com muita nitidez, a realidade perversa do país.

Metal e Melancolia é, assim, um documentário que não se deixa aprisionar no artifício do dispositivo que o gestou, justamente porque está atento às fábulas poéticas que cada pessoa, independente da sua classe social, dispensa à própria vida. É comovente, por exemplo, o encontro da cineasta com um

ator-taxista. Sentindo-a capaz de compreender a sua trajetória, ele narra e interpreta os papéis que o marcaram, costurando um diálogo cúmplice com Honigmann e chamando-a de colega. Essa capacidade de extrair confissões tão íntimas, traz à tona dramas tocantes, como o de um pai cuja filha, de apenas três anos, tem leucemia. O modo como ele centra a narrativa no processo de mostrar à filha que a vida é muito maior do que a difícil rotina dos tratamentos doloridos do enfrentamento à doença, cerze mais um pungente cântico de consagração ao viver, fabulado em tom médio, sem arroubos, constelando essa poética do cotidiano em um processo de escavar, estranhar o comum, como apontava, há tanto tempo, os românticos do século XVIII. No cotejo aqui proposto entre os dois filmes e nestes, a oposição entre o banal e o extraordinário, podemos dizer que, no caso do filme peruano, a tensão é produzida especialmente pelo o que a imagem mostra. Há, de um lado, a cidade esburacada, as pessoas nas ruas visivelmente em embates pela sobrevivência, o trabalho informal e precário. E, de outro, os devaneios, as invencionices, a precarização reinventada em narrativas que seguem um fio lógico-emocional que deixa transparecer uma íntima convicção que os tempos sombrios, em algum momento, vão cessar.

Já em *Galáxias*, o extraordinário parece resvalar, em diversos momentos, no excêntrico, enquanto o banal é traduzido pelos depoimentos quase óbvios das “autoridades literárias”, enquadrados sob a formalidade da entrevista posada, o que dilui a força do filme, aproximando-o da estratégia jornalística. Por outro lado, fazendo um recorte que o documentário de Fabiano Maciel não faz, o que se pode ressaltar é que quando o foco está no chamado homem comum, o que se depreende é a redescoberta do cotidiano, em uma abordagem que dialoga com

a herança romântica pois, “Ao dar o que é comum um sentido elevado, ao que é usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao que pode parecer a aparência do infinito, assim é que eu os romantizo”, escreveu Novalis. Trata-se, assim, de um ideário que consolidou fricções no rame-rame cotidiano, construindo um imaginário que persiste no tempo-espaço guiando, também, a apropriação de *Galáxias*, quando este se embaralha na proposta de uma “cruzada”, ultrapassando a reverência ao estabelecido e buscando criar fios que religuem, sagradamente, aqueles homens comuns que se deixaram assombrar pelos seus sonhos.

Enfim, sabemos que pode parecer um tanto disparatado, ou mal dimensionado, comparar a reinvenção do cotidiano provocada, muito claramente, pela pressão econômica que devastou o Peru, a projetos que se travestem de singularidades quase excêntricas. Mas, o que subjaz como força geradora de ambas as obras, é que estas são capazes de desnudar os discursos falaciosos das políticas públicas, além de se colocarem como uma espécie de resposta àqueles que insistem em perceber a política apenas em sua dimensão macro. E mais: revelam um caminho fértil na contação de histórias, na potência dos casos como velas que resgatam humanidades para além das classificações habituais em relação ao banal, ao comum. Inclusive para desmontar um projeto que se colocava afirmativo, como ocorre no filme brasileiro, cuja abordagem, talvez idealmente pautada por uma lista inicial de “diferentes”, se vê obrigada à revisão no interior da do próprio filme. Ali, a fratura da vida idealizada, do feito extraordinário, projeta, na tessitura de *Galáxias*, a ambiguidade humana, forjada por sentimentos e percepções que nunca se anelam aos heróis lineares e falsamente vigorosos que tantas vezes frequentam

as telas jornalísticas.

Distanciar-se do panteão da reverência, por inserir na narrativa os “senões” referentes aos projetos de cada um dos seus protagonistas, amplia a possibilidade de compreensão do tempo histórico em que a marca do singular pode se projetar para além das cercas que a contém, no cotidiano. Sejam estas críticas oferecidas na dimensão social – por exemplo, na frustração do projeto de biblioteca e leitura em Tefé, na Amazônia; sejam questões demandadas da dimensão individual - como na confissão resignada da esposa do pedreiro da Penha que confessa não gostar de ler e acaba assumindo o quão difícil é conviver com a paixão do marido que, entre outros problemas, entulhou a casa com 50 mil livros. Assim, o que *Galáxias* passa a ofertar é um arco tensionado, condição da criação poética, esta que é capaz de desestabilizar as certezas humanas (PAZ, 1982). E o diálogo com os românticos, nesse diapasão, é particularmente fecundo: são os românticos que reconhecem o ser como constituído pelo sentimento, pela intuição, pela emoção e pelo afeto e, por essa amplitude de percepção do humano, incluem a exploração da interioridade humana em suas manifestações singulares. Para os românticos, é essa capacidade de individuação que coloca como imperativo, reconhecer o testemunho de cada um em sua passagem obrigatória pelos componentes da cultura que lhe garante a existência: “Cada indivíduo encontra-se inscrito no fluxo das forças coletivas e criadoras que regem o misterioso devir do Cosmos” (MARONI, 2008, p.36).

Projetar fraquezas, amearhar insatisfações que rondam os anônimos é, portanto, a reafirmação, mesmo enviesada, do ideário romântico em sua posição de vencer todas as barreiras

que o mundo racional e pragmático lhe impõe. E, nesta hora em que estamos tão premidos pelos monstros e fantasmas que a história, de longa data, já nos apresentou, será que não vale se perguntar se não é a esta humanidade que quero pertencer? Não é exatamente ela que me representa? Será que não é a hora de potencializarmos nossa excêntrica capacidade de sermos resilientes em nossas absurdas crenças na criação miúda, compartilhada à revelia de qualquer autoritarismo – como diziam os românticos – que reencantaremos nosso, neste momento, tão dolorido mundo?

São essas interrogações que, afinal, guiaram esse texto, impactado pelos filmes que, antes de quaisquer outros diagnósticos, se afirmam como testemunhos de um tempo histórico, em um processo que presentifica as dores e as crises sem, no entanto, ser soterrado por elas. Movimento quase banal de transformar rastros semi sonhados em veredas que convidam outros passos a percorrê-las. O que dá um sentido iluminado ao documentário latino-americano.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano** – 1. Artes de Fazer. 9ª Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**. Um outro cinema. Campinas (SP): Papirus, 2011.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 8ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

MARONI, Amneris Angela. **Eros na passagem**: uma leitura de Jung a partir de Bion. Aparecida/ SP: Ideias & Letras, 2008.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

RENOV, Michael (Org.). **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do Documentário** – Ensaio sobre Criação e Ontologia do Documentário. Rio de Janeiro: Faperj/ Azougue, 2013.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo, uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010

STAROBINSKI, Jean. **A Tinta da Melancolia** – Uma História Cultural da Tristeza. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

TIECK, Ludwig. **La abundancia de la vida** – El espíritu protector. Buenos Aires: Editorial Losada, 2016.

Notas

¹- Há, neste instante, uma resistência inicial e Alberto Fujimori é deposto. No entanto, volta a ser empossado em janeiro de 1993, pelo Congresso Constituinte Democrático. Sua trajetória como presidente do país só é encerrada em 2000, quando é condenado a 25 de anos de prisão por corrupção e por ser mandante de crimes contra a humanidade (incluindo sequestros, torturas e assassinatos), deixando, em seu rastro, um clã familiar que disputa, até agora, sua herança política.

²- Em 2017, de acordo com a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), vinculada à ONU, ao menos 2.795 mulheres foram assassinadas na região, por conta de sua identidade de gênero. Desse total, 1.133 foram mortas no Brasil. (Letycia Bond, da Agência Brasil. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-11/brasil-concentrou-40-dos-feminicidios-na-america-latina-em-2017>).

LOS 40 CUARTOS E ERA O HOTEL CAMBRIDGE:

**A QUESTÃO HABITACIONAL
LATINO-AMERICANA EM DOIS TEMPOS**

Marcelo Prioste

Pontifícia Universidade Católica - SP

E-mail: priost@uol.com.br

Em 1º de maio de 2018, um colapso completo causado por um incêndio apagou do horizonte paulistano o edifício Wilton Paes de Almeida, no Largo do Paiçandu, Centro de São Paulo, causando pelo menos 8 mortes. Inaugurado em 1968, o edifício de 24 andares foi antiga sede da Polícia Federal e até sua destruição vinha sendo ocupado por famílias sem-teto. Um projeto modernista tombado pelo município mas totalmente deteriorado, que ruiu com seus, à época, inovadores sistemas embutidos de ar-condicionado e sua fachada integralmente em pele de vidro, imagem que aparece nas sequências finais do filme *Era o Hotel Cambridge* (Brasil, 2016). Um fato trágico que nos remete a um mote frequentemente trazido pela cinematografia latino-americana no trato de temas sociais, a precariedade das condições de moradia das classes populares.

Em dois países e em momentos históricos distintos, *Los 40 Cuartos* (Argentina, 1962), curta-metragem produzido na cidade de Santa Fé e *Era o Hotel Cambridge* (Brasil, 2016), filmado na região central da cidade de São Paulo, observaremos como, em ambos, uma dialética entre a dramatização ficcional e o documentário potencializa as relações entre a arte cinematográfica e a política, formulando representações condizentes com seus respectivos contextos históricos.

No início dos anos 1960, na cidade argentina de Santa Fé, berço do documentarismo latino-americano de cunho social a partir da criação do Instituto de Cinematografía da la Universidad Nacional del Litoral, conhecida como “Escuela Documental de Santa Fé”, Juan Fernando Oliva (1922-2007) roteiriza e dirige seu primeiro filme. Como trabalho de conclusão de curso, recém concluído na escola em que mais tarde seria professor, o curta-metragem *Los 40 Cuartos* (Argentina, 1962), cuja estreia nacional

em 12 agosto de 1962 retratou a crise habitacional vivida pela cidade, trazendo para o debate na sociedade santafesina um novo capítulo na denúncia feita por Fernando Birri (1925-2017) com o filme *Tire Dié*. No ano de 1958, apresentou os habitantes dos *ranchos de los bañados* nos arredores da cidade, cujas crianças pediam dinheiro ao lado da linha férrea. Iniciativa que seria retomada por Birri no mesmo ano (1962) em sua outra obra, *Los inundados*.

Assim como as outras produções da Escola, o curta-metragem de Oliva se desenvolve pela *mise en scène* neorrealista, tendo o documentário como um “princípio de formação”. Um modo de filmagem em que ganha relevo o registro dos fatos em andamento que, por sua vez, determinam os enquadramentos dramáticos, seja pelo contato quase físico entre personagens e câmera, integrados por um mesmo ambiente, banhado por luz natural e imperfeito, ou pela abertura à improvisação, com diálogos mais naturais, muitas vezes feitos por não atores, em línguas, dialetos e acentos linguísticos locais. Um espaço fílmico marcado pelas diferenças sociais que se esquivam ao uso deliberado de efeitos visuais ou outros tipos de intervenção de pós-produção. Uma inclinação presente na América Latina desde a metade dos anos 1950, ao trazer para as telas problemas sociais como o desemprego, o subemprego e a luta de classes, expostas em produções como *Rio, quarenta graus* (Brasil, 1955) de Nelson Pereira dos Santos ou o cubano *El Mégano* (Cuba, 1955) de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea.

Em *Los 40 Cuartos*, que Juan Oliva denominaria como experiências de “ensaios de uma antropologia imprecisa” (WOLF, 2001), ao longo de seus 23 minutos acompanhamos a saga de um jovem casal em busca de moradia enquanto permanecem

provisoriamente em um *conventillo santafesino*, um cortiço onde o pai do protagonista reside. O périplo dos personagens pelas ruas da cidade é marcado pela desilusão contínua, evidente ao se depararem com as placas das imobiliárias que anunciam os preços inacessíveis para o aluguel e compra de casas. Paralelamente, seguem relatos e sequências sobre as más condições ambientais do cortiço e as dificuldades enfrentadas pelos outros habitantes naquele ambiente insalubre.

Cinquenta e quatro anos depois, *Era o Hotel Cambridge* (Brasil, 2016) traz mais um capítulo a essa aparentemente insolúvel questão latino-americana, na forma de um arco dramático, começa com o cotidiano de uma ocupação em um antigo hotel até o seu desfecho, em que um mandado de reintegração de posse é cumprido violentamente pelas forças da polícia militar paulista. O velho Cambridge é um edifício onde, nos últimos 6 anos, viveram 142 famílias, com cerca de 450 pessoas e desde abril de 2018 entrou em reforma para se tornar habitação social voltada aos seus ocupantes. Porém, se há óbvios aspectos sócio-temporais que distanciam as duas produções, também há vários pontos de convergência que merecem destaque na sequência desta reflexão.

A potência política na confluência entre Ficção e Documentário

O fato de ambos os filmes transitarem por uma forma híbrida evoca o quanto uma nítida distinção entre ficção e não-ficção é muito difícil de ser estabelecida baseando-se apenas em uma análise formal. É consenso nos debates e pesquisas que inúmeros filmes ficcionais incorporam características documentais, assim como documentários lançam mão constantemente dos recursos provenientes da ficção. Além de que, considerando outras

expressões, como a literatura por exemplo, não são apenas características estilísticas que definem se algo é ficcional ou não. No universo editorial por exemplo, normalmente uma publicação já vem identificada com esta informação, seja na sua capa, no material de divulgação ou nos eventos promocionais relacionados.

O pesquisador Noël Carroll (2006) defende que, além deste viés denotativo, discernir entre a ficção e a não-ficção no cinema reside muito na expectativa de resposta por parte do público, ou seja, no caso da ficção pode prevalecer uma “resposta ficcional”, em que o público se envolve pela estrutura narrativa, identifica-se com personagens e vivencia os ditames da trama. E, no entanto, o cinema de não-ficção promoveria outra relação, um outro envolvimento pelos signos propostos que, em contrapartida, estabeleceriam uma outra consciência sobre aquilo que o autor quer lhe comunicar (CARROLL, 2006). No caso de ambas as produções, a hibridização documentário/ficção potencializou uma dimensão política ao conseguir mobilizar uma aderência ao mundo histórico, típica do documentarismo, com a eficácia ficcional em construir universos envolventes à subjetividade do espectador por um percurso psíquico de emoções e empatias. Observando-se portanto como a narratividade documentária, com sua capacidade de enveredar pelas fissuras do real (COMOLLI, 2008), gera um efeito reagente ao poder totalizante comumente proporcionado pela ficção.

Uma dinâmica que sublinha o quanto torna-se infértil qualquer análise que esteja empenhada em promover uma distinção entre um “mundo real” exterior e um “mundo da arte”, como aponta o filósofo Jaques Racière,

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. (RANCIÈRE, 2012, p. 74)

E dessa maneira uma “ficção consensual” se torna território fértil para arte política...

[...] a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. (RANCIÈRE, 2012, p. 74)

Nesse sentido, o primeiro minuto do curta-metragem argentino oferece dados que ancoram a narrativa no real e determinam o caráter de denúncia por meio de uma locução que anuncia...

924 pensões e cortiços nas áreas centrais da cidade de Santa Fe
O censo os chama: habitações precárias
vivem em lugares assim mais de 10.000 homens, mulheres e
crianças
O que é que os censos não registram?
Nós perguntamos aqui, nas ruas San Luis e Catamarca
Alguns não respondem, então percebemos a vergonha.
Outros, como Don Aguirre, se rebela
“Sim, trabalhamos? Por que temos que morar aqui?”
(tradução do autor)

Ao fundo da imagem, observa-se uma insalubre estrutura arquitetônica sustentada por 4 colunas, desgastada pelo tempo e pela umidade, que mais adiante descobriremos tratar-se da entrada para o único banheiro disponível para todos os quarenta quartos daquele *conventillo*.

Em seguida, um plano geral em vista panorâmica mostra a cidade de Santa Fé e a locução continua nas reiteraões...

Em todo o país, milhares de jovens sofrem o mesmo destino
(tradução do autor)

E assim, pavimentada a realidade factual, desponta a forma ficcional, ao acompanharmos a saga de um jovem casal que vaga pelas ruas de Santa Fé em busca de moradia. Ao passarem na frente de uma hospedaria o rapaz se pergunta: "hospedagem para quem?". A contragosto, a garota o acompanhará na visita ao pai do jovem, momento em que o espectador passará a conhecer a precariedade da vida no *conventillo*. Condição de moradia que, ao final, revela-se ao espectador ser ainda pior. É quando assistimos ao casal indo para sua "nova casa", um casebre sem banheiro mais precário ainda, um rancho nos arredores da cidade ao custo de 800 pesos.

Nesse desfecho, um texto-dedicatória retoma os dados apresentados e reitera a ancoragem no real traçada desde o início:

Dedicamos este testemunho aos moradores dos 40 quartos e a 25% da população de Santa Fé, que vive abarrotada em pensões, cortiços, bairros de emergência e ranchos espalhados pela cidade. Para todos aqueles atingidos pelo problema da habitação. (tradução do autor)

O protagonismo dos espaços e seus personagens

Em *Era o Hotel Cambridge*, o protagonismo do edifício é evidenciado nas primeiras cenas, quando perfilam diversos prédios ocupados pelo centro da cidade de São Paulo. Até que um corte nos arremessa para o seu interior, para as entranhas da edificação. Canos, fios e cabos por entre paredes mofadas, esburacadas de concreto aparente vão sendo esmiuçadas pela câmera, como um organismo vivo sobrevivente e precário, por meio de ruídos de corrente elétrica exposta e fluxo de água incontidos.

Em *Los 40 Cuartos*, o cortiço também é apresentado numa tensão entre a extrema precariedade material e a pulsão viva que lá se abriga, está nas crianças que brincam por entre poças d'água e no registro dos adultos em seus afazeres. Também nas sequências fora daquele ambiente a relação opressiva e insalubre com o espaço é mostrada, principalmente quando o casal protagonista é filmado do alto de edifícios, em *plongée*, acentua-se a inferioridade em relação à cidade e a sua condição social.

É importante destacar que ambos os filmes basearam-se em um método imersivo de criação, que exigiu da equipe de produção uma aproximação direta com o tema da falta de moradia e seus personagens.

O envolvimento da equipe com o ambiente de filmagens em *Los 40 Cuartos* foi conduzido por pesquisas na forma de questionários, as *encuestas*, e pelas investigações fotográficas (*foto-documentales*). Uma metodologia desenvolvida por Fernando Birri (1925-2017) à frente da Escuela de Cine que almejava assimilar o tangível (fotografia) e o intangível (relatos)

daqueles personagens para, conseqüentemente, construir o roteiro e todos os outros aspectos formais do filme.

Se em 1962 foram os alunos da Universidade del Litoral que investigaram em campo, adentrando por regiões da cidade desprezadas pelo poder público, em 2016 foram os alunos e professores de arquitetura da Escola da Cidade que adentraram pelo universo das ocupações na cidade de São Paulo. A partir de um convite da diretora Eliane Caffé, realizaram intervenções baseadas no conceito da “arquitetura efêmera” (oficina, biblioteca, brechó/salão de beleza). Assim, o projeto do filme brasileiro foi sendo construído, imbricado ao cotidiano da ocupação e seus moradores. Por meio de oficinas de vídeo, reuniões, entrevistas e intervenções arquitetônicas pontuais, a equipe de produção, em parceria com os estudantes, estabeleceu uma dialética de criação cujo resultado foi uma costura indiscernível entre os espaços físicos e ficcionais, fazendo com que o cinema começasse a “ocupar o real”. Um processo colaborativo horizontalizado que transcorreu por toda a produção, sendo registrado pela diretora de arte Carla Caffé no livro *“Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação”*, publicado pela editora do Sesc.

Se esta dupla ocupação do antigo hotel, de moradia aos sem teto para set de cinema, alimentou os procedimentos para a criação da espacialidade fílmica, ela também interferiu na construção de seus personagens. Principalmente Apolo, o artista interpretado pelo ator José Dumont, que corporifica um dos elementos de aglutinação daquela comunidade, o fazer artístico. O ator, consagrado pelo cinema no arquétipo da saga do homem nordestino em São Paulo, principalmente pela obra *O Homem que virou Suco* (Brasil, 1981) de João Batista de Andrade, personifica aquilo que a própria produção do filme se aventurou a

enfrentar. Apolo entende a seu modo a arte como transformação de realidades, como personagem é metáfora do próprio filme no interior da ocupação. Ironicamente, uma de suas falas ilustra essa interpretação, ao criticar um dos personagens que se opõem aos refugiados Apolo diz ao morador: “Cadê o foco narrativo?”, como referindo-se também ao próprio formato polifônico da narrativa.

Assim, da mesma maneira que há um ator profissional “ocupando” aquele ambiente com arte, há também a personagem Carmen Silva que, na posição de atriz social, interpreta a si mesma e, por sua vez, vem do mundo histórico ocupar o filme.

A polifonia, os conflitos e a emergência das vozes femininas

Há uma enunciação que emana da presença feminina perpassando as duas produções. Em 2016 a personagem Carmen Silva, interpretando a si mesma, além de ser a liderança da ocupação, é a que declara ao longo da trama algumas das principais frases que sintetizam a problemática em jogo. Numa assembleia, ao reiterar a fala do personagem Hassam (interpretado pelo palestino Isam Ahmad Issa) diz que: “Somos todos refugiados, refugiados da falta de nossos direitos” e posteriormente declara que: “a nossa ordem é a desordem do sistema”.

Assim como no filme brasileiro, em *Los 40 Cuartos*, mesmo que no quadro geral pare um conformismo com aquela situação vigente, numa aceitação do quadro de miséria misturado ao medo e vergonha pela condição imposta, são as mulheres que demonstram mais indignação e inconformismo. Seja a jovem que procura moradia e reclama de ter de ir alugar uma casa sem banheiro por 800 pesos, ou então Susana, a moradora do cortiço, quando perguntada porque vive naquele ambiente responde com indignação:

Porque a sociedade me obriga a viver aqui sabe? Sabe quanto ganha uma empregada? Mil pesos! e a patroa gasta 800 no cabelereiro. (tradução do autor)

Contudo, apesar do enfoque em alguns personagens, ambas as narrativas investem numa forma polifônica, em que habitantes-personagens vão sendo descortinados ao espectador no sentido de formarem uma força eloquente que emerge do coletivo, guardando similaridades ao reconhecido efeito investigado por Mikhail Bakhtin na obra de Dostoiévski:

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais, são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2013, p. 4).

Em *Cambridge*, a rotina vai sendo desvendada pelos seus espaços, a quitanda, a padaria, a biblioteca, os corredores da ocupação, além das áreas privadas, são os locais em que há os conglomerações, em que a socialização muitas vezes passa pela manutenção do edifício e da ordem. Mas é dali também que nascem os conflitos. Falado em 6 línguas (português, espanhol, francês, árabe, inglês, lingala), mescla atores e atrizes profissionais aos próprios moradores, uma diversidade cultural multiétnica do Oriente, do Oriente Médio, da África e da América Latina, além dos migrantes do Nordeste e Norte do país, que foi uma iniciativa incorporada ao roteiro para tratar de algo urgente que ultrapassava as fronteiras da cidade, a questão dos

refugiados, como explica a diretora:

À medida que avançávamos com o roteiro do filme, uma onda de acontecimentos globais simultâneos, ligados aos imensos fluxos de deslocamentos humanos forçados, se impôs em todas as mídias e não nos abandonou mais. O impacto das fortes notícias sobre a trama ficcional que estávamos desenhando foi tamanho que mudamos completamente a abordagem inicial (CAFFÉ, 2017, p. 235).

De forma hierárquica, como se todos os embates internos estivessem abaixo da luta em prol de uma moradia digna, os conflitos, apesar de frequentes, são muitas vezes carregados de uma certa comicidade, e ao longo do filme não têm um desdobramento, nem tampouco comprometem as iniciativas de auxílio mútuo entre os moradores. É a aposta da direção numa forma épica, simbolizada muito bem na sequência em que o personagem Apolo propõe ao grupo uma encenação teatral na forma de “quadros vivos”. Momento poético em que os personagens “se congelam” durante uma animada dança. Em gestos dramáticos, como estátuas sob uma luz cênica e sombras, dão forma a uma representação arquetípica que, por outro lado, os suprime de um enfoque psicológico mais acurado.

O entendimento de que uma violência aflora pelas condições de vida precarizadas também aparece no curta-metragem argentino sem maiores desdobramentos. Um depoimento em off relata a agressividade inerente ao ambiente:

Às vezes as pessoas ficam com raiva e você nem sabe por quê. Eles brigam, ficam bêbados ... às vezes com boas razões (tradução do autor)

E ao final, assistimos a uma cena que, pela indiferença

dos moradores, parece ser rotina naquele espaço. Um homem embriagado grita cambaleante pelos corredores com um enorme facão nas mãos enquanto os demais moradores fecham-se acuados em seus quartos.

Na sua estrutura narrativa, as duas produções mantêm dois níveis de narração associados. De um lado essa forma multifacetada distribuída pelos personagens envolvidos em suas adversidades cotidianas e, de outro lado, uma “voz documentária”, seja ela literal, como no caso argentino, que reproduz em vozes os relatos colhidos nas pesquisas, ou pela personagem brasileira de uma documentarista que, com sua câmera, esmiuça pouco a pouco aquele universo no intuito de alimentar um vlog sobre a ocupação. Além deste recurso, no filme brasileiro a forma documentária também é utilizada como manifestação da subjetividade de personagens, como o congolês Ngandu e o palestino Hassan, cujas reminiscências e sonhos são incorporadas ao filme com trechos de documentários .

A perseguição judicial

O desfecho em *Era o Hotel Cambridge* é o despejo, a retomada da posse. Os personagens vão pra rua e, ao final, faixas e placas apresentam todos os principais movimentos que estão em atividade atualmente na cidade de São Paulo. Oportunidade para que a narrativa salte da matéria filmica e escorra pelo noticiário policial. A adoção de um diálogo entre documentário e dramaturgia ficcional com a preocupação em delinear o cotidiano dos personagens por uma perspectiva de humanização, age no intuito de combater a recorrente leitura criminalista e judicialista que perpassa esse tema, principalmente alimentada

pelos meios de comunicação, ao adotarem o recorrente discurso de criminalização do ativismo social.

Em 7 de maio de 2018, a revista *Veja* noticiou que o Ministério Público de São Paulo denunciou por extorsão e pediu a prisão preventiva da líder do Movimento Sem Teto do Centro (FLM/MSTC), Carmen da Silva Ferreira. Acusada de exigir pagamentos dos moradores sob pena de expulsão à força para quem não podia arcar com os valores. Segundo o promotor, José Reinaldo Guimarães Carneiro: “Trabalhamos por meses na investigação e estamos convencidos da existência de uma gestão criminoso no local”. Porém, neste ínterim, a prefeitura doou o imóvel ao MSTC, que foi selecionado pelo programa Minha Casa Minha Vida Entidades para receber uma verba da Caixa Econômica Federal para reforma do edifício e adaptação ao uso habitacional. Enquanto que a ativista Carmen Silva foi absolvida em 29 de Janeiro de 2019 das acusações na 26ª Vara Criminal do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, um desfecho praticamente ignorado pela grande mídia.

Por sua vez, no curta-metragem argentino, que se encontra atualmente desaparecido, ao ser apresentado à Dirección Nacional de Cinematografía para participar de um concurso nacional de cinema, foi retirado e censurado pelo então presidente José María Guido (1910-1975), que assumiu o comando da nação após um golpe militar ocorrido no ano anterior. A alegação de censura, apresentada no Decreto nº 791 de 1963, era conter a “disseminação de atividades de propaganda comunista”.

Do conformismo aos novos protagonismos

Desaparecida por muitos anos e pouco assistida, a película

de Oliva contém uma denúncia que causou muita consternação e represálias em sua época. Como testemunho político do seu tempo, a película argentina carregava uma denúncia mas revestida de tons conformistas, uma resignação que engessa a ação no interior do filme e a transfere como mobilização para o extrafílmico, na expectativa de desencadear um processo de conscientização junto ao público, um traço recorrente do *Nuevo Cine*. Enquanto que o filme de Eliane Caffé, ao se debruçar sobre a mesma problemática, alinha-se a uma série de outras produções contemporâneas para oferecer uma outra (nova) perspectiva. Ao filmar um grupo social heterogêneo ocupando um antigo hotel na região central paulistana, observa-se a instauração de um novo horizonte, com o protagonismo dos movimentos sociais.

No filme brasileiro do século XXI, se a narrativa transcorre majoritariamente nas dependências do antigo hotel, as janelas por meio das quais os personagens contemplam o mundo e por ele são contemplados é virtual. É a internet, em vlog, Skype e redes sociais, que o olhar externo dos personagens se efetiva. Da mesma maneira que é por meio desta mesma “janela” que o personagem artista (Apolo/José Dumont), ao ler os comentários raivosos inseridos na rede mundial, descobre a opinião pública se manifestando contra a ocupação. Este é o momento que antecipa o confronto direto com a polícia que ocorrerá na tentativa de reintegração do imóvel. Ali, a contenda havia sido antecipada no interior das redes sociais. Perturbada, a empatia gerada no espectador que acompanha a périplo daqueles personagens será invadida (ocupada) pelas críticas e xingamentos. Portanto, se os movimentos sociais de luta pela moradia são a “novidade” que integram a filmografia do século XXI, há também um novo território em disputa, o midiático, nas suas velhas e novas conformações.

Lembrando que, no filme brasileiro, as sequências de ação mais tensas foram as realizadas pelas câmeras dos coletivos de mídia alternativa e produtoras independentes, no caso Mídia Ninja, Ponte Jornalismo, Jornalistas Livres e Lente Viva.

Em 1962, enquanto Cabridge era um hotel de luxo em São Paulo, nos seus arredores lá estavam cortiços similares ao *conventillo* argentino. Uma evidência dentre tantas sobre o quanto são historicamente ineficientes as políticas habitacionais por toda a América Latina.

A pesquisadora e urbanista Raquel Rolnik, no livro “Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças” aponta que, no cerne deste grande entrave latino-americano, está em curso um processo de “mercantilização da moradia”. Um cenário em que os sistemas financeiros globais se tornam agentes atuantes nos financiamentos domésticos por meio de fundos de pensão, bancos de investimento, instituições de crédito e órgãos públicos. Fato que criaria uma relação de vínculo entre a macroeconomia e a vida de indivíduos e famílias, fazendo com que “cidadãos sejam vistos como consumidores no mercado de capital” (ROLNIK, 2015, p. 29) sem que seja oferecida qualquer alternativa. Instituído, assim, em definitivo, o axioma da casa própria como premissa para ordem e desenvolvimento social.

Condição que se acentua nos anos 1980 com a entrada das classes mais baixas, antes excluídas desta lógica, numa naturalização do endividamento das classes populares. Desde então, ampliam-se os mecanismos de inclusão/exclusão, organizados por uma ordem jurídico-administrativa ligada à gestão do solo e ao planejamento urbano que considera a terra (o espaço) um ativo financeiro que deve ser gerido pelo poder econômico. Numa perspectiva de “cidade-empresa”, inibe formas

horizontais e comunitárias de colaboração, apostando quase sempre nos processos de gentrificação e espoliação para, assim, escancarar a concepção patrimonialista e predatória sobre o simples ato de morar na América Latina.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**, 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BIRRI, Fernando. **Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991**. Madrid: Cátedra, 1996.

BURTON, Julianne (org.). **The social documentary in latin america**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

CAFFÉ, Eliane. Construindo o filme Era o Hotel Cambridge. In: CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CARROLL, Noël. Ficção, não ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional vol. II**. São Paulo, Editora Senac, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2001.

PARANAGUA, Paulo (org.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos Lugares: A Colonização da Terra e da Moradia na Era das Finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015.

SCARCIÓFOLO, Stella; CENTURIÓN, Jorgelina. **Ojo Del Mundo**: orígenes y las primeras producciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral/Museo Historico UNL, 2014.

WOLF, Sergio. La primera toma del cine social, Visiones/Revisones, **Diario Clarín**, Buenos Aires, 05 Agosto 2001. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/08/05/z-00615.htm>. Acesso em: 04/05/2018.

Notas

¹- Falecido em 31 de Março de 2007, ao 85 anos, Juan Fernando Oliva foi professor das disciplinas “Introdução ao cinema” e “Gramática cinematográfica I II” no Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral. Além de “Los 40 cuartos”, dirigiu “López Claro: su pintura mural americana”, “Mosquito” sobre a prevenção à propagação dos mosquitos, e em 1970 “Vestigios”. Além de outros projetos que não chegou a concluir, como “La Cancha”, “La Lucha” e “Túnel”, sobre a construção do túnel fluvial Santa-Fé/Paraná. Nos últimos anos dedicava-se à fotografia. Fonte: Jornal El Litoral, Santa Fé – Argentina, em 02/04/2007.

²- 924 inquilinatos y conventillos en las zonas céntricas de la ciudad de Santa Fe
El censo los llama: viviendas precarias
viven en lugares así mas de 10.000 hombres mujeres y niños
? Qué es lo que lo censos no anotan?
Preguntamos aquí, calle San Luis y Catamarca
Algunos no respondem, entonces anotamos la vergüenza.
Otros como Don Aguirre, se rebelan
“Sí trabajamos” ? Porqué tenemos de vivir aqui?

³- A lo largo de todo el país, miles de jóvenes sufren idéntico destino....

⁴- “Dedicamos este testimonio a los vecinos de los 40 cuartos y al 25% de la población de Santa Fe que viven hacinados en inquilinatos, conventillos, barrios de emergencia y ranchos diseminados por la ciudad. A todos los golpea-

dos por el problemma de la vivienda.”

⁵- A Escuela fechada em 1975 carrega uma polêmica na sua denominação. Para os “birristas” que defendiam a forma do documentário de caráter social ela se chamava “Escuela de Cine Documental”, assim como Birri empregou em seu livro. E para os “não-birristas”, que propunham uma amplitude nos formatos e temas a serem produzidos seria o “Instituto de Cine de Santa Fé”. Fonte: WOLF, Sergio. La primera toma del cine social. Jornal El Clarín, 05/08/2001.

⁶- “A veces la gente se enoja y no se sabe porqué. Se pelean, se emborrachan...a veces con razón”.

⁷- Documentários: A chave da Casa (Brasil, 2009, dir: Stela Grisotti e Pachoa Samora) e Blood in the mobile (Dinamarca, 2010, dir: Frank Piasecki Poulsen)

⁸- Fonte: Revista Veja São Paulo, “Líder de movimento por moradia do Cambridge é denunciada por extorsão”, 7 de Maio de 2018.

⁹- Sentença disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/pastadigital/pg/abrirConfereenciaDocumento.do> Processo: 0001692-88-2017.8.26.0050 Código: F7D649

¹⁰- Carlos Gramaglia (diretor de produção) e Rolando López em depoimento na homenagem à Fernando Birri feita em Março de 2018 no Encontro da ASAECA realizado na Universidade del Litoral, Santa Fé – Argentina. Há uma cópia digitalizada de baixíssima qualidade feita a partir de uma matriz eletrônica (u-matic) que circula atualmente.

¹¹- Este tratamento social feito pelo cinema na forma “filme denúncia” já tinha episódios anteriores. Um deles pode ser visto no documentário feito em 1932 por Luis Buñuel, na sua fase pré-mexicana, quando se afastou do cinema surrealista. Em Las Hurdes, cujo título em português é “Terra sem pão”, observa-se pela temática centrada sobre a pequena aldeia espanhola isolada na região de Estremadura, um prenúncio por onde seguiria o neorealismo. Se a narrativa em off seguiu aos padrões do documentarismo clássico inglês da época, o retrato da precariedade na vida rural, quase selvagem, foi contundente a ponto do governo espanhol proibir sua exibição até 1935.

**CORPOS SECOS E
CORPOS MOLHADOS:
REPRESENTAÇÕES DA CULTURA POPULAR
ENTRE OS PAMPAS E O SERTÃO**

Natacha Muriel López Gallucci

Universidade Federal do Cariri

Email: natacha.gallucci@ufca.edu.br

Neste trabalho apresentamos algumas reflexões elaboradas a partir da pesquisa audiovisual *Corpos secos corpos molhados: representações da cultura popular entre os pampas e o sertão* iniciada em 2017 na Universidade Federal do Cariri¹. Na tentativa de abordar os usos da imagem na cultura popular, dentro do escopo dos Estudos fílmicos comparados Brasil Argentina, o percurso teve como primeiro objetivo a tarefa de desenvolver um corpus fílmico que pudesse subsidiar dito estudo visando observar diversas relações culturais latentes entre ambos os países. Buscamos mapear as maneiras em que o poder simbólico da paisagem dialoga com as técnicas corpóreo-vocais tomando, de um lado, a seca, o semiárido, a caatinga no sertão, e de outro, as chuvas, as ilhas e margens do litoral nos pampas. O cinema opera assim na elevação de representações e formas da cultura popular autóctones cujos corpos estão habitados simbolicamente pelas construções coletivas da própria paisagem; sendo o “habitar” a representação do seco e do molhado um *ethos*, fontes das tensões socioculturais das regiões abordadas.

Nosso caminho, entretanto, é experimental sob vários aspectos. Principalmente, porque não tomamos como elemento organizador os procedimentos recorrentes da historiografia na investigação áudio visual comparada; que opta geralmente pela distinção entre cinemas de ficção e não ficção ou pela periodização como procedimento prévio a uma comparação. Na nossa investigação o traço experimental advém da própria situação de investigadora² em campo, que está atravessada pelo estudo das técnicas corporais de ambos os países. Assumimos também que a nossa interpretação não seria a única chave de referência, porque toda interpretação comparada de

manifestações culturais populares, ao ser desconstruída por outra chave, expõe ainda com maior força a sua própria parcialidade.

A comparação é um processo que permite perceber semelhanças, diferenças, heterotopias e atopias. Considerando a comparação Brasil Argentina, em que as representações filmicas trazem inseridas memórias, ideologias, demandas sociais, políticas e práticas culturais, isso torna ainda mais evidente como o cinema consegue descortinar todo um repertório de técnicas corporais, vocais, plásticas e musicais que permitem estabelecer espaços teóricos de reconhecimento de si, pelo outro, e do outro, em sua alteridade.

O nosso *metron* de comparação, estruturado em redor do estudo das performances culturais nos espaços nos espaços filmicos de Brasil e Argentina, propõe um diálogo com as políticas de comparação históricas que ressaltam aspectos locais, internacionais e supranacionais em detrimento do “nacional”. Desde essa perspectiva foram escolhidas representações performáticas dos corpos secos do sertão cearense e dos corpos molhados do litoral pampiano, comparando três linguagens artística e suas produções corporais: a poesia, a música e a dança. Tomamos o teor da palavra poética associada à seca nas poesias de Patativa do Assaré no filme *Patativa do Assaré. Um poeta do povo* de Rosenberg Cariry (1984) e a palavra associada à chuva infinita de Juan L. Ortiz em *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán (2008); escolhemos as sonoridades da Banda Cabaçal apresentada em *Zabumba, orquestra popular do nordeste* de Zelito Viana (1974), e do Chamamé em *Los inundados* de Fernando Birri (1962). E, finalmente, sob a perspectiva das danças, debruçamo-nos sobre os entremezes e lutas nas performances culturais dos Reisados caririenses,

que incluem diversas células coreográficas como a Mazurca, o Baião, o Forró em *Filosofias do corpo no cariri cearense* da nossa autoria, (López Gallucci, 2018), e na cadência coreográfica dos pampas húmidos, em filmografias do subgrupo litoral, que apresentam performances de Valsa Criolla, Razguido Doble, Milonga e Tango em *Los isleros* de Lucas Demare (1951) e em *Las águas bajan túrbias* de Hugo del Carril (1952).

Produz-se assim um descentramento do eixo Rio-São Paulo cujos produtos, em sua maioria industriais, forneceram material comparativo entre as linguagens do samba e do tango; modelos de representação dos dramas sociais urbanos das classes médias em ascensão. Em contrapartida, os filmes escolhidos nos permitiram subsidiar uma investigação sobre artes populares associadas a regiões periféricas ainda não trilhadas teoricamente. A diversidade cultural, neste sentido, impede estabelecer uma plataforma única na compreensão e mapeamento de representações tão heterogêneas.

Nesse sentido, a pesquisa comparada tenta desenhar modelos de referência em base a parâmetros relativos a cada práxis estudada, vocal, musical, corporal e poética; tendo que ajustar, desenvolver e até criar critérios estéticos de análise comparativo, em diálogo com as ferramentas oferecidas por outros campos de estudo como os Estudos da Performance, a teoria teatral, os estudos de gênero, a literatura e a etnomusicologia.

Na segunda metade do século XX surge um renovado interesse pelos Estudos Comparados que, segundo Lusnich, tomam ampla força nos anos de 1980³. Os métodos de comparação realizam uma historiografia paralela com o pressuposto da unidade ideológica latino-americana e da

identidade continental. Mas, com o tempo a pesquisa em fontes, a necessidade de construir memórias étnicas e revolucionárias, de gênero e de classe trazem a tornam, ainda com mais ênfase, a importância desse gesto performático constituído pelo testemunho dos personagens no ato de se lembrar e pelas representações artísticas e culturais que expressam as tensões sociais.

Imagens secas e molhadas: a poesia em Patativa do Assaré e Juan L Ortiz

O diretor cearense Rosenberg Cariry realiza inconscientemente o filme *Patativa do Assaré* durante 25 anos. Sua família teve contato com o poeta de Assaré (Antônio Gonçalves da Silva, 1909-2002) quando os visitava em Crato. Nesses encontros registrou seus repentes, cantos e poesias populares em Super 8, em 35 mm. e em digital.

Apesar de seguir sendo agricultor Patativa recebeu cinco títulos *Honoris Causa* e, aos 90 anos conseguia lembrar e recitar todos seus poemas. Após sua morte, as 100 horas de material são editadas por Cariry elaborando o contexto e a vida no sertão cearense com imagens de arquivo. A voz de Patativa destaca no filme pela musicalidade que lhe deu o apelido sonoramente semelhante ao dessa ave e contrasta com o trabalhoso caminhar no sertão. O diretor destaca que Patativa representa a voz da ancestralidade e o compara a um baú em que se encontram guardadas as vozes do povo nordestino. No filme, junto a rodas de crianças e adultos se entrelaçam nos seus poemas o discurso político, o humanismo, a crítica social e a paisagem do sertão núcleo inspirador dos seus poemas.

No Filme *La orilla que se abisma* de Gustavo Fontán a

imagem molhada leva a reflexão audiovisual ao plano ensaístico e experimental em redor das potencialidades simbólicas e musicais da poesia de Juanele (Juan Laurentino Ortiz, Puerto Ruiz, 1896 -1978).

O premiado poeta entrerriano entra em cena com sua voz rodeada de água e de chuva; vocalizando traços de tinta, segundo o descreve o poeta Héctor Piccoli, que se deslizam como pinceladas e se transformam em rio fazendo aos substantivos perder sua definição (PICCOLI, 1981; SHÖNHALS, 2017). As margens desvanecidas submergem o espectador em uma experiência do infinito e da transformação heraclíteana que é a vida segundo Juan L Ortiz. O sentido espacial dos versos na alusão da natureza traz consigo a história sócio econômica da pobreza regional.

A música, uma ponte entre o rural e o urbano

No documentário *Zabumba, orquestra popular do Nordeste* Viana apresenta a formação do grupo cabaçal dos Irmãos Aniceto (Crato, Ceará) criada há 200 anos com seus instrumentos artesanais mais característicos nas paisagens híper iluminados do semiárido. Entre as performances dos Irmãos Aniceto o filme apresenta *A Briga da Onça com o caçador* e *A dança do marimbondo*.

O diretor cearense José Viana de Oliveira Paula conhecido por seus filmes sobre a arte e os artistas brasileiros mostra em *Zabumba* o envolvimento que o grupo tem com a comunidade e a natureza do sertão; as técnicas corporais dos Aniceto são respostas criativas aos empecilhos que impõe ao homem sertanejo o território; constituindo-se em movimentos danças e mímicas que compõem a dramaturgia das performances.

A canção do litoral argentino entra em cena na ficção *Los inundados* de Fernando Birri, junto à letra composta em linguagem gauchesco que se incorpora à diegese do filme⁴. O sentido existencial evoca a pobreza e os horrores que traz a inundação para tantas famílias desatendidas pelo estado argentino após a queda do peronismo. O lirismo do canto popular do litoral, de profunda cadência, propõe no filme um espaço de reflexão crítica acorde ao referencial de neorealismo que persegue o diretor argentino nesse período.

Coreografia como construção corporal coletiva

A performance coreográfica foi abordada considerando espaços de produção da dança off stage dentro da cena fílmica. Em *Las águas bajan túrbias* de Hugo del Carril (1952) e em *Los isleros* de Lucas Demare, (1951) encontramos as danças populares do litoral fazendo um contraponto dos usos que o próprio cinema industrial tinha gestado na Argentina. O salão de baile apresenta personagens que descobrem células coreográficas populares e uma estruturação do abraço sem endereçar-se para a câmera; dançando Rasguido Doble, Valsa Criolla, Milongas e Tangos de maneira improvisada.

Nessas ficções os corpos dos trabalhadores braçais das ilhas do litoral expressam a construção coletiva que significa a cultura coreográfica, associada a formas de improvisado nos bailes a dois e ritmos periféricos ou rurais.

As danças dos Reisados no Cariri cearense foram captadas no curta *Filosofias do corpo no Cariri* da nossa autoria⁵. As técnicas corporais destes folguedos que comemoram o nascimento do Menino Jesus expressam células coreográficas de tradições rurais, algumas formas típicas da corte portuguesa

e, hoje menos evidente, a matriz africana que rememora as lutas entre as nações do Congo e Angola.

O improviso coreográfico explode nas cenas de luta de espadas que expressam um grande domínio rítmico, pois é realizado com música in crescendo. As sequências de passos realizados apenas pelos integrantes do grupo mantêm o mestre rodeado da aura de uma corte até a coroação da rainha. Os brincantes em redor das fileiras do reisado Mateus, Catirinas, Cães etc. apresentam o contraponto coreográfico aos Mestres, contramestres, Rei e embaixadores.

Considerações Finais

Nesta breve apresentação de pesquisa em andamento, a aproximação comparada das filmografias de Brasil e Argentina destaca o poder das artes populares no plano local; através de uma operação de base buscamos colocá-las em diálogo apresentando filmes que indagam sobre as manifestações de identidades culturais que tem sido invisibilizadas pelo cinema industrial e precisam ser reintroduzidas. Segundo a filosofia de Enrique Dussel, o corpo latino-americano está oculto para nós mesmos e, nesse sentido, o cinema periférico cumpre um papel crucial apresentando performances poéticas musicais e coreográficas que trazem rastros dos produtos e dos processos de descolonização. Os filmes que compõem o corpus trazem práxis artísticas de manifestações pouco estudadas, marginais ou de contracultura, associadas a formas de transformação local, à resistência política, religiosa e de gênero. Nesses dois territórios, o sertão e o litoral, ao se manifestarem culturalmente na representação fílmica, expõem-se categorias e formas de demarcação do que as personagens consideram

“próprio”, e entretanto, a singularidade da performance se manifesta também naquilo que as vezes escapa ao controle e hábito do uso da voz e do corpo no espaço filmico. Longe de reivindicar identidades nacionais, constatamos que o local e o regional, o rural e a roça o sertão e as ilhas, são espaços de restituição da memória de práticas culturais que os processos de industrialização acabaram transformando para não desaparecer e continuar catalisando resistências sociais. A conceituação estética no processo de estudos em cinemas comparados ao objetivar representações culturais possui um altopoder organizador e produtor de novos ordenamentos sobre o mundo socio cultural latino americano e suas produções.

Referências Bibliográficas

GUMUCIO-DAGRON, A. (Org.). **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: Lherminier, 1981.

DUSSEL, E. **América Latina y dependencia y liberación**: antología de ensayos antropológicos y teológicos. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973.

LOPEZ GALLUCCI, Natacha M. “Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual”, **Anais do Encult**, v.1. Bahia: 2018. ISSN 2318-4035.

LUSNICH, A. L. “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”. **Comunicación y Medios**; Santiago de Chile, v. 24. 2011 [pp. 25-42].

PARANAGUÁ. P. A. (Org.) **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.

PICK, Z. **The new latin cinema**: a continental project. Austin: University of Texas Press, 1993

PICOLLI, H; RETAMOSO, R. Juan L. Ortiz. In: **La historia de la literatura argentina**. CEAL: Buenos Aires, 1981.

Notas

¹- A pesquisa foi apresentada no I Encontro de Culturas, Artes e Saberes dos Sertões na Escola de Saberes de Barbalha, Ceará (15/072017)

²- Na nossa perspectiva de filósofos em campo, ao entrar na cultura estrangeira, servimo-nos das metodologias de estudo da Antropologia Social na abordagem das técnicas do corpo que destacam o valor da observação, o registro audiovisual e as entrevistas. Segundo as ideias da Escola de Chicago, o investigador precisa de um tempo prologado para compreender quem é quem em uma comunidade ou sistema social; assim como para compreender como e porque se dá essa manifestação socio cultural (LOPEZ GALLUCCI, 2018).

³- A autora cita os trabalhos de GUMUCIO-DAGRON (1981); PICK (1993) e PARANAGUA (2003); entre outros.

⁴- As primeiras estrofes do Chamamé: “Bramando se viene el agua | Del Paraná | Creciendo noche y día | Sin parar. Ranchada, barranca, tronco | Se llevará | Con viento y aguacero | El Paraná”.

⁵- Disponível em <<https://youtu.be/HCecH-JYfxQ>>

¡ESCÁNDALO! E
“A ÚLTIMA NOITE” OU:
PODE O CINEMA SER LEVADO A SÉRIO?

Luís Alberto Rocha Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

E-mail: luisrochamelo@gmail.com

Em 2014, através do projeto “Historiografia audiovisual do cinema no Brasil”, financiado pelo CNPq e pela Fapemig, o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual deu início ao levantamento e à análise de um conjunto de filmes que apresentam como tema e objeto de reflexão a história da atividade cinematográfica no país, ou seja, a história do cinema “escrita” pelos filmes. A hipótese é a de que tais filmes podem oferecer ao historiador de cinema novas perspectivas metodológicas para uma análise compreensiva dos discursos historiográficos sobre o cinema no Brasil, ampliando, aprofundando ou problematizando as interpretações vigentes¹.

De lá para cá, as investigações desenvolvidas pelo grupo abarcaram não apenas o cinema brasileiro, mas também estudos comparados entre cinematografias latino-americanas, uma vez que estas apresentam problemas e características comuns. Alguns resultados foram parcialmente divulgados em eventos como os encontros anuais da Sociedade de Estudos Brasileiros de Cinema e Audiovisual (Socine), os Colóquios de Cinema e Arte da América Latina (Cocaal) e os Encuentros de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano (organizados pela Cineteca Nacional de Chile). Em duas comunicações apresentadas ao Seminário Temático Cinema e América Latina, na Socine, discuti as experiências industrialistas chilena e brasileira a partir de *La Dama de las Camelias* (José Bohr, 1947) e *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), bem como examinei diferentes representações da influência hollywoodiana no cinema latino-americano a propósito de *Hollywood es así* (Jorge Délano, 1944) e *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944).²

Tal como os trabalhos acima mencionados, este texto também propõe um estudo comparado entre as cinematografias

brasileira e chilena, tendo como objeto inicial de investigação o longa *¡Escándalo!* (Jorge Délano, 1940). O contraponto brasileiro, contudo, não é um filme, mas um projeto cinematográfico não realizado: “A última noite”, argumento e roteiro escritos por Alex Viány em 1949. A escolha de um roteiro inédito, e não de um filme, é decorrência de um impasse metodológico: a representação que se faz do meio cinematográfico em *¡Escándalo!* não oferece termos de comparação – pelo menos até onde as nossas pesquisas chegaram – com nenhum filme brasileiro dos anos 1920-50.

A metalinguagem como elogio ao cinema

Em 1939, ano das filmagens de *¡Escándalo!*, o cinema chileno vivia um período de grandes expectativas. Marcada por intensas transformações nos campos político, econômico e cultural, a década de 1930 reforça o cinema como símbolo da modernização na indústria de entretenimentos, cujas origens no Chile remontam ao fim do século XIX (SANTA CRUZ A., 2011, p. 130). Em que pesem as periódicas crises de produção – comuns às cinematografias do nosso subcontinente –, a década seguinte abre naquele país uma fase de grande atividade, protagonizada sobretudo pela companhia cinematográfica Chile Films (1942-1949), experiência inédita de industrialização apoiada pelo Estado através da Corfo (Corporación de Fomento de la Producción).

Quando dirigiu *¡Escándalo!*, Jorge Délano já era um veterano. Ator adolescente em *El hombre de acero* (Pedro Siena, 1917), sua estreia como realizador se deu ainda no período silencioso, ao assinar a direção de *Juro no volver a amar* (1925). Em 1934, três anos após voltar de uma viagem pelos Estados Unidos, onde frequentou alguns estúdios de Hollywood, Délano

dirigiu *Norte y Sur*, considerado o primeiro longa-metragem chileno inteiramente falado e sonorizado. Trabalharam na equipe desse filme os engenheiros de som Ricardo Vivado, Jorge Spencer e Ewald Beier, além do produtor Emilio Taulis. Vivado e Beier logo se associam a Eugenio de Liguoro para fundar a VDB, produtora responsável por um dos maiores sucessos locais de bilheteria dos anos 1940, a comédia *Verdejo gasta un millón* (Eugenio de Liguoro, 1941).

Taulis e Spencer, por sua vez, vão se unir a Délano na criação da Délano & Taulis Ltda. e na produção de *¡Escándalo!*, rodado de forma precária em um casarão no centro de Santiago, com refletores improvisados e equipamentos de imagem e som reformados por Taulis e Eduardo Délano, irmão de Jorge (CANALES, 2015, p. 175; “CON DOCE...”, 1939, s.p.). Simultaneamente, contando com um aporte de 700 mil pesos obtidos através da recém-criada Corfo, Délano e Taulis levantam os Estudios Santa Elena em um galpão localizado em um terreno próximo da capital chilena (REVECO FISSORE, 2015, p. 185; MORALES C., 2014, s.p.). A VDB e os Estudios Santa Elena serão, portanto, as duas principais iniciativas empresariais no início dos anos 1940, antes da entrada em cena da Chile Films.

Jorge Délano tinha consciência de seu papel pioneiro. Assumindo-se ao mesmo tempo como produtor independente e empresário, valendo-se de suas estratégicas relações no jornalismo e na política, e cercado de profissionais talentosos, Délano soube desenhar em torno de si a aura de um realizador de envergadura internacional, cujo *know-how* adquirido nos Estados Unidos o capacitaria a defender, no Chile, a implantação de um cinema realizado em moldes industriais, que pudesse competir com os cinemas mexicano e argentino, e

que tivesse como parâmetro o estilo hollywoodiano. Ao realizar *¡Escándalo!*, Délano levou às telas não apenas uma história de ficção: também tematizou o próprio projeto de constituição de uma cinematografia nacional a partir de certas premissas ideológicas. Lançando mão do recurso metalinguístico, *¡Escándalo!* implicitamente questiona qual cinema chileno seria necessário construir.

O enredo gira em torno de uma família de classe média, cujos protagonistas são Corina (Mireya Latorre) e seu irmão Julián (Mario Gaete). Ambos estão ligados à figura de um influente advogado, Don Emilio Condal: Corina é sua secretária; Julián namora Patricia (Gloria Lynch), filha de Don Emilio. Corina acaba descobrindo por acaso que, em troca de uma grande soma de dinheiro, Don Emilio está sabotando a exploração de petróleo no país em favor um poderoso grupo norte-americano – é este o “escândalo” de que fala o título. Ao saber disso, Julián decide denunciar o caso aos jornais. É ameaçado e espancado, indo parar gravemente ferido em um hospital. Patricia doa seu sangue para Julián. A situação é bastante delicada, mas o herói não desiste e vai até o fim em sua decisão de denunciar o caso.

O que torna *¡Escándalo!* um filme singular para os padrões chilenos é que essa trama – que mescla melodrama, comédia romântica, musical, suspense e intriga política sem se prender a nenhum desses gêneros – é entremeada por aparições do próprio Jorge Délano rodando algumas das cenas. A explicação para tal é que Corina, Julián, seus pais e o irmão caçula na verdade estão participando – como atores e personagens – de um “filme dentro do filme” dirigido pelo próprio Délano, cujo nome é justamente *¡Escándalo!*, e cuja trama é a mesma que foi descrita acima. Ou seja, “realidade” e

“ficção” se confundem, dentro de uma estrutura “em abismo” que busca sempre romper e retomar o universo diegético.

A autorreferencialidade já está presente nos créditos iniciais. Pelo reflexo dos vidros de uma porta, vemos Jorge Délano e Emilio Taulis juntos a uma câmera que se desloca em um carrinho. A câmera desvia-se do espelho e faz uma panorâmica até o chão; alguém joga por baixo da porta um envelope onde se lê o título do filme: *¡Escándalo!* Ao chamar a atenção para o próprio ato de filmar, sintomaticamente revelado através de uma dupla projeção – na tela e no espelho que vemos no interior do quadro – *¡Escándalo!* não está simplesmente criando um efeito gratuito para surpreender o espectador, mas demarcando, logo no início da narrativa, a identificação com um determinado projeto de cinema calcado na mítica dos estúdios.

Conforme pontua Roberto Reveco (2014, p. 128), após a etapa de domínio básico da técnica e a transição do cinema silencioso para o sonoro, buscou-se no cinema chileno a constituição de uma imagem *fotogênica*, mais facilmente realizada no ambiente controlado dos palcos de filmagem:

La fotogenia consistiría, entonces, en la capacidad del cine de volver más atractivas, seductoras, fascinantes, o siquiera distintas, del mundo real que le sirvió de referente, las imágenes que produce. Así, el valor artístico del cine consistiría en convertir el mundo en imágenes y no en reproducirlo (REVECO, 2014, p. 127).

A tendência principal do cinema chileno dos anos 1940, concentrado em iniciativas empresariais como as de Santa Elena, VDB e Chile Films, teria sido, portanto, aquela voltada para a criação de imagens e situações elaboradas e artificiais (REVECO, 2014, p. 129). Mas talvez por pertencer a um momento

imediatamente anterior à construção dos Estudios Santa Elena, *¡Escándalo!* parece oscilar entre o elogio da “fotogenia” e a representação naturalista do real. A cena em que a família de Julián conversa, reunida em torno da mesa do almoço, logo no início do filme, nos serve como exemplo.

Julián acaba de ser convidado por telefone, pelo próprio Jorge Délano, para participar de um longa-metragem como ator, interpretando a si mesmo – um jornalista. Ele explica aos parentes, enquanto a empregada recolhe os pratos, que o diretor pretende fazer um filme com “cenários e personagens [...] tomados da vida real”. Tal estratégia se apresenta duplamente vantajosa: como diz a irmã Corina, trata-se de uma “ideia bem original”. Além de conferir originalidade, garante também a viabilidade de produção, pois, complementa a mãe, a ideia se mostra “sobretudo muito econômica”³. Julián acrescenta que o jornalista a ser interpretado por ele precisaria ter pai, mãe e irmãos; por que então não usar no elenco a própria família?, sugere o caçula.

Todos se divertem com a ideia de ingressar no cinema, mas não exatamente pela oportunidade de trabalhar em um filme “tomado da vida real”; há também – ou antes de tudo – o fascínio pelo elemento característico do cinema hollywoodiano daquele período: o *star system*. Isso fica evidente quando, ainda que em tom de brincadeira, a família começa a imaginar a “fama” que decorreria do sucesso da empreitada. O pai chama a atenção para a semelhança física entre ele e o astro Lionel Barrymore, enquanto o caçula seria o “filho do King Kong”.

Na falta de estúdios, o uso de locações possibilita criar a ambientação necessária, conforme se verifica em um depoimento que Délano concedeu, às vésperas das filmagens de *¡Escándalo!*, a Raúl Cuevas, da revista *Ecran*:

Actualmente he arrendado una casa en Los Guindos para darle todo el ambiente de una casa de familia donde debe desarrollarse el argumento central de mi próxima película. Allí llevaré a los artistas a que convivan con el ambiente, que cada cual se sitúe en un plano exacto y que encajen, de este modo, perfectamente, dentro de la psicología de cada personaje que deban encarnar (CUEVAS, 1939, s.p.).

Assim, o “filme dentro do filme” justifica-se tanto como elogio a um cinema economicamente possível, quanto como necessidade de uma representação mais elaborada do real. A solução engenhosa não passou despercebida pela crônica da época:

¡Escándalo! es muy original dentro del arte chileno, por varias razones. La más apreciable es la mezcla de realidad documental y realidad vivida que en ella se hace, porque la película no es como todas, un fragmento de la vida humana llevado a la escena, sino que comprende informaciones sobre la realización misma (“ESCÁNDALO”, 1940, s. p.).

O uso de locações, por outro lado, também abrange a filmagem em exteriores, estratégia que condiz com um nacionalismo tradicionalista já institucionalizado em fins dos anos 1930, conforme indica María Paz Peirano:

Desde la perspectiva del primer gobierno radical [do presidente Pedro Aguirre Cerda, 1938-1941], bajo la cual se propone la creación de una empresa cinematográfica nacional [a Chile Films], el cine no se consideraba sólo como una manifestación del Chile moderno, sino como una expresión fundamental de la identidad nacional. Sus propuestas de desarrollo cinematográfico se enmarcaron, como hemos sugerido, en un proyecto de impulso general al ámbito artístico y cultural (PAZ PEIRANO, 2015, p. 51-52).

Se em *Escándalo!* os personagens principais encarnam uma típica família de classe média santiaguina de raízes rurais (MARIN, 2011, s. p.), o “filme dentro do filme” realizado por Jorge Délano nos leva da ambiência urbana para o campo. Em um dos vários momentos na narrativa em que os universos diegéticos se confundem, uma sequência se abre com um plano geral de um carro percorrendo uma estrada. Ele está sendo conduzido por Julián, que leva na parte de trás do veículo seus pais e irmãos. A certa altura o carro para. Julián constata que falta água no carburador. O calor é forte. Ao longe, ouve-se uma voz feminina que canta. Como que magnetizado por esse canto, Julián mira o espaço fora de quadro, se afasta do carro e cruza os braços, sorrindo. Um corte nos leva para Patrícia (Gloria Lynch) que, sentada em um muro, rodeada por uma atmosfera primaveril, canta e toca violão. Dois camponeses, de longe, a escutam embevecidos.

Ao fim da canção, Julián aplaude a moça e pede um pouco de água para o carro. Com solicitude, Patricia chama por alguém. Imediatamente surge um garoto do canto esquerdo do quadro, com um balde d’água. A ação é interrompida por uma ríspida voz *off* de um assistente de direção: “Cortem! Esse garoto entrou muito rápido, caramba!” Um *travelling* de recuo nos deixa ver a equipe em volta de Patrícia e Julián: o diretor Jorge Délano em sua cadeira; a *scriptgirl* ao seu lado; o fotógrafo junto à câmera; os técnicos de som com microfone e gravador.

O assistente de direção dá uma bronca no garoto, que visivelmente não é um ator-mirim profissional, afirmando que o *take* errado o fez gastar 50 metros de película. Aproveitando a interrupção, Julián e Glória conversam; no carro, a família espera (mais uma vez) que tudo recomece. A mãe reclama, abanando um lenço em seu rosto: “Não sei como me ocorreu meter-me

nesta loucura, meu Deus...!” O pai concorda: “Muitos gritos, barulho de máquinas e não nos damos conta de quando estão filmando”. Destoando do clima de mau-humor, Corina chama a atenção da mãe para o fato de que Julián “toma cada vez mais a sério o seu papel de galã”. De fato, Julián e Patrícia parecem alheios a tudo, em clima de namoro, quando são novamente interrompidos pelo assistente de direção que se coloca entre o casal e ordena, com grave afetação: “Vamos repetir a cena. Mas não se esqueçam de que estão representando. Somente *re-pre-sen-tan-do!* A vida real é uma ficção, é um grande filme daquilo que chamamos destino [...]; farsa, tudo farsa. A verdade permanece na sombra, obscura...!”

Há muitas camadas de leitura nesta cena acima descrita. A mescla de elementos urbanos e rurais parece resultar da própria capacidade que o cinema tem de sintetizar um imaginário nacional a partir de elementos específicos: a família que anda de carro; os camponeses que interrompem seus afazeres para ouvir a patroa cantar; a própria atriz-cantora, que tanto remete à tradição musical popular chilena quanto reproduz as receitas de sucesso dos cinemas mexicano e hollywoodiano. Não deixa de ser irônica a inclusão de um número musical em um filme que, relembrando a fala de Julián durante o almoço com a família, pretendia trabalhar com cenários e personagens “tomados da vida real”. Contudo, se entendermos que no projeto de Jorge Délano (diretor e personagem) a “verdade permanece na sombra” e a “vida real” é uma “ficção” ou uma “farsa”, então não se trata de incoerência, mas de deliberada estratégia comercial que visa tanto o público interno quanto o estrangeiro. No já citado depoimento a Raúl Cuevas, em 1939, Délano afirma o seguinte:

Las películas para la exportación y para una amplia distribución que se hagan en Chile, a mi juicio, deben ser [sic] ambiente amplio, sin recargarlas de modismos nacionales ni de huasos, ni de escenas regionales que sólo tienen valor como evocación lugareña y no como demostración de arte. Hay que hacer películas que puedan salir de Chile, que interesen al mercado extranjero, porque una película medianamente hecha demanda un costo que no alcanza a cubrirse con éxito en Chile. Aquí tenemos artistas, directores, amplia luz, belleza panorámica para hacer películas: lo que falta es dinero (CUEVAS, 1939, s. p.).

É bem essa a fórmula que Délano propõe ao inserir um número musical no campo em meio a uma trama policialesca urbana. Mais uma vez, não se pode acusá-lo de incongruência, uma vez que tal deslocamento se justificaria pelo “filme dentro do filme”. Por outro lado, trata-se de aproveitar as belezas e os talentos nacionais; afinal, o que falta à cinematografia chilena é apenas dinheiro. Essa precariedade de produção também é tematizada através dos comentários da mãe e do pai de Julián, e dos incidentes de filmagem que decorrem do amorismo, resultando em desperdício de tempo e de película, prejuízos fatais para produções de baixo orçamento. Nesse sentido, *¡Escándalo!* demonstra bom-humor e lucidez na representação dos problemas típicos de cinematografias periféricas como as latino-americanas.

A tradição cômica e o desejo de cinema⁴

Como foi dito no início deste texto, se tomarmos como recorte temporal as décadas de 1920-50, *¡Escándalo!* não oferece termos de comparação com filmes brasileiros ambientados no meio cinematográfico ou que tenham como

referência o cinema feito no Brasil. Um filme sofisticado como *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947), comédia futurista que usa como pretexto para os *flash-backs* um aparelho de televisão, faz menção apenas lateralmente ao próprio cinema quando, nos créditos iniciais, assume de forma irônica o amadorismo do grupo Os Cineastas (a cooperativa que produz o longa) prometendo, no filme seguinte, entregar ao público um produto melhor.

Seguindo outra trilha experimental e aproveitando-se da ótima estrutura dos estúdios da Cinédia, Luiz de Barros vai incorporar elementos de metalinguagem em comédias musicais como *Berlim na batucada* (1941), *Tereré não resolve* (1938) e *Samba da vida* (1937), mas não chega a assumir integralmente a fórmula do “filme dentro do filme” ou a discutir de forma mais aprofundada o universo cinematográfico brasileiro.

Significativo é o caso anterior de *Fazendo fitas* (Vittorio Capellaro, 1935), sátira sobre a produção de musicais brasileiros em que, segundo Nicola Tartaglione, um dos intérpretes do filme,

apareciam mulheres cantando com vozes de homens, diálogos em que as vozes dos personagens eram desencontradas propositadamente das imagens, e assim por diante. O filme começava com a imagem de um macaco e o som do urro de um leão, querendo significar que o cinema nacional era um macaco com pretensões a leão (GALVÃO, 1975, p. 149).

Apesar de criticar os musicais radiofônicos então em moda, *Fazendo fitas* também se aproveitava desse mesmo filão, apresentando um total de 15 números com artistas de rádio (CAPELLARO e CAPELLARO, 1997, p. 95). Talvez o filme desse mais destaque a essas atrações do que à própria caracterização do ambiente de estúdios. Seu ponto de partida retoma o de outra

comédia de tema e título semelhantes, *Filmando fitas* (Antonio Rolando, 1926): dois empresários resolvem produzir um filme mas fracassam. No longa de 1935, os empresários acabam loucos e internados em um hospício; na comédia silenciosa dirigida por Rolando, o filme até chega a ser realizado, mas o exibidor recusa programá-lo devido à péssima qualidade do resultado.

Mesmo lançando mão da metalinguagem ou do “filme dentro do filme”, e levando em conta as informações que chegaram até os nossos dias⁵, as comédias de Capellaro e Redondo parecem distantes de *¡Escándalo!*, uma vez que estariam atreladas ao que Jean-Claude Bernardet classificou de “atitude de degradação e autodegradação implícita na paródia”:

São filmes sobre cinema em que os cineastas apresentam-se a si mesmos de forma grotesca, como que assumindo a imagem que deles têm os países industrializados, a imagem que deles tem um público que só gosta de cinema estrangeiro e que acha que brasileiro ainda não dá para cinema e, quem sabe, a imagem que deles têm eles próprios (BERNARDET, 2009, p. 117).

Arthur Aufran observa que, inicialmente, eram comédias os filmes brasileiros de ficção que apresentavam histórias passadas no ambiente cinematográfico – a maioria delas francamente pessimistas. “Até os anos 1950”, prossegue, “o desprezo votado pelas elites econômicas, políticas e intelectuais aocinemabrasileirofoiinculcadoporgrandepartedacorporação cinematográfica e refletia-se na sua própria representação fílmica.” Apenas com *Carnaval Atlântica* (José Carlos Burle, 1953), por sinal outra comédia, é que se verificará uma ruptura com essa “tradição de autodesprezo e pessimismo” (AUTRAN, 2013, p. 226-227). Ainda assim, uma eventual comparação entre *¡Escándalo!* e *Carnaval Atlântida* evidenciaria muito mais a

distância das propostas estéticas, narrativas e de gênero do que alguns possíveis pontos em comum.

Podemos nos perguntar então se a atitude autodepreciativa verificada nesses filmes cômicos brasileiros também seria a causa para a total ausência de dramas, melodramas ou mesmo comédias dramáticas que abordassem histórias e personagens ligados ao universo cinematográfico nacional. Em outras palavras, *filmar uma comédia* sobre o cinema brasileiro seria o mesmo que *não filmar um drama* sobre o cinema brasileiro? Essas duas atitudes (positiva e negativa) querem dizer a mesma coisa? Ambas decorreriam de uma mesma motivação? O exame do projeto inédito de longa-metragem ficcional “A última noite” (1949), de Alex Viany, pode nos ajudar a desdobrar essas questões.⁶

Tendose iniciado no jornalismo e na crítica cinematográfica em 1934, Viany trabalhou como correspondente em Hollywood para a revista *O Cruzeiro*, entre os anos de 1945-48. Lá visitou estúdios, entrevistou astros, estrelas e diretores famosos. Aproximando-se do ideário do Partido Comunista, frequentou o People’s Educational Center, onde foi aluno de Edward Dmytryk, Adrian Scott, Herbert Biberman, Carl Foreman e Paul Ivano, entre outros. Voltou ao Brasil avesso ao *american way of life* e disposto a se engajar na produção de filmes. Sua primeira tentativa foi escrever, em princípios de 1949, o argumento de “A última noite”, baseado em uma ideia original de Salomão Scliar.⁷

Como em *Escândalo!*, a trama de “A última noite” também mescla ficção e realidade. No entanto, ela não se passa em um estúdio de cinema, mas nos bastidores de um teatro, durante os ensaios finais e a noite de estreia da peça *Teresa Raquin*, baseada no romance de Émile Zola. Ao longo da história, revela-

se um triângulo amoroso entre os personagens principais, todos eles atores: Paulo Santos, que na “peça dentro do filme” interpreta Lourenço; Anita Santos, que vive a própria Teresa Raquin e é mulher de Paulo; e Rita Rey, “atriz-vilã” que interpreta Suzane e é amante de Paulo. Os ensaios são entrecortados por uma subtrama com elementos de melodrama policial: há uma tentativa de assassinato por envenenamento levada a cabo por Antônio Amalfi, velho ator, mudo e enlouquecido, que planeja vingar-se de sua ex-mulher, Amália Amalfi, a grande dama do teatro que interpreta Madame Raquin.

A centésima sequência do roteiro se passa em uma sala de dança nos bastidores de um teatro. O texto assim descreve a ação:

Paulo e Rita em primeiro plano, em MEDIUM-SHOT, no lado esquerdo do enquadramento. São refletidos nos vários espelhos, até aparecerem em LONG-SHOT no espelho da porta entreaberta.

RITA: Você ainda me ama?

Vagarosamente, como se estivesse entorpecido, Paulo faz que não.

[...]

A câmera no lugar de Paulo, vendo Rita em violento escorço de baixo para cima. Paulo levanta-se, aproximando-se do rosto de Rita, que entreabe os lábios.

Corte imediato (VIANY, 1949b, p. 135).⁸

Neste breve trecho, repleto de indicações técnicas, torna-se clara a influência de um certo expressionismo filtrado por Hollywood. O jogo de espelhos; as violentas mudanças de ângulo nos posicionamentos de câmera; a menção ao “escorço” sugerindo o possível uso de uma lente grande-angular; e a

alta voltagem erótica permitida pelos padrões de censura vigentes, todas essas sugestões enquadram esse fragmento de cena nos padrões típicos de um cinema de estúdio calcado na glamourização dos atores e na elaborada composição fotográfica.

De fato, o roteiro de “A última noite” é inteiramente construído a partir desse *desejo de cinema*: nele estão previstos uso de câmara subjetiva, rimas entre planos, fortes contrastes de luz, atmosfera *noir*, sons não diegéticos, desfoques, fusões, câmeras alta e baixa, iluminação recortada, grandes *closes* e planos de detalhe, montagem de planos curtos, espelhos deformando ou redimensionando objetos, encenação em profundidade, distorção de vozes e de imagem, escadas, sótãos em penumbra, grades, portas, corredores, camarins... Nas palavras do próprio Viany, o roteiro era “todo baseado em Orson Welles”.⁹

É curioso associar esse apelo formalista ao nome de Alex Viany, normalmente relacionado às discussões em torno do Neorrealismo italiano e das raízes “tipicamente brasileiras”. Nada mais estranho a esse ideário do que o roteiro de “A última noite”. Contudo, a menção a Orson Welles nos permite repensar as noções de “realismo” no cinema, tal como elas estavam sendo formuladas por Viany no final da década de 1940.

No artigo inédito “Neorrealismo no cinema americano”, Viany defende *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) como um filme realista à sua maneira, isto é, afirmando, antes de mais nada, a “realidade cinematográfica” inerente ao próprio cinema:

As lentes da câmara não veem exatamente o que os olhos veem, e os olhos, entre outras coisas, não fazem *close-ups*. Se os *close-ups* do cinema parecem-nos reais é porque já fomos condicionados a considerá-los assim. A realidade cinematográfica

é, em última instância, um simulacro da realidade exterior. No momento que entramos num cinema, adaptamo-nos automaticamente às dimensões de um novo mundo, um mundo de duas dimensões (VIANY, 1949c, p. 8).

Não por acaso, não será entre os cinegrafistas norte-americanos dedicados ao documentário que Viany enxergará um retorno radical ao realismo fotográfico, mas sim em Gregg Toland e no recurso à profundidade de campo, que permite recriar, no ambiente dos estúdios, a ilusão tridimensional mais próxima do real, sem abrir mão da “realidade cinematográfica” própria à expressão fílmica (VIANY, 1949c, p. 27).

O artigo “Neorealismo no cinema americano” e o roteiro “A última noite” parecem fazer parte de um mesmo movimento teórico e prático, sendo o segundo uma tentativa de aplicação dos conceitos elaborados pelo primeiro. O resultado, no entanto, foi bastante criticado pelo amigo Vinícius de Moraes, então cônsul em Los Angeles e coeditor com Viany da revista *Filme*, para a qual aliás havia sido escrito o texto sobre o “realismo cinematográfico” no cinema americano¹⁰. Vinícius leu o argumento de “A última noite” e enviou uma carta para Viany na qual considerava o texto “muito sobrecarregado de noções cinematográficas, muito didático do ponto de vista da filmagem.”

Parece mais uma tese para concurso que realmente um argumento. Parece assim que você, consciente ou inconscientemente, descarregou toda a sua conceituação cinematográfica na história, que adquiriu um ar artificial. [...] Se tiver mesmo que fazer [...] refaça o argumento no sentido de uma simplificação geral dos caracteres, do ponto de vista do cinema. E elimine os ângulos ao mínimo, para evitar o orsonwellesianismo, e o caráter conceitual (MORAES, 1949, p. 3-4).¹¹

O *desejo de cinema* que perpassa a escrita do argumento e do roteiro de “A última noite” – entendido por Vinícius de Moraes como excesso de “conceituação cinematográfica” e didatismo – é em muitos pontos semelhante àquele que guiava Jorge Délano ao realizar *Escândalo!* Mas enquanto no filme chileno isso se transforma no recurso metalinguístico do “filme dentro do filme”, no caso brasileiro toda ênfase é dada à incorporação de um conjunto de referências formais e técnicas que teriam como função *tornar o cinema explícito pela própria evidência de sua linguagem* (algo próximo à defesa do “realismo cinemático” de Orson Welles).

A proposta de “A última noite” pressupõe um cinema de estúdios, ou – tal como em *Escândalo!* – filmagens em locações que permitissem uma encenação próxima ao que seria possível realizar nos estúdios. Em 1949, quando a primeira versão de “A última noite” foi escrita, a peça *Teresa Raquin* estava em voga devido ao sucesso da montagem realizada um ano antes no Teatro Fênix. No argumento de 1949, em uma “Explicação” escrita logo após a folha de rosto, há o seguinte comentário:

No desenrolar cinemático da história, por exigência do drama, pouca atenção foi dada à topografia do teatro em que se desenrola. O autor teve em mente o Teatro Fênix. No entanto, qualquer teatro servirá para a filmagem, logo que sejam feitas as necessárias modificações e adaptações no cenário [roteiro] final (VIANY, 1949a, p. 02).

De 1949 a 1951, o roteiro de “A última noite” passou pelas mãos do conde italiano Andrea di Robilant, proprietário da Cinematográfica Sol Brasileira S. A. (“NOTÍCIAS”, 1949, p. 34), em seguida pela Companhia Cinematográfica Maristela através do produtor Mario Civelli (ELIACHAR, 1951, p. 20), e

por fim chegou ao vice-presidente da Vera Cruz, o fazendeiro milionário Caio Pinto Guimarães (1951, p. 1). Permaneceu inédito. Enquanto isso, Viany afastava-se cada vez mais da noção de “realismo cinematográfico” e se aproximava das discussões em torno de um cinema independente, fora dos grandes estúdios:

Não acredito em cinema formalístico, acho que o conteúdo é tudo, e quero fazer filmes sociais. No momento isso é impossível. Não há ambiente, sob qualquer ponto de vista. Quando houver – e tenho certeza de que isso não demorará muito – sei que, como todos os demais cineastas bem intencionados, terei amplas condições de trabalho (“DA TEORIA...”, 1951, p. 20).

Mais do que um exemplo das dificuldades de se produzir no Brasil longas-metragens de ficção que escapassem às habituais fórmulas comerciais aceitas pelo mercado de exibição nos anos 1940-50 (comédias musicais carnavalescas, melodramas etc.), o roteiro de “A última noite” parece pôr em evidência não apenas o *desejo de cinema* implícito na ideia de “realismo cinematográfico”, tal como formulada por Alex Viany, mas também seu caráter de *sublimação*. Nesse sentido, é significativo que seja o teatro – e não o cinema – a ocupar no roteiro a ambiência social e humana do universo artístico.

A autorrepresentação e o exercício de metalinguagem propostos por Jorge Délano em *¡Escándalo!*, apesar de seus vários momentos de “alívio cômico”, passam longe da atitude de desprezo e degradação que se verifica nos filmes brasileiros do mesmo período. Outro aspecto diferencial é que a cinematografia chilena dos anos 1940-50 contempla pelo menos dois títulos que tematizam o cinema fugindo ao gênero estritamente cômico: além de *¡Escándalo!*, temos o

caso do melodrama policial *El ídolo* (Pierre Chenal, 1952)¹². Já a inexistência de filmes dramáticos sobre o cinema brasileiro e o caso de “A última noite”, ilustram o quão necessário se fazia apelar para outras áreas artísticas mais “respeitadas” para que um drama passado em ambiente artístico se tornasse, entre nós, verossímil. Ora, ao “filme sério” caberiam o teatro, a literatura, a música ou mesmo as artes plásticas. Mas como representar os dramas do cinema brasileiro sem os riscos de cair no humor ou no ridículo involuntários?

Escrevendo sobre as comédias de José de Alencar e as dificuldades que os autores teatrais brasileiros do século XIX demonstravam ao tematizar a escravidão, Flávio Aguiar afirma que

O drama foi se tornando artificial, ou constituiu uma tradição da artificialidade, porque era difícil aprender adequadamente suas técnicas de construção. Mas também porque era difícil, de fato, colocar em cena os verdadeiros dramas da nacionalidade cujo epicentro era o de uma nação aparecer diante das europeias a tirar proveito do que quase todas já tinham por condenável e superado em termos ideológicos: a escravidão; além da sensação de correspondente atraso. Entretanto, na comédia, que devia representar os costumes, a cena doméstica, era fácil colocar – porque de forma divertida – o verdadeiro drama nacional para essa ideologia da afirmação do “eu”. E mais: nela o “drama nacional” podia aparecer redimido por um sentido positivo, que é o casamento. Quer dizer: a comédia podia espelhar, de modo mais descontraído, as mazelas da vida nacional [...]. Graças ao sentido positivo de sua ação, podia espelhar esses problemas de modo a apontar o que se pensava ser o caminho de sua superação (AGUIAR, 1984, p. 16).

Transpondo essas reflexões para o campo cinematográfico

brasileiro e retomando as já comentadas teses de Bernardet (2009) e Autran (2013), podemos concluir que a opção pela comédia não teria significado apenas a evidência de uma visão autodepreciativa (lembramos de *Carnaval Atlântida* como exemplo contrário), mas talvez o único caminho seguro – ou, no fim das contas, o único caminho realmente *viável* – para uma *autorrepresentação convincente* do cinema no Brasil.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. **Alex Vianny**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CANALES, Luis Horta. “Las alegorías del desdén: revisión histórica de la producción en Chilefilms 1944-1949”. In: PAZ PEIRANO, María e GOBANTES, Catalina (orgs.). **Chilefilms, el Hollywood criollo**: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015, p. 155-191.

CAPELLARO, Jorge J. V. e Victorio G. J. CAPELLARO. **Vittório Capellaro**: italiano pioneiro do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Edição dos autores, 1997.

“CINEMA BRASILEIRO”. **A cena muda**, vol. 31, n. 11. Rio de Janeiro: 15 março 1951, p. 34.

“CON DOCE mil pesos, un hotelero y el hermano de Coke, hicieron una máquina que vale medio millón”. **Ercilla**. Santiago: 15 nov 1939. Disponível em: <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/con-doce-mil->

pesos-un-hotelero-y-el-hermano-de-coke-hicieron-una-maquina-que-vale-medio-millon/. Acesso em 22 março de 2019.

CUEVAS, Raúl. "Jorge Délano conversa con Raúl Cuevas respecto al cine chileno". **Ecran**, n° 451. Santiago: 12 de septiembre de 1939. Disponível em: <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/jorge-delano-conversa-con-raul-cuevas-respecto-al-cine-chileno/>. Acesso em 23 março de 2019.

"ESCÁNDALO". **Ecran**, n. 492. Santiago: 25 jun 1940. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/archivo-692>. Acesso em 23 março de 2019.

"DA TEORIA à prática". **A cena muda**, vol. 31, n. 17. Rio de Janeiro: 26 abril 1951, p. 20-21.

ELIACHAR, Leon. "Ver para crer". **A cena muda**, vol. 31, n. 13. Rio de Janeiro: 29 março 1951, p. 20.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GUIMARÃES, Caio Pinto. Carta a Alex Viany. Fazenda Santa Cândida: 06 ago 1951, 1 f. datil. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br>. Acesso em 22 março de 2019.

KELLY, Alejandro. "La influencia del cine de Hollywood en la sofisticación de los cines clásicos latinoamericanos". In: VILLAROEL, Mónica (org.). **Travesías por el cine chileno y latinoamericano**. Santiago: LOM Ediciones/Centro Cultural La Moneda, 2014, p 157-165.

MACHADO, Hilda. "Deseo de realidade y cine en Brasil". In: LUSNICH, Ana Laura (org.). **Civilización y barbárie: en el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Biblos, 2005, p. 165-173.

MARIN, Pablo. "**Jorge Délano: ¡Escándalo!**". *Historia Visual*: 30 dez 2011. Disponível em: <http://historiavisual.cl/?p=276>. Acesso em 21 março de 2019.

MORAES, Vinícius de. Carta a Alex Viany. Los Angeles: 14 maio 1949, 6 fls., datil. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br>. Acesso em 22 março de 2019.

MORALES C. Marcelo. "La década de los 40 y el mareador sueño industrial". **Cinechile**: Enciclopédia del cine chileno. Santiago: 15 abr 2014. Disponível em: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/la-decada-de-los-40-y-el-mareador-sueno-industrial/>. Acesso em 23

março de 2019.

“NOTÍCIAS”. **A cena muda**, vol. 29, n. 32. Rio de Janeiro: 09 ago 1949, p. 34.

PAZ PEIRANO, María. “Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940”. In: PAZ PEIRANO, María e GOBANTES, Catalina (orgs.). **Chilefilms, el Hollywood criollo**: aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015.

POVOAS, Glênio Nicola. **Vento norte**: História e análise do filme de Salomão Scliar. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2002.

REVECO FISSORE, Roberto. In: VILLAROEL, Mónica (org.). **Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano**. Santiago: LOM Ediciones/Centro Cultural La Moneda, 2015, p. 181-189.

_____. In: VILLAROEL, Mónica (org.). **Travesías por el cine chileno y latinoamericano**. Santiago: LOM Ediciones/Centro Cultural La Moneda, 2014, 2014, p. 125-133

SANTA CRUZ A., Eduardo. “Entre huasos y rotos. Identidades en pantalla: el cine chileno en la década de los 40”. In: BARRIL R., Claudia e SANTA CRUZ G., José M. (orgs.) **El cine que fue**: 100 años de cine chileno. Santiago: Editorial ARCIS, 2011, p. 130-138.

VIANY, Alex. “Carta para Tati e Vinícius de Moraes”. Rio de Janeiro: 25 jun 1950, 2 fls. datil. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br>. Acesso em 22 março de 2019.

_____. “Neorrealismo no cinema americano”. Rio de Janeiro: 1949c, 32 fls., datil. Documento pertencente ao Acervo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

_____. **A última noite**. S. local: 21 fev 1949a, 26 f. datil. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br>. Acesso em 22 março de 2019.

_____. **A última noite**. S. local: 1949b, 200 f. datil. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br>. Acesso em 22 março de 2019.

Notas

¹- O Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens e ao curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF. Além do autor, fazem parte do grupo os docentes Alessandra Brum (UFJF), Alessandro Gamo (UFSCar) e Felipe Muanis (UFJF), e a pesquisadora Anna Karinne Ballalai, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da USP. Um dos produtos resultantes da pesquisa é o site Historiografia Audiovisual, que inclui uma base de dados com cerca de 540 títulos referentes a filmes brasileiros sobre cinema. O objetivo do site é servir como um canal permanente de disseminação e transferência de conhecimentos produzidos pela pesquisa. Cf. www.historiografiaaudiovisual.com.br.

²- A comunicação “La Dama de las Camelias, Carnaval Atlântida e a ilusão industrialista” foi apresentada no VI Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, realizado no Centro Cultural La Moneda, em Santiago (Chile), de 26 a 29 de abril de 2016, e no XX Encontro Socine (Seminário Temático “Cinema e América Latina: debates estético-historiográficos e culturais”), ocorrido em Curitiba, na Universidade Tuiuti do Paraná, de 18 a 21 de outubro de 2016; a comunicação “Hollywood é aqui?” foi apresentada no XXI Encontro Socine (Seminário Temático “Cinema e América Latina: debates estético-historiográficos e culturais”), em João Pessoa, na Universidade Federal da Paraíba, de 17 a 20 de outubro de 2017.

³- Vale lembrar que esta ênfase no “real” como originalidade estética e economia de produção surge em um filme chileno de 1940 – bem anterior, portanto, à popularização na América Latina deste tipo de discurso pelo cinema neorrealista italiano.

⁴- A expressão “desejo de cinema” remonta, por oposição, ao título de Hilda Machado (2005, p. 165-173) para o seu retrospecto sobre o cinema documental brasileiro: “Deseo de realidad y cine en Brasil”.

⁵- Tanto *Fazendo fitas* quanto *Filmando fitas* são considerados desaparecidos.

⁶- No Acervo Alex Viany (<<https://www.alexviany.com.br>>) existem duas versões desse projeto. A primeira, datada de 21 de fevereiro de 1949, é um argumento incompleto, com 26 folhas e sem a parte final. A segunda versão, de

200 páginas, provavelmente finalizado no primeiro semestre de 1949, é um roteiro técnico, com diálogos e indicações de enquadramentos e movimentos de câmera, iluminação, som e montagem.

⁷- Sobre o fotógrafo e cineasta Salomão Scliar, cf. POVOAS, 2002.

⁸- Grifos em caixa alta do autor. *Medium-shot* (plano médio); *long-shot* (plano geral).

⁹- Depoimento de Alex Viany para o média-metragem *Alex Viany – Um documentário em vídeo* (Luís Alberto Rocha Melo e Carlos Bittencourt Paiva, 1990).

¹⁰- Para a discussão sobre a noção de realismo sustentada por Viany nas duas únicas edições da revista *Filme*, cf. AUTRAN, 2003, especialmente p. 39-43. O texto “Neorrealismo no cinema americano” seria publicado no terceiro número de *Filme*, que não saiu.

¹¹- A reprimenda parece ter surtido algum efeito. Em 1950, durante as filmagens de *Aglia*, longa-metragem inacabado de Ruy Santos, Viany escreve a Vinícius e Tati de Moraes: “[...] Já terminamos os interiores do filme [e] estamos consertando o cenário [roteiro] antes de enfrentarmos os exteriores. Há muita máriopeixotice na brincadeira, e o momento não é para *Limite* [Mário Peixoto, 1931]. Tal como estava no cenário original, *Aglia* era um filme lento demais, e por demais pictórico, em que pouco acontecia. Agora, tudo está entrando nos eixos. Todas as tomadas são funcionais e indispensáveis. Não há pausas para exibições pirotécnicas da câmera. E todos os problemas da história estão situados social, emocional e economicamente. Nada de coisa no ar. Tudo dentro da linha” (VIANY, 1950, p. 2).

¹²- Para não falar de *Hollywood es así* (Jorge Délano, 1944), comédia que resvala em muitos momentos para o drama.

MULHERES EM UM MUNDO DE HOMENS

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *NARCOS*
E *EL CHAPO* (PRIMEIRAS TEMPORADAS)

Marina Soler Jorge

Universidade Federal de São Paulo
Programa de Mestrado em História da Arte

E-mail: marinasoler78@gmail.com

Este texto tem como objetivo analisar duas narcoséries produzidas pela plataforma de *streaming* Netflix, lançadas com poucos anos de diferença, e que tem como tema a trajetória dos narcotraficantes mais conhecidos tanto no mundo político-policial quanto na cultura de massas: *Narcos*, que aborda Pablo Escobar (primeira e segunda temporadas), os irmãos Rodríguez Orejuela (terceira temporadas), e Miguel Ángel Félix Gallardo (quarta temporada), e *El Chapo*, que se concentra na vida de Joaquín Guzmán Loera, mexicano. *Narcos* estreou em 2015 e tem quatro temporadas lançadas. *El Chapo* conta com três temporadas, as duas primeiras lançadas em 2017 e a terceira em 2018. *Narcos* é uma co-produção colombiana e estadunidense, e *El Chapo* é basicamente estadunidense, produzida entre Netflix e Univision, emissora de televisão sediada em Los Angeles porém cujo conteúdo é produzido em língua espanhola.

As duas séries têm muito em comum: são ambas produções da Netflix, faladas em castelhano e inglês, que dramatizam eventos reais ocorridos em países da América Latina na história recente, concentrando-se nas trajetórias de conhecidos narcotraficantes.

Além disso, o que aproxima as duas séries, e que justifica nosso recorte, é a linguagem estética utilizada, pensada para o público contemporâneo internacional, e que difere de grande parte das narcotelenovelas produzidas tradicionalmente para TVs latinoamericanas, nas quais são apresentadas situações e ambientes sórdidos, interpretações consideradas exageradas, figurino e maquiagem extravagante, e narcocorridos em sua trilha sonora. Para exemplificarmos esta comparação, podemos citar outros produtos disponíveis na própria Netflix, como *El Capo - El Amo Del Túnel* (2016), série mexicana remotamente baseada em Joaquín Guzmán, *Estocolmo* (2016), série argentina

sobre tráfico humano que explora violência e sexualidade, e *La Reina Del Sur* (2011), telenovela mexicana produzida pela Telemundo baseada no livro do espanhol Arturo Pérez-Reverte de mesmo nome publicado em 2002.

Nenhuma destas últimas narcotelenovelas citadas é feita como produto internacional, que procura atingir públicos heterogêneos, desenraizados em relação ao local de origem da narrativa, um tanto sofisticados, e agora acostumados à chamada “televisão de qualidade”. A mudança do padrão da telenovela latinoamericana, que atinge o público local nos países nas quais são produzidas, para um esteticamente internacional, das quais as atuais coproduções são grandes exemplos, pode ser exemplificada pelo remake de *La Reina Del Sur* produzido pela emissora USA Network e renomeado *Queen of the South* (2016), com Alice Braga no papel principal. A versão original, com Kate Del Castillo, apresentava interpretações, figurinos e diálogos pouco aceitos no mercado internacional, pois expressão do gosto bastante típico do público mexicano.

Porém, a partir deste preâmbulo, é preciso dizer que não estamos interessados, na pesquisa que este texto apresenta, em nenhum dos protagonistas das séries que escolhemos analisar, sejam eles heróis ou bandidos. Ou seja, não nos concentraremos em Pablo Escobar, Joaquín Guzmán Loera, nem tampouco nos agentes da lei e da política que os perseguem, como os DEA Murphy e Peña e o ministro Conrado Sol de *El Chapo*. O que torna nossa perspectiva original em relação ao tema das narcoséries é que cabe aqui analisar a imagem da mulher neste mundo dominado pela figura masculina e por elementos remetem ao falo, como as armas, as drogas, a Lei, o Estado e a violência. Como mencionamos acima a partir de *La Reina Del Sur* e *Queen of the South*, existem hoje produtos audiovisuais que colocam mulheres como protagonistas no universo da criminalidade, mas ainda são poucos em relação àqueles nos quais

elas ocupam lugar subordinado, tanto no nível do enredo quanto na posição social dos personagens. Em outras palavras, filmes e séries que abordam gangues, máfias e narco-traficantes concentram-se usualmente em personagens masculinos, e os femininos que os rodeiam são construídos como fazendo parte do sistema de dominação daqueles, seja como esposas compreensivas, mulheres-troféu ou mães amorosas. Em realidade, é possível extrapolar esta observação e mencionar que, até muito recentemente, todo o universo das séries era maciçamente masculino, conforme sugere Brett Martin em *Homens Difíceis* (2014), livro no qual o autor parece ter um verdadeiro gozo em construir uma narrativa sobre a TV paga eliminando quase por completo a contribuição feminina, seja na produção dos conteúdos seja na importância dos personagens. O quadro tem sido transformado recentemente, o que se pode notar tanto nos bons papéis dados a atrizes de TV quanto na contribuição de mulheres na produção e direção das histórias (de que são exemplos *House of Cards* e *Westworld*, para citar alguns).

Nosso objeto de estudo aqui, portanto, é a representação da mulher latinoamericana em duas narcoséries escolhidas pela proximidade do tema (Pablo Escobar e Joaquín Guzmán Loera), pela proximidade histórica (estão sendo produzidas e lançadas quase simultaneamente), pela proximidade estética e pelo fato de que, em ambas, os personagens femininos não têm grande protagonismo. É possível argumentar que o lugar ocupado pela mulher nesses produtos audiovisuais corresponde ao lugar ocupado pela mulher no universo “real” dos narcotraficantes. Ou seja, haveria uma correspondência entre a ficção e o “real” no qual ela se inspira. Refutamos esse argumento a partir da metodologia exposta por Pierre Sorlin (1977) em *Sociologie du cinéma*, obra na qual o autor analisa as formas através das quais os filmes do neorealismo italiano constroem uma determinada imagem da sociedade italiana do pós-guerra que diz menos sobre a Itália “real” e mais sobre como esta era imaginada. Ainda que *Narcos* e *El Chapo* sejam inspirados

em fatos reais, admitimos estas séries como produtos de ficção que elaboram uma determinada visão de mundo sobre a sociedade latinoamericana e sobre mulheres latinoamericanas que se ligam a narcotraficantes. Enquanto produtos de ficção, estas séries ajudam a construir uma representação das mulheres que, não obstante, passa a potencialmente ter efeito “real”, prático, legitimando simbolicamente determinadas atitudes em relação à mulher e ao corpo feminino. Este efeito “real”, no caso das séries em questão, é intensificado pelo fato das obras acionarem no espectador o que Roger Odin denomina “leitura documentarizante” (2012): ou seja, ainda que a maior parte da literatura sobre audiovisual admita que não há diferença entre um documentário e uma ficção no que se refere à construção e à manipulação das narrativas, o público costuma estar mais suscetível a tomar a história como realidade quando se depara com uma ficção “inspirada em fatos reais”. Da mesma forma que o público aceita mais facilmente a história como realidade, tende a aceitar a construção da imagem feminina como parte daquela realidade.

A representação feminina no universo do narcotráfico é um tema atual e relevante, na medida em que a narcocultura se torna popular não apenas em seu ambiente de origem mas também na cultura de massas mundializada. Em outras palavras, a narcocultura, para usar os termos de Renato Ortiz, se tornou internacional-popular (ORTIZ, 1994), desenraizando-se de seu local de origem. Esse processo chama a atenção de pesquisadores do audiovisual, preocupados em entender quais são as representações femininas que circulam a partir desses produtos.

As autoras Lilian Ovalle e Corina Giacomello consideram que “o ‘narcomundo’ constitui um cenário no qual se pode observar com especial nitidez as construções, tanto tradicionais como alternativas, do que significa ‘ser mulher’” (2006, p. 298, tradução nossa). Para as autoras, o universo do narcotráfico é representado

como povoado de práticas e simbolizações machistas, como a agressão, a traição, a superioridade masculina, a exploração sexual. No entanto, elas chamam a atenção para o fato de que essas práticas, associadas ao narcomundo, estão presentes em maior ou menor medida também nas culturas oficiais (2006, p. 299).

Yolanda Mercader, em texto no qual faz um apanhado da história do cinema mexicano de temática narco, mostrando ao mesmo tempo sua permanência na cultura audiovisual daquele país, mas também seu aumento de popularidade nos tempos recentes, resume da seguinte maneira a construção da imagem da mulher dessas obras:

El cine de narcotráfico reproduce las relaciones de poder. En general, la interacción entre hombres y mujeres sigue siendo la misma: los hombres detentan el poder y logran oprimir a la mujer relegándola a ser un personaje subordinado; es decir, las mujeres son heroínas marginadas, víctimas de un proceso de exclusión social a las que, dentro de los relatos, les es permitida cierta subversión o transgresión. No obstante, finalmente son silenciadas, porque aunque la mujer es la protagonista, paradójicamente está ausente en un relato en el que domina la mirada masculina (MERCADER, 2012, p. 236).

Francisca Gonzáles Flores, que analisa especificamente as obras *La Vendedora de Rosas*, *María Llena Eres de Gracia* e *La Reina Del Sur*, chega à conclusão de que nas três obras estudadas as figuras femininas são dotadas de “um novo papel social, distinto dos tipicamente associados à mulher nas comunidades patriarcais tradicionais. [...] No entanto, a rebeldia de gênero e social que as protagonistas parecem personificar fracassa no final (2010, p. 296, tradução nossa).

Quando as narconarrativas extrapolam seu lugar original

de cultura popular e passam a frequentar a cultura de massas legitimada, seja como gosto médio seja como produto *cult* (os narcocorridos e o pancadão passam a ser ouvidos por jovens de elite), estudiosos percebem seu potencial de simbolização e preocupam-se em identificar suas políticas de representação. A criminalidade e a marginalidade não são temas novos no cinema e na televisão, mas se tornam um fenômeno imageticamente atraente, consumido pelas classes médias e altas, associados a uma montagem empolgante, trilha sonora atual, personagens complexificados e direção de arte condizente com o tema da ostentação.

Omar Rincón é um dos autores que estuda a narcocultura na contemporaneidade, e o paradoxo decorrente do fato de que, enquanto o tráfico é combatido com armas, “sua estética é celebrada” (2013, p. 209). Colombiano, ele argumenta que todos os latinoamericanos “tem um pouco de tráfico” dentro de si, pois vivemos em culturas nas quais “toda lei pode ser comprada, vale tudo para se promover socialmente, a felicidade é agora, o sucesso deve ser demonstrado através do consumo, a lei é boa se funciona para mim, o consumo é o motivador do poder” (2013, p. 194). Analisando a mudança na forma de representação do narcotráfico, e já sugerindo a objetificação da mulher que acompanha essa estética, ele dirá: “No início, era um assunto de pobres feios, com o tempo, de feios e belas, e finalmente, de ricos e famosos” (2013, p. 194). A condição feminina na narcocultura será objeto de uma telenovela colombiana específica, *Sin Tetas No Hay Paraíso*,

que documenta que, para ser bem sucedido na Colômbia, as mulheres devem ser fêmeas sedutoras, usar silicone e não ter medo na cama; história de celebração das mulheres mantidas que vivem de sexo e cirurgias; justificção pública de que neste país o corpo nas mulheres e o crime nos homens são formas válidas de sair da pobreza (RINCÓN, 2013, p. 210).

No Brasil, Maurício de Bragança é um dos pesquisadores que tem se dedicado ao tema da narcocultura no audiovisual. Para este autor, as mídias são lugares de disputas de políticas e estratégias de representação, nas quais as imagens do mundo do crime surgem como elemento relevante na contemporaneidade. Bragança chama a atenção para os efeitos práticos que essa representação enseja, no sentido de fortalecer uma cultura a despeito de seus prejuízos para a sociedade:

A inscrição da produção, da circulação, do comércio e do consumo de drogas também está intimamente ligada à permanência de um narcoimaginário que ganha relevo se observado sob o aspecto de uma produção narcocultural. Tal aspecto tem sido absolutamente negligenciado pelos poderes públicos, que se recusam a perceber que esses discursos constroem redes de sociabilidade e forjam práticas sociais que garantem laços identitários importantes (BRAGANÇA, 2012, p. 107).

Em outro artigo, o mesmo autor argumenta sobre a relevância de se entender as manifestações culturais relacionadas ao narcotráfico, na medida em que estas “encaminham importantes discussões capazes de desvelar um rico imaginário em torno das práticas simbólicas latinoamericanas atravessadas pela experiência de uma modernidade periférica que tensiona os paradigmas da modernidade ocidental” (2015, p. 153).

Simone Maria Rocha e Ana Carolina Soares Costa Vimieiro, em artigo no qual discorrem sobre a série televisiva *El Patrón Del Mal*, criticam as produções audiovisuais em torno do narcotráfico pela ausência de crítica à política de proibição das drogas, pela falta de questionamento aos abusos de direitos humanos que acompanham a militarização da repressão, e pela espetacularização da violência. Em relação à *El Patrón del*

Mal, elas escrevem: “A série dramatizada nos apresenta uma verdadeira escalada de violência com sequências de fuga e perseguição, ataques, tentativas de assassinato, aos moldes de narrativas policiais de grande apreço público” (2018, p. 146).

A recente moda Pablo Escobar é fenômeno que intriga pesquisadores das ciências humanas, como podemos ler no artigo “Peddling Pablo: Escobar’s Cultural Renaissance”, de Aldona Bialowas Pobutsky (2013). Ela analisa alguns trechos do livro do sicário Jairo Velásquez Vasquez, conhecido como Popeye, o assassino de confiança de Escobar, responsável direto e indireto por mais de 3 mil mortes, e não deixa de notar a profunda objetificação da mulher que acompanha a obra. A retomada do mito de Pablo é efetivamente impressionante: na própria Netflix, além dos citados *Narcos* e *El Patrón Del Mal*, podemos contar outras seis produções, ficcionais e documentais, sobre o tema, que trazem entrevistas de Popeye e do filho de Pablo Escobar, Juan Pablo (hoje Sebastián Marroquín). No Youtube encontramos dezenas de entrevistas com o elenco, nacionais e internacionais, sobretudo com Wagner Moura, além de vídeos nos quais ele e Boyd Holbrook (que interpreta Steve Murphy) fazem brincadeiras um com o outro. Com o sucesso de *Narcos*, o filho de Escobar passou a conceder uma série de entrevistas, inclusive no Brasil, com críticas e elogios à série, e admitiu que graças a ela a venda de seu livro aumentou consideravelmente. O fenômeno Pablo Escobar ultrapassou as fronteiras da América Latina e originou uma produção espanhola, *Loving Pablo* (Fernando León de Aranoa, 2017), com Javier Bardem e Penélope Cruz nos papéis centrais.

Joaquín Guzmán Loera, o *El Chapo*, não ficou tão conhecido internacionalmente quanto Pablo, talvez por não ter praticado atos de terrorismo contra seu país, mas teve uma longa e bem sucedida carreira como narcotraficante e também motivou

um importante *frisson* em torno de seu nome recentemente, sobretudo pelo episódio envolvendo a entrevista concedida a Sean Penn e a consequente recaptura do traficante. O caso foi relatado pela atriz Kate del Castillo em uma série documental de 3 episódios, *The Day I Met El Chapo* (Carlos Armella, 2017) e é tematizado de maneira bastante interessante na terceira temporada da série.

Neste texto, analisaremos a representação das mulheres nas primeiras temporadas de ambas as séries, que tratam da ascensão e estabelecimento dos traficantes Pablo Escobar e Joaquín Guzmán Loera. No início de *Narcos*, Escobar ascende a partir do contrabando de eletrônicos, até que é apresentado à cocaína e funda seu império. Logo ele tenta entrar para o mundo da política e é rejeitado, o que a série sugere que motiva uma profunda frustração seguida dos atos de narcoterrorismo. Sua decadência começa, no fim da primeira temporada, após fugir da prisão que ele mesmo construiu, rompendo um acordo com o governo que lhe era bastante favorável. Na segunda temporada, Escobar será um prófugo. Em *El Chapo*, Guzmán Loera ascende levando a cocaína de Escobar da Colômbia até os EUA via México. Seu sucesso motiva a inveja dos traficantes estabelecidos, até que ele consegue se impor como *patrón*. Em meio a um acordo entre governo e rivais, *El Chapo* é preso após tentar uma fuga para a Guatemala. A temporada termina com Guzmán Loera sendo encaminhado à solitária pela terceira vez em uma prisão dirigida por uma mulher e na qual ele não consegue subornar os agentes penitenciários.

O primeiro elemento a ser considerado é que a primeira temporada de *El Chapo* é muito mais “masculina” do que primeira temporada de *Narcos*. Isso se dá, sobretudo, pois a família ocupa um lugar mais importante neste do que naquele. Por outro lado, a política ocupa um lugar mais importante em *El Chapo* do

que *Narcos*, no sentido de que políticos estão completamente imiscuídos nos negócios do narcotráfico mexicano (o Presidente da República não é simplesmente uma vítima dos traficantes, como em *Narcos*, mas alguém que se beneficia de seus negócios). *Narcos* insiste em afirmar a partir dos diálogos e atuações a importância que a família tem para Pablo Escobar. Outros personagens têm famílias relevantes ou que ao menos participam do enredo, como o agente Murphy e o presidente Gaviria, enquanto em *El Chapo* o mundo da política, com quem os traficantes negociam ativamente, está praticamente desprovido de mulheres. Em *El Chapo*, apesar de Joaquín Guzmán Loera ter duas famílias “oficiais”, nenhuma delas tem grande espaço narrativo. Isso mudará na terceira temporada, quando a terceira esposa terá importância. Na terceira temporada uma importante mulher aparecerá no mundo político, de modo que podemos conjecturar que a série possa ter tentado corrigir o excesso de masculinidade das outras temporadas, que não contribuía para seu alcance a públicos heterogêneos.

O espaço ocupado por personagens femininos nas séries portanto é em grande medida função de escolhas narrativas associadas a visões de mundo tradicionais e patriarcais sobre o lugar das mulheres na sociedade. Da forte associação entre família e feminilidade decorre a maior presença feminina em *Narcos*; por outro lado, da baixa associação entre o mundo político e as mulheres, sobretudo na América Latina, decorre a ausência de mulheres em *El Chapo*. Em *Narcos* constrói-se progressivamente o embate entre o agente Murphy, narrador, e Pablo Escobar. Ambos têm família que amam e que querem proteger. O amor de Escobar pela família torna-se um ponto frágil do personagem a ser explorado pelas autoridades policiais e políticas na segunda temporada. Já Joaquín Guzmán Loera não sofre dessa fragilidade, pois não dedica o mesmo grau de devoção

às esposas. Em *El Chapo* o embate se constrói progressivamente entre Guzmán e Conrado Sol, ministro de Estado que não tem família (é homossexual não assumido). Trata-se de duas masculinidades puras em ambíguo confronto, que se usam um ao outro para elevarem-se acima dos seus pares.

A bigamia “oficial” de *El Chapo* também colabora por diminuir o lugar das mulheres no enredo ao minar a força simbólica da família. Para que se estabeleça a família com instituição que o traficante deve proteger a todo custo ela precisa ser única, especial, unida, como a família de Escobar é construída. Tendo duas famílias, a importância de cada uma delas diminui. O traficante Amado chega a sugerir a Joaquín, perseguido pelo governo, que desapareça por um tempo e forme uma nova família. Ou seja, as famílias em *El Chapo* são, de alguma forma substituíveis, de modo que as esposas também o são (na terceira temporada, seguindo a o padrão familiar Escobar, *El Chapo* estabelece a terceira esposa de Joaquín Guzmán Loera como única, ou ao menos única que importa).

A bigamia de Chapo é oficializada quando ele se torna *patrón*, status pelo qual vinha arduamente trabalhando. Como *patrón*, Joaquín Guzmán Loera passa a ter simbólica e materialmente condições de ostentar bens de luxo que outros homens não possuem, entre os quais duas esposas. Nesse caso, ser capaz de manter economicamente – e luxuosamente – duas famílias é sinal inequívoco do status do traficante. A ascensão na estrutura do narcotráfico é comemorada com um churrasco no qual as esposas são oficialmente apresentadas uma à outra e no qual fica explícito que elas aceitaram essa situação (elas se ajudam nas tarefas “femininas” relacionadas à cozinha e ao cuidado dos filhos na ocasião).

E como são construídas as mulheres da importante família de Pablo Escobar em *Narcos*? Desde o começo da temporada,

quando Escobar começa a levar cocaína aos EUA, a esposa Tata e a mãe Hermilda tem ciência das atividades criminosas do esposo e filho, e o apoiam com sorrisos e olhares inocentes, alegres e apaixonados. O período de ascensão do traficante é eivado de humor, sobretudo nas sequências que envolvem a participação ingênua das mulheres nos ilícitos: enquanto Pablo esconde dinheiro do narcotráfico no sofá velho da mãe, ela, ciente do que acontece, está absorta em seu momento de oração. É ela quem costura o paletó com bolsos falsos que levará os primeiros quilos de cocaína para Miami, pedindo amorosamente que não seja o filho a usá-lo, ao que ele jocosamente responde que está acima do peso para a peça.

Tata mantém, durante boa parte da temporada, o olhar apaixonado que dirige ao marido, que ele retribui com juras de amor eterno. O amor proclamado de Pablo não o impede de tomar como amante a jornalista Valeria Velez. Sabemos, pela interpretação de Paulina Gaitan, que Tata odeia Valeria desde a primeira vez em que a vê, pressentindo o perigo representado por uma mulher atraente vestida com roupas curtas e justas. A relação entre Pablo, Tata e Valeria é reveladora de parte importante do patriarcalismo tematizado (e provavelmente encampado) pela série, uma vez que a esposa considera a amante inimiga e isenta o marido em grande medida pela responsabilidade da infidelidade. Tudo se passa como se um homem fosse incapaz de controlar seus instintos sexuais, sendo caracterizado como uma vítima da sedução de uma mulher.

Nas práticas sexuais entre Pablo e Tata e Pablo e Valeria também se descortinam importantes construções sobre o lugar ocupado por esposas e amantes na família patriarcal. O sexo entre Pablo e Tata é apaixonado, mas pouco é mostrado e nenhuma prática extra-rotineira acontece. Já com Valeria a série preocupa-se em mostrar detalhes sobre o intercuro, que muitas vezes

envolve práticas menos cotidianas: na primeira relação entre Pablo e Valeria ela sugere que pratiquem sexo anal; mais tarde, no que parece ser um motel, a jornalista está amarrada na cama e Pablo a masturba com uma arma. A cama da esposa, portanto, é lugar de sexo convencional. Já com a amante um homem pode entregar-se a fantasias sexuais que, se fossem feitas com a esposa, seriam consideradas “desrespeitosas”, conforme explicitado por Pablo.

As esposas de Joaquín Guzmán Loera também recai uma divisão “sexual” do trabalho. Ainda que elas não tenham protagonismo na série, suas aparições funcionam para marcar diferentes lugares na estrutura bígama da família. A primeira esposa, Alejandra, mais velha, é a quem dá (bons) conselhos. Ela questiona Joaquín sobre sua ascensão no narcotráfico, chamando a atenção para o fato de que ele já tem tudo o que precisa e não deveria arriscar-se disputando o poder com traficantes mais poderosos. Já a segunda esposa, Graciela, mais nova, é quem Joaquín procura quando quer fazer sexo, atividade para a qual ela está sempre pronta e disposta. A imagem construída sobre as duas parece clara, e podemos generalizar a mensagem da série no seguinte sentido: as mulheres mais velhas são mais sábias enquanto as mais novas são fogosas e atraentes. Na segunda temporada, Joaquín tomará como esposa uma aspirante a *miss* de dezoito anos.

As mulheres mais velhas estão representadas nas duas séries sobretudo pelas mães de Pablo Escobar e de Joaquín Loera Guzmán. Há uma grande diferença na construção das duas, o que inclui desde a aderência aos ilícitos dos filhos até o figurino. Hermilda Gaviria tem uma postura inocente em relação a Pablo, bem como uma boa dose de conveniente ignorância sobre sua vilania. Na interpretação de Paulina Garcia explicita-se que Escobar ainda é como uma criança querida e cheia de vontades que devem ser satisfeitas. Ela também mimia seu neto, e em determinada

sequência é atribuída a ela parte da responsabilidade do sobrepeso de Juan Pablo, uma vez que a avó não vê problema em lhe dar toucinho e doces para comer. Hermilda tem um lindo figurino senhoril, o que a caracteriza como uma mulher que não apenas soube se fazer elegante com a ascensão do filho, mas que está inserida entre aqueles que desfrutam do dinheiro do narcotráfico. A mãe de Joaquín, por outro lado, Doña Esperanza, permanece como uma mulher reservada e discreta, nunca deslumbrada, a despeito da ascensão social do filho. Ela não tem o protagonismo de Hermilda, que está o tempo todo com Pablo, pois não convive com o filho e sua rede de narcotráfico, e também não desfruta de sua vida de luxo. Seu aspecto sofrido é reforçado em comparação à mãe de Pablo, e seu figurino é o de uma senhora simples, que não perdeu a humildade adquirida na vida passada na pobreza. Em comum entre as duas há o enorme respeito que seus filhos lhes dedicam, mulheres sagradas em meio a rapazes violentos, o que funciona para estabelecer a ideia de um matriarcado simbólico subjacente à dominação masculina, elemento bastante comum em narrativas que tematizam famílias mafiosas. Sobretudo em *El Chapo*, no qual vemos um *flash back* da infância do traficante, tematiza-se o sacrifício das mães pobres para criar seus filhos e protege-los de pais ausentes, abusivos e violentos. Isso resulta em filhos que, como Pablo Escobar e Joaquín Guzman Loera nas suas respectivas séries, acabam tomando o lugar dos pais em suas famílias, ensejando uma situação edípica mal resolvida. Agrega-se a isso o fato dessas mães não terem sido capazes de colocar limites na ambição e na violência de seus filhos, aceitando passiva ou alegremente suas incursões no narcotráfico. Em ambas as séries subentende-se que parte da culpa do surgimento de homens como Escobar e El Chapo é portanto da mãe.

No entanto em *Narcos* parte da responsabilidade dos atos terroristas de Pablo pode ser atribuída a Tata. Quando se encontram exilados no Panamá, o casal senta-se na mesa de

um hotel luxuoso tendo ao fundo o belo litoral panamenho e à frente uma taça de espumante. Ainda assim, Tata reclama. Quer voltar para casa. Odeia o Panamá e não quer ir para a Suíça, pois lá “não somos ninguém”. “Se voltarmos vou ter de lutar”, pondera Pablo. “Faça o que for necessário, meu amor”, determina Tata. A série trata este momento como decisivo na história da Colômbia (“A decisão que mudaria a Colômbia para sempre”, diz o narrador): a seguir, Pablo inicia sua série de atos terroristas, começando com o assassinato do candidato a presidente Luis Carlos Galán e culminando na explosão do vôo Avianca 203. Tata tem consciência de que o crime foi praticado por seu marido, e justifica o ato para Hermilda, que custa a acreditar: “Claro que ele o fez (explodiu o avião), mas teve seus motivos”. A situação é ambígua no se refere à representação feminina na série, já que, por um lado, Tata coloca-se como conivente com a psicopatia de seu marido. No entanto, ao mesmo tempo, esse momento estabelece um mínimo lugar de tomada de decisão e influência efetiva para um personagem feminino em uma série na qual mulheres fazem e falam bobagens, como Judy Moncada, ou submetem-se a decisões de seus maridos, como Connie Murphy.

Se em *Narcos* o personagem de Tata alinha-se ao lado do mal e da criminalidade, representado por Escobar, em *El Chapo* temos uma mulher do lado da lei cuja frieza e insensibilidade nos fará sentir pena de Joaquín Guzman Loera. Trata-se da Licenciada, vice-diretora da prisão de segurança máxima que obrigará o traficante a cumprir longos períodos na solitária. Os últimos três episódios da série Joaquín passará na cadeia, procurando encontrar uma forma de subornar um agente penitenciário ou fugir. Todos os seus planos são desfeitos pela Licenciada, que o pune a cada violação de regras com tortura psicológica (isolamento completo, privação de sono, barulho, comida inadequada). Joaquín sofre em suas mãos, pois ela e sua equipe não são corruptíveis. O fato dela não ter

nome e ser chamada pelo seu título profissional colabora na sua desumanização. É possivelmente o personagem feminino mais importante na primeira temporada. No entanto, sua função parece ser a de elevar a figura do traficante, uma vez que, sobrevivendo à crueldade da solitária, Joaquín demonstra ao espectador que é um homem de extrema força psicológica, literalmente inquebrável. Essa característica da Licenciada sobressai-se sobretudo se compreendermos que esses últimos episódios da terceira temporada ganham um aspecto de filme de prisão, no qual o companheirismo dos personagens masculinos se fortalece a partir das dificuldades e injustiças que enfrentam. Joaquín sofre seu primeiro período na solitária ao compartilhar analgésicos com um preso político, o que o ajuda a dormir. Os homens são solidários uns com os outros e ajudam-se na adaptação ao cárcere. A Licenciada, no entanto, não permite esse tipo de cumplicidade, e procura desfazer os laços de solidariedade entre os homens ao mesmo tempo em que tenta quebrar a determinação de Chapo. A situação, portanto, é de uma mulher insensível, que permanece com a mesma expressão no rosto, infligindo sofrimentos que nos fazem sentir empatia por Joaquín.

Outros personagens femininos com menor participação na narrativa povoam as duas séries. Em *El Chapo*, uma disputa política entre dois homens leva ao assassinato da jornalista Gabriela Saavedra. Conrado Sol, almejando ascender politicamente, encontra provas do passado de esturador do General Blanco. Ele encaminha as provas a Saavedra, que escreve uma matéria jornalística sobre os casos de abuso sexual de Blanco. Conrado trai a jornalista e avisa o Presidente sobre a matéria antes de sua publicação, o que resulta na demissão de Blanco, na ascensão de Sol e no assassinato de Gabriela pelo general. O personagem feminino em questão, portanto, é construído

como uma profissional competente e com uma missão elevada – denunciar os crimes sexuais de Blanco –, mas seu destino é ser usada e descartada na disputa entre dois homens.

Chío, personagem que aparece no primeiro episódio, é namorada de Joaquín Gusmán Loera e o ajuda em suas primeiras incursões “solo” pelo narcotráfico. Ao final ela aparece novamente para ajudar na fuga de El Chapo para a Guatemala. Subentende-se que o traficante pudesse toma-la como uma terceira esposa, mas ambos são presos e, a despeito de toda a troca de carinho anterior entre os dois, ela desaparecerá da série para sempre.

Em *Narcos*, três menções são importantes: em primeiro lugar Judy Moncada, esposa do traficante Kiko Moncada, sócio de Escobar que é assassinado por ele em *La Catedral*. Ela é caracterizada como uma mulher frívola e pouco inteligente, cujo interesse excessivo em bens de consumo de luxo é um dos elementos a levar seu marido à morte. Seu figurino é mais extravagante do que os outros personagens femininos e seu gestual é mais artificial e exagerado, o que colabora na construção de sua personalidade excessivamente consumista.

Em segundo lugar, Connie Murphy, esposa do agente da DEA Steve Murphy que se muda para a Colômbia por causa do trabalho do marido. Inicialmente tenta encontrar uma forma de ser útil à sociedade praticando trabalho voluntário de assistência social, o que acaba por reforçar o estereótipo da mulher como naturalmente dotada para o cuidado com o outro. Não aprende a falar castelhano, o que compõe sua caracterização como norte-americana desinserida da sociedade. Vale mencionar o momento em que ajuda “sem querer” Steve e Peña ao perceber que um caminhão entrava e saía constantemente da prisão de Escobar. Ou seja, quando contribui para o trabalho dos agentes da DEA, o faz de maneira acidental.

Por fim Elisa Alvaro, guerrilheira das FARC e enfermeira que se torna amiga de Connie Murphy pois ambas trabalham juntas. Entra para o rol das conquistas do agente Peña – que pratica sexo com diversas mulheres que ajuda – mesmo que seu namorado tenha acabado de ser assassinado por Pablo Escobar. É a única testemunha que pode ligar o atentado ao prédio da Justiça de Medellín a Escobar, e por isso Murphy e Peña arriscam suas carreiras para enviá-la aos EUA. No entanto, ainda que seu testemunho seja importante o suficiente para motivar uma operação de extração extremamente arriscada, assim que foge da Colômbia nunca mais aparece na história, de modo que não sabemos se ela pode realmente colaborar na acusação contra o traficante.

Chegando ao final desse texto, seria importante encerrar com uma breve reflexão que relacione nossa pesquisa sobre representações femininas nas narconarrativas latinoamericanas e as teorias feministas que tem tido mais repercussão na atualidade. Judith Butler, em *Problemas de Gênero*, escreve:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações (BUTLER, 2018, Edição Kindle.)

A teoria de Butler nos chama a atenção para o fato de que a identidade de gênero é performativamente construída em um processo incessante de “imitação persistente”, produzida e ao mesmo tempo reprimida pelas estruturas de poder. As séries que analisamos fazem parte do processo de produção da “mulher”

latinoamericana em narconarrativas, ensejando parâmetros com os quais as espectadoras podem ou não se identificar, tornando-se assim elementos da construção de uma identidade que não é estática, mas que precisa ser continuamente recolocada e redefinida. Sobretudo o que temos nas séries analisadas são identidades que se formam em relação e comparação com os personagens masculinos, dotados do poder efetivo simbolizado pelo dinheiro, pela política e pela violência. As mulheres circulam nos espaços abandonados por esses homens, inclusive arquitetonicamente, como a piscina da casa na qual elas são vistas em segundo plano enquanto os homens fazem negócio. São mulheres que em geral pertencem ao âmbito da família, desfrutando de uma vida de luxo e lazer, e que se incluem entre os bens de consumo do narcotraficante. Ou são mães simbolicamente mudas, que protegem demais seus filhos e que mantêm-se afastadas ou alienadas em relação ao que acontece a seu redor. Já aquelas que frequentam o mundo profissional, como Valeria e a Licenciada, ou são hipersexualizadas, tornando-se amantes dos traficantes – pois eles são construídos como homens irresistíveis –, ou são desprovidas de qualquer sexualidade e feminilidade, atuando de modo robótico com vistas a infligir sofrimento ao protagonista. Seria importante refletir sobre em que medida construções identitárias como estas, frequentemente atualizadas pela indústria cultural no processo de criação de performatividades, atua para inscrever mulheres reais em certos papéis sociais e desabonar as que tentam subvertê-los.

Referências Bibliográficas

DE BRAGANÇA, Maurício. A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 37, p. 93-109, 2012.

DEBRAGANÇA, Mauricio. Imagens de ostentação nas narconarrativas: consumo e cultura popular. **Rumores**, v. 9, n. 17, p. 147-163, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. Edição Kindle.

FLORES, Francisca González. Mujer y pacto fáustico en el narcomundo: Representaciones literarias y cinematográficas en La vendedora de rosas de Víctor Gaviria, María llena eres de gracia de Joshua Marston y La Reina del Sur de Arturo Pérez Reverte. **Romance Quarterly**, v. 57, n. 4, p. 286-299, 2010.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MERCADER, Yolanda. Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. **TRAMAS** (36), p. 209-207, 2012.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

ORTIZ, Renato. "Uma cultura internacional-popular". **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, 1994.

OVALLE, Liliana Paola; GIACOMELLO, Corina. La mujer en el "narcomundo". Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino. **Revista de estudios de género**. La ventana, n. 24, 2006.

POBUTSKY, Aldona Bialowas. Peddling Pablo: Escobar's Cultural Renaissance. **Hispania**, v. 96, n. 4, p. 684-699, 2013.

RINCÓN, Omar. Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como modo de entrada para a modernidade. **MATRIZES**, v. 7, n. 2, 2013.

ROCHA, Simone Maria; VIMIEIRO, Ana Carolina s. C. Narcodramas: Sobre o predicado "narco" de produções televisivas colombianas e o caso de Escobar, el patrón del mal. **Lumina**. v. 12, n. 1, p. 146-165, 2018.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier, 1977.

Parte 2

Estéticas em construção



COMPARAR ANÁLISE E HISTÓRIA

O CASO “SUZANA: LA MUJER DIABÓLICA”

Yanet Aguilera

Universidade Federal de São Paulo

E-mail: aguilera.yanet@unifesp.br

Das imagens da América Latina construídas desde que os europeus invadiram o continente uma nos é bastante familiar: a da *América degenerada*. Segundo Jorge Cañizares Esguerra (2007), ela é a manifestação da vitória dos relatos dos viajantes filósofos e dos compiladores de narrativas de viagem produzidos nos séculos XVIII e XIX. Trata-se de uma verdadeira batalha pela primazia das fontes filosóficas ou científicas sobre aquelas dos primeiros europeus que escreveram sobre o continente e que eram transcrições ou retomadas de relatos dos povos originários destas terras. A imagem da América degenerada se impôs de tal maneira que ainda hoje estamos ocupados em estudar – traduzindo e analisando – livros como a enciclopédia dos iluministas, por exemplo, que tem um verbete, escrito por Cornelius De Pauw (ESGUERRA, 2007), em que afirma que todos os americanos eram estúpidos: índios, negros e brancos. Há muito uma construção imagética poderosíssima contra a qual nos debatemos e diante da qual circunstancial e temporalmente perdemos a luta a ponto de sermos os idiotas que estudam livros que afirmam que somos idiotas, sem fazer uma crítica contundente ao menosprezo a que somos submetidos.

Assim, em muitos momentos e em vários sentidos, latino-americanos se veem e se descrevem tal como havia feito De Pauw, estranhamente se colocando fora da descrição. O poder da imagem do americano degenerado é tão difundido e interiorizado que seria melhor considerá-la uma meta-imagem, no sentido usado por Thomas Mitchell (1986). A América degenerada é um poderoso espelho que nos interpela, deixando indiscernível o que está fora ou dentro, de modo que é impossível se colocar separado ou distante daquilo que estamos estudando, principalmente já que somos nós o objeto de estudo. Então, ou aceitamos que somos todos idiotas como o colonizador assevera

ou colocamos sob suspeição o conhecimento construído pelo dominador que sustentou esta afirmação infame. O que está na berlinda é a tradicional maneira ocidental de conhecimento – filosófica ou cientificista – que coloca como paradigma a relação entre o sujeito e objeto e que constitui, entre outros saberes, a nossa própria história. O questionamento das formas de saber neocolonizadas está sendo feito em várias frentes e é a partir dele que este trabalho é realizado.

É o ponto de vista da crítica não resignada daquele que foi subalternizado que produziu um corte epistêmico na maneira de estudar a história. Segundo Hans Belting (2006), os movimentos feministas e os estudos de gênero foram responsáveis por esta mudança fundamental. O historiador da arte, inclusive o do cinema, já não pode negar que exista eurocentrismo e elitismo na arte ocidental. Isto é ainda mais evidente quando se separa a cultura popular ou do entretenimento daquilo que se considera como alta cultura ou cultura não alienada. “A problemática do alto e do baixo nos conduz ao centro de nossa situação cultural, depois que a história da arte, como tradição, se tornou aqui não um símbolo, mas a imagem negativa da atividade artística” (BELTING, 2006). No caso do cinema não é diferente, e seria importante pensar o que a questão de gênero poderia acrescentar aos estudos cinematográficos. E examiná-lo no contexto latino-americano é uma estratégia que procura evitar o que se faz normalmente: falar a partir daqueles que colocaram primeiro o problema, reconstruindo a seguir o processo histórico de como foi disseminado e absorvido pelos “outros”, neste caso específico, as “outras”. A armadilha deste tipo de esquema é que normalmente nós, os latino-americanos, somos os outros. O rebaixamento, produto deste traçado linear e subsidiário da imagem da América degenerada, não é o único problema. Esta

opção pode nos levar a confundir o tema – o feminismo e o cinema – com os problemas, que certamente serão diferentes, pelo menos em parte, daqueles levantados na Europa e nos Estados Unidos, que começaram os movimentos feministas.

Em geral, no Brasil, as pesquisas sobre o gênero buscam a visibilização das mulheres cineastas, o que é muito bom e necessário. Porém, esta ênfase tende a se distanciar das vertentes que analisam os filmes a partir do trabalho das atrizes. Isto me parece repetir um preconceito que de alguma forma está presente nos estudos de cinema: a tendência de considerar os atores passivos, massas que os cineastas moldam. A ideia da passividade do ator se impôs principalmente pela sobrevalorização da figura do cineasta. Faz pouco tempo escutávamos histórias da prática de crueldade de alguns realizadores sobre atores, geralmente atrizes, como exemplos da “genialidade” da direção de atores. Isto se tornou tão lamentavelmente caricatural que um diretor endeusado como Bernardo Bertolucci, em um momento de senilidade (porque duvido que seja arrependimento), confessou que mandou Marlon Brando estuprar a atriz Maria Schneider, em *O último tango em Paris*. As constantes denúncias da atriz nunca foram escutadas.

Porém, não são unicamente as razões éticas que me levam a destacar o trabalho das atrizes e atores em contraponto ao trabalho do diretor. A questão é, a meu ver, fundamentalmente teórica. A valorização do cineasta e o descaso com a atriz/ator reproduz certa comparação entre o olhar e a imagem que prevaleceu nos estudos cinematográficos. Geralmente, convencionou-se que há no filme diversos olhares que são construídos pelo cineasta, de modo que ao ator resta apenas ser uma imagem ou, no melhor dos casos, a imagem de um olhar direcionado pelo realizador do filme. O olhar como elemento paradigmático da análise se consolidou no fim da

década de mil novecentos e noventa no cinema, principalmente com *Praxis do cinema*, de Noel Burch (2008). Tornou-se popular certa metaforização da imagem produzida pela câmera e passamos a procurar no enquadramento o olhar objetivo, subjetivo, indireto livre etc. Embora seja uma categoria que teve como resultado boas análises dos filmes que se estudaram, o olhar substituiu a imagem, criando uma hipertrofia bastante redutora. A subsunção da imagem ao olhar estabeleceu uma hierarquia problemática porque um dos termos foi assimilado e negado. Portanto, estas análises por mais interessantes que sejam ficam relativamente canhestras pela maneira redutora de entender a imagem cinematográfica. Uma imagem pode se traduzir num olhar, mas jamais poderia ser reduzida a ele, de quem quer que seja.¹

No paradigma que transformou a imagem cinematográfica em um olhar, firmou-se a ideia de que o cineasta é o sujeito do olhar que molda a imagem/atriz/ator. Ignoram-se a potência da imagem e os efeitos que, na tela, a imagem/presença da atriz/ator provoca e que foi teorizada desde muito cedo em diversos tratados. Basta pensar como o conceito de fotogenia foi sempre uma pedra no caminho das teorias cinematográficas. Desde a época de Jean Epstein, tanto nas teorias que creditavam a imagem cinematográfica à mimese do real como nas que defendiam o contrário, era explícito a insuficiência do que se disse sobre os primeiros planos dos atores. As leituras psicologizantes destas imagens ficavam muito aquém dos sentidos que a monumentalidade do rosto na tela supunha. A desconsideração da enormidade das faces nas telas, lidas apenas como expressões de sentimentos da personagem ou do drama, é uma cegueira escandalosa. A ofuscação dos estudiosos do cinema é ainda mais inexplicável porque já se tinha uma vasta reflexão sobre os efeitos da imagem em outros âmbitos – estudos sobre ícones

e esculturas religiosas entre outros. Além disso, os tratados de teatro que trabalhavam nesse sentido também são inúmeros. É suficiente lembrar que já no século XVIII Denis Diderot escreveu *O Paradoxo sobre o comediante*, um dos tratados mais conhecidos sobre o assunto. Mas, como se sabe, conhecimento e crítica não impedem que esquemas altamente controversos se imponham, principalmente se a crítica é resignada. Apesar do incômodo que a fotogenia e outros conceitos provocaram, foram se firmando construções simbólicas que colocaram o diretor como sujeito e o ator como objeto. A imagem da atriz sofreu um processo de maior objetificação, porque é comum ela ser vista também como mero objeto do olhar das personagens masculinas. Além disso, o invólucro facilitador do traçado dicotômico – sujeito e objeto – facilitou a absorção, sem crítica, do esquema.

As dicopodias são formas comparativas que expõem com clareza que os valores fazem parte intrínseca de quase toda comparação. Quer dizer, o cotejo é basicamente um confronto de valores, daí a necessidade de perceber as estratégias simbólicas que estão embutidas nesses processos.

A velha relação entre sujeito e objeto formata a estrutura simbólica do conhecimento cientificista ocidental, que transforma o outro – o mundo, os povos, as mulheres, as crianças, os trabalhadores, os latino-americanos etc. – em objeto. O nosso repertório analítico está baseado nessa simbologia, tanto é assim que transformamos o que pesquisamos em “objeto” de estudo. Os estudos de gênero não ficam de fora e, enquanto tal, são também uma equação simbólica, como afirma Marylin Strathern (2014). Não é gratuito, que as primeiras correntes feministas, a de Laura Mulvey do começo (1992) e de outras, vissem as atrizes, especificamente as de Hollywood, como

imagens objetualizadas pelo olhar e o desejo dos diretores e personagens homens. Tão grave como esta versão tacanha das imagens das atrizes é a apropriação do trabalho feminino e do ator em geral. Sequer vou considerar a longa bibliografia sobre o roubo dos processos criativos que as relações de trabalho implicam, apenas me centrarei na natureza da transação que uma atriz/ator estabelece com o diretor.

A ideia de que o trabalho da atriz/ator é um mero acordo comercial foi desenvolvida por Bill Nichols, em *Introdução ao documentário* (2005), livro este que é um dos mais lidos nos departamentos de audiovisual no Brasil.² Embora comercialize sua imagem, a atriz/ator não se aliena enquanto pessoa ou mesmo enquanto imagem. A sua performance, na qual ela/ele doa parte de si mesmo, produz um dos elementos mais forte do cinema: a identificação do público. Então, não é possível reduzir o trabalho do ator a uma relação apenas com o diretor, pois a plateia se impõe como um terceiro elemento iniludível. A relação sujeito e objeto é uma simplificação usada como estratégia ideológica de dominação: na base está uma hierarquia que num estudo mais aprofundado não se sustenta. Como bem mostra Mitchell (1986), mesmo nas mercadorias, que se impõem através de suas imagens, há um processo de fetichização, relembrando o velho Marx, em que a relação com os “objetos” é mais complexa do que se pensa.

No caso da atriz/ator isso se torna ainda mais patente quando percebemos a carga simbólica que carrega o nome com que eles se dão a conhecer ao público e que tem o mesmo peso daquele que as teorias sobre a autoria cinematográfica atribuíram ao cineasta. O *star system* está aí para lembrar que, antes do diretor ser endeusado, o público valoriza os filmes pelo

imagem/nome dos atores. No trabalho da atriz/ator estaríamos mais perto daquilo que Strathern (2014) chamou de dádiva: uma transação comercial que não se reduz à forma mercadoria do sistema moderno capitalista. A atriz/ator tem um valor simbólico que ultrapassa a relação mercantil estabelecendo laços afetivos muito mais arraigados do que o da simples troca mercantil.

As considerações que pretendo fazer sobre o filme *Susana* (1951) não são um estudo de caso para exemplificar o que acabei de desenvolver. Ao contrário, foi a partir de sua análise que muitas questões apareceram e me auxiliaram a ampliar, aprofundar e entender um pouco mais as implicações das imagens e dos desdobramentos que se obliteraram na relação entre atriz/ator e o cineasta. Escolhi *Susana* justamente porque me interessava pensar a relação entre um realizador tão importante como é Luís Buñuel e atrizes que são relativamente ignoradas quando se fala dos filmes dirigidos por ele. A intenção era, não apenas reconhecer o trabalho fenomenal destas grandes atrizes, mas perceber quanto se perde quando as deixamos de lado. Além disso, *Susana* e suas atrizes me fizeram reconsiderar a filmografia deste cineasta e a perceber que se as mulheres dos filmes dirigidos por Buñuel sempre foram surpreendentes, naqueles realizados no México elas se tornam maravilhosamente diabólicas. E isto não seria possível sem as performances ou atuações das mexicanas Matilde Palou e María Gentil Arcos, e a argentina Rosita Quintana, que se inscrevem à tradição de mulheres fortes do cinema mexicano, basta lembrar María Felix, que fez *Doña Diabla* (1949).

Em *Susana*, o trio de mulheres rouba o filme, tornando coadjuvantes os personagens masculinos, incluindo o protagonista, Fernando Soler, que aparece em primeiro lugar nos créditos.



Matilde Palou está soberba ao transfigurar-se e passar de dama bondosa, gentil, recatada e do lar a mulher extremamente cruel. O intenso prazer que ela sente ao chicotear e ferir Susana torna espúria a reconfiguração da família boa e cristã do final do filme. A imagem/performance de Palou nos faz experimentar a profunda brutalidade que pode se esconder por trás da “bondade”. A duração longa da tomada e o posicionamento da câmera ajudam a que vejamos quão perversa ela é. A atriz sustenta sua performance de maneira intensa, fazendo que sintamos a crueldade tão cara ao Buñuel leitor e admirador do Marquês de Sade. Pode-se dizer que Palou é um dos agentes que leva o filme para além de sua história melosa. Buñuel encontrou em Palou a parceira ideal para efetivar o que pretendia. A imagem da atriz não é uma mera ilustração do pensamento do cineasta, justamente porque dá corpo a um mero conceito abstrato ou narrativo sobre

a crueldade proposto pelo cineasta. Palou presentifica algo que aparece inesperadamente, obrigando-nos a pensar sobre o que há a ver na imagem e à necessidade de aprender a olhá-la.³



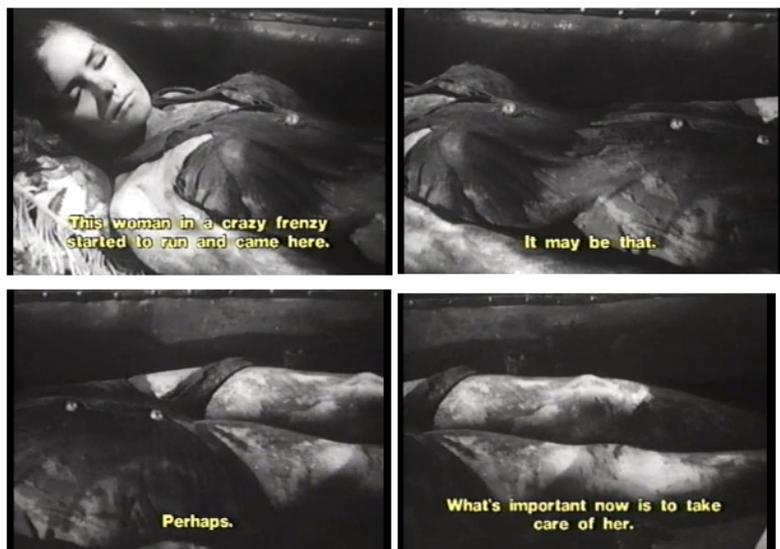
María Gentil vai além das pretensões do cineasta ou do filme, que lhe atribui o papel de empregada lambe-botas dos patrões. É ela que desconfiará de Suzana e tentará impor à menina os valores conservadores dos proprietários da fazenda. A imagem de uma pessoa subalternizada que interiorizou a inferiorização não se realiza plenamente graças à maneira hiperbólica e distanciada com que Gentil constrói seu personagem. Aparentemente ela está desajustada, dado o exagero e a performance caricatural que realiza. Porém, é precisamente a sua inadequação que nos faz lembrar a importância que, em geral, no cinema mexicano e também no resto da América latina, este personagem adquiriu. A sua postura cômica e impertinente lembra as inúmeras empregadas debochadas e críticas que se tornaram populares no cinema da América Latina e que hoje estão sendo valorizadas pelos estudos cinematográficos. Que esta atitude performática tenha sido intencional ou não, pouco importa. O que fica claro é que a atriz opta pela direção oposta àquela apontada pelas falas e cenas que o filme lhe atribuiu. De modo que Gentil, ao tratar de

maneira irônica o seu papel de doméstica, não permite que se realize a contento a história extremamente moralista e a favor das elites de latifundiários mexicanos do filme. Há, portanto, um embate entre a tradição mexicana de representação desta personagem e a do cineasta espanhol, que pela sua filmografia jamais atribuiu esta importância à doméstica. A tradição insurgente das classes trabalhadoras populares, que se estabelece na Europa pelas comédias à Molière, parece estranha a Buñuel. Mesmo em *El angel exterminador* ou em *Veridiana*, nos quais aparecem estas figuras de forma mais contundente não tem nenhum indício deste tipo de transgressão.



E Rosita Quintana, embora estivesse se iniciando como atriz, acaba engolindo o filme e indo além da narrativa patriarcal do roteiro. Esta cantora argentina, que fez toda sua carreira cinematográfica no México, encarna uma espécie de Jaibo feminino, o adolescente malvado de *Los olvidados*.⁴ Ela foge do reformatório para acabar com a paz de uma família de fazendeiros. Porém, o filme, que foi feito logo em seguida, não é apenas a versão feminina e menos miserabilista do anterior. Alguém comentou que a obra teria antecipado *Teorema*, dirigido por Pier Paolo Pasolini 18 anos depois. Assim, Terence Stamp seria uma versão

masculina de Rosita Quintana. Então, *Suzana* propõe uma chave diferente a *Los olvidados*, substitui-se o conteúdo social por um apelo/reflexão sobre o desejo e a sexualidade.



A câmera associada ao olhar dos personagens masculinos torna o corpo da atriz em objeto do desejo masculino, já na primeira cena da chegada da menina à fazenda. A longa tomada em que a câmera percorre o corpo da jovem é feita em seguida ao plano do olhar cobiçoso e dissimulado do patriarca da família. Poderíamos dizer que se trata da construção de um olhar subjetivo. Mas, os olhares e os desejos dos homens acabam sendo absorvidos pelo desejo anárquico que a protagonista exala o tempo todo no filme. A sedução que ela exerce e que parece ser dirigida aos padrões, pai e filho, é sentida por todos, mulheres e varões do filme, provocando reações diversas. Então, não se trata do clichê literário e cinematográfico da menina pobre e malvada que tenta subir na vida. Na exuberante performance da atriz, o desejo se espelha de várias maneiras.



Uma delas, a que mais me instigou, foi o gesto repetido de abaixar o vestido e mostrar os ombros. Como se pode ver nos planos, a gestualidade comporta uma intensa atitude corporal e facial (a forma viva e compenetrada de abaixar o vestido, as expressões do rosto etc.) que torna Suzana uma manifestação plena do desejo, a “aparição” da imagem de um corpo desejante. Teríamos então, na manifestação dos desejos, masculinos e femininos, uma contraposição e, portanto, uma comparação entre o olhar incisivo da câmera que emula o dos personagens masculinos e a imagem de um gesto corporal da atriz, aparentemente banal que, no entanto, está carregado de energia por vários motivos. Este gesto expressa o puro desejo que não se dobra ante as exigências morais que estavam sendo impostas à protagonista. Os ombros cobertos foi uma ordem dada pelo fazendeiro que se sentia perturbado pela presença provocativa da moça. A cena me fez pensar na potencialidade do gesto erótico no sentido que Maria Filomena Gregori desenvolve no artigo *Risco*

e êxtase nas práticas eróticas. Ao referir-se à deusa de Masoch, a autora afirma que em sua performance “ela foi impecável e implacável nessa transposição [da submissão masoquista] e na paródia à noção socialmente difundida que associa, às vezes de maneira determinista, a feminilidade à passividade da submissão” (GREGORI, 2016). Suzana abaixa os ombros do vestido de forma que a provocação é pura ironia à passividade submissa, o seu corpo vibrante não se dá o trabalho sequer de negar o desejo do olhar incisivo dos personagens masculinos e da câmera, ele o ultrapassa subordinando-o a seu próprio elã vital.

Além disso, o gesto repercute ainda na relação sublimada entre sexualidade e uma forma de vestir que o cinema mexicano atribuiu às mulheres das camadas populares do país. A versão tacanha tradicional de objetualização das mulheres das classes que foram subalternizadas é também questionada: ao não acatar o recato exigido, Suzana recusa a possibilidade (que está sugerida) de se tornar uma “senhorita”, ultrapassando sua condição de serviçal. O preço exigido para a ascensão social é a subordinação histórica de ultrajar o próprio corpo. Assim, a condição das mulheres de classes sociais mais abastadas não é melhor, na afirmação da vida (afinal, é o que importa politicamente), do que as das classes populares.



A dama do loteação (1979)

E, finalmente, a pujança deste gesto se manifesta porque será repetido por outras atrizes em filmes de outros países como um símbolo do desejo feminino, por exemplo, no Brasil, *A dama do lotação* (1979), protagonizado por Sônia Braga e dirigido por Neville de Almeida. Abaixar os ombros é uma das primeiras manifestações da sexualidade da protagonista que estava sendo negada pelo marido que a acusava de frígida.



Educação sentimental



Autorretrato com tranças (1941)

Em *Educação sentimental* (2013), Josie Antello também repete o gesto numa das performances/danças solitárias da atriz, que se destaca como um solilóquio corporal independente da história que narra a paixão que sente pelo seu aluno. O gesto está inserido num diálogo recorrente que o filme estabelece com as culturas mexicanas indígenas e populares mediadas pela figura de Frida Khalo travestida de Yara. Quintana, Antello, Khalo, Yara,

entre outras formam uma constelação de mulheres fortes e significativas para a história do cinema da América Latina.

Neste sentido, o gesto é pura *dynamis*, um reenvio, segundo Giorgio Agamben, para além de si próprio em direção de um todo do qual faz parte, ou seja, à história do cinema mexicano e as marcas que deixou naquele da América Latina. Em “Notas sobre o Gesto”, que coloca o cinema como “pátria do gesto”, Agamben, citando Varron (*Da lingua latina*, VI, VIII, p. 77), atribui ao ator o agir ou *agere*. O *gerere*, de onde vem gesto, é atributo do imperado ou magistrado supremo, que sem agir ou fazer, suporta ou assume seu ato, que não é nem práxis nem poiesis (AGAMBEN, 2008, p. 12-13). Entretanto, embora realizado por uma atriz, o mostrar os ombros que Suzana realiza repetidamente é pura performance, assim como a dança que

é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como tais e, por isso, mantidos suspensos “entre *le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir*”, naquilo que Mallarmé chama um *milieu pur*; assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens (AGAMBEN, 2008, p. 13).

É a história do cinema da América Latina que pode ser pensada como uma miríade de gestos que, suspensos, transitam entre a realização e a lembrança. O gesto de Suzana torna inoperativa a desconsideração dos gestos habituais das pessoas e, ao não atribuir-lhe os sentidos corriqueiros, abre-os a “um novo possível uso”, como assevera Agamben (2008).

De *Suzana*, uma das filhas diletas da tradição de mulheres fortes que o cinema mexicano cultivou, surgem Veridiana, Severine, Tristana e outras da galeria feminina que Buñuel (2013) construiu em conjunto com as grandes atrizes como Rosita Quintana, Silva Pinal e Catherine Deneuve.

Nesta relação entre diretor e atriz que expus na minha análise procurei ter o cuidado de não criar uma comparação em que um domínio é subjugado pelo outro. Afinal os estudos de cinema são um constructo marcado por um contexto neocolonial contra o qual devemos lutar se não queremos sucumbir à simbologia dominante que transforma a comparação em sistematizações dicotômicas.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: **Arte e Filosofia**, n. 28, Ouro Preto, Dez., 2008.

AGUILERA, Yanet. “Filosofia e análise cinematográfica”. In: **Revista Discurso**, n. 46, 2016.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

BURCH, Noel. **Praxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

EPSTEIN, Jean, “*Fotogenia do imponderável*”. In: **ArteCiência** - <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/download/12179/9268/>

GREGORI, Maria Filomena. “Risco e êxtase nas práticas eróticas”. In: **Pagu**, n. 47, Campinas, 2016.

MITCHELL, Thomas. **Iconology**. Chicago: Chicago Press University, 1986.

MULVEY, Laura. **Cidadão Kane**. São Paulo: Ed. Rocco, 1992.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

Notas

- ¹- Para um melhor desenvolvimento da ideia, conferir Aguilera, 2016.
- ²- É assim que Bill Nichols (2005) descreve o trabalho dos atores: mera transação comercial em que o ator emprestaria sua figura para ser moldada pelo diretor.
- ³- Este é o sentido que Gilles Deleuze (1990) dá à ideia de imagem-tempo, constituindo uma imagem pensamento por meio do cinema
- ⁴- Los Olvidados envolve uma disputa acirrada entre os admiradores e os críticos de Buñuel. Os primeiros, cujo representante mais ilustre é Octavio Paz, se dividem entre aqueles que o consideram como um marco dentro do cinema mexicano – quebra dos moldes melodramáticos e conservadores do cinema mexicano – e outros que o consideram como um marco na própria produção de Buñuel. E, os segundos, que o acusam de ser a manifestação conservadora do pan-americanismo promovido pelas políticas do Good Neighbor e Goodwill Policy dos Estados Unidos, aos quais o cineasta estava ligado, principalmente, através de seu produtor Oscar Dacingers. Para mais detalhes, ver Aguilera, “Un petit con em México”, no prelo.

SON O NO SON

UM ENSAIO CINEMATOGRAFICO

Maria Alzuguir Gutierrez

Pós-Doutoranda na Universidade de São Paulo (FAPESP)

E-mail: mariaalgutierrez@gmail.com

S*on o no son*, realizado por Julio García Espinosa em¹ 1977, mescla números coreográficos, musicais e cômicos com reflexões sobre o cinema, a indústria cultural, e a cultura popular. Trata-se de um filme-ensaio, nos dois sentidos da palavra: de gênero ensaístico, e de preparação para um espetáculo. Ou de um musical sobre como fazer um musical no mundo subdesenvolvido. O filme é uma materialização prática das ideias que o diretor viera desenvolvendo em textos teóricos e em suas atividades político-organizativas ao longo dos anos. Como é impossível resumi-lo numa breve sinopse, descreveremos o filme sequência a sequência, atração por atração, para que, a partir de uma ideia do todo, possamos passar a alguns comentários e à observação de como nele se concretizam as ideias de seu autor.

Começamos com a clássica cena de Hamlet com o crânio na mão, em que profere o monólogo “ser ou não ser?”. Mas aqui a questão é substituída por “¿son o no son?”, e o crânio, por uma *quijada*, osso maxilar de cavalo que, em Cuba, é um instrumento musical típico. E, no lugar do jovem órfão, temos um velho, que não aparenta estar melancólico e sim irritadiço, e no meio do monólogo se pergunta quem aguentaria o ultraje de tantas canções e telenovelas estúpidas, quando se poderia buscar o sono eterno com um simples punhal... Com um gesto, ele faz silenciar a música de fundo, que conferia tensão à cena. Ao final, recomenda a Ofélia que, em suas orações, se lembre de todo o *son*. E termina dizendo: *son o no son: that is the question*.

Em seguida, enquanto vemos uma mulher dançando num palco, ouvimos o poema *Secuestro de la mujer de Antonio*, na voz de seu autor, Nicolás Guillén:

Te voy a beber de un trago, / como una copa de ron, / te voy a echar / en la copa de un son, / prieta, quemada en ti misma / cintura de mi canción. / Záfate tu chal de espuma / para que torees la rumba, / y si Antonio se disgusta, / que se corra por ahí; / ¡la mujer de Antonio / tiene que bailar aquí! / Desamárrate, Gabriela. / Muerde la cáscara verde, / pero no apagues la vela; / tranca la pájara blanca, / y vengan de dos en dos, / ¡que el bongó se calentó! / De aquí no te irás, mulata / ni al mercado, ni a tu casa; / aquí molerán tus ancas / la zafra de tu sudor: / repique, pique, repique / repique, pique, repique, / pique, repique, repique, ¡pó! / Semillas las de tus ojos / darán sus frutos espesos; / y si viene Antonio luego / que ni en jarana pregunte / cómo es qué tú estás aquí... / Mulata, mora, morena, / que ni el más tonto se mueva, / porque el que más toro sea / saldrá caminando así; / el mismo Antonio si llega, / saldrá caminando así; / todo el que no esté conforme, / saldrá caminando así... / Repique, repique, pique, / repique, repique, ¡pó! / ¡Prieta quemada en ti misma, / cintura de mi canción!

O poema se converte em música e de repente entra um homem no palco, para fazer par com a dançarina.

Somos então apresentados ao ambiente onde se desenrolará todo o filme: o cabaré Tropicana. A câmera vai deslizando e revelando dançarinas e atores que ensaiam seus números. Em seguida ouvimos uma assistente que, com um megafone na boca, chama Alberto para os ensaios. Um mímico também traz um megafone e brinca com a moça, numa espécie de cena romântica. No ensaio de uma coreografia com muitas mulheres, o diretor e a coreógrafa comentam a diversidade da mulher cubana, que não possibilita um corpo de baile uniforme.

Depois temos um número cômico, de certa forma em

torno da burocracia: um homem tem uma solicitação a fazer, dirige-se a uma mulher que diz que esta só pode ser feita por telefone. O homem usa um telefone que fica diante da mulher para ligar para ela. Fora o caráter absurdo da situação, alguns detalhes também são engraçados, como o número do telefone (3-33-33-4) ou as várias dificuldades que o homem enfrenta para fazer a ligação. Ao final, vemos que se trata do ensaio de um número cômico, assistido pelo diretor.

Em seguida há um número em que um casal nos maravilha com seus passos de dança, ele fazendo gracejos como um passo em que aparenta escorregar ou outro em que, apoiado sobre uma única perna, sendo girado pela mulher e filmado desde cima, parece o ponteiro de um relógio a rodar sobre seu eixo.

Entre as mesas e cadeiras vazias do Tropicana, dois artistas descansam, uma mulher com uma peruca branca de aristocrata e o velho que interpretou Hamlet na abertura. Ele chama o garçom e pergunta se tem isso ou aquilo, pratos elaborados, para em seguida pedir um simples café com leite e pão com manteiga. O garçom diz que não há pão com manteiga mas o velho continua, a cada vez trocando a bebida, mas sempre insistindo no pão com manteiga, levando o garçom ao desespero. No meio disso, o velho resolve dar lições de inglês ao garçom, e, com um inglês para lá de chucro, faz o outro repetir: *Tom is a boy, Mary is a girl*. Um letreiro interrompe a cena com os dizeres: “como é difícil fazer um musical”. Também interrompe a cena do pão com manteiga um músico cantando e tocando contrabaixo. Um letreiro introduz a questão: “por que *son o no son* tão ruins os espetáculos de cabaré?”.

Passamos a uma espécie de “aula” de história do cinema: numa tela de vídeo lê-se “história do cinema”, acompanhada

de uma música – de Nino Rota? – que nos faz lembrar o cinema italiano. A câmera se afasta da tela de vídeo revelando uma mesa de edição de TV e então um apresentador no meio de um estúdio; ele diz: “hoje vamos abordar o espetáculo musical no cinema. O espetáculo musical nunca foi um gênero fácil. De toda a cinematografia mundial, só a norte-americana conseguiu cultivar sistematicamente o gênero. No entanto quase sempre foram filmes medíocres compostos por histórias tontas e banais, com dois ou três excelentes números musicais. Mas na verdade o cinema de Hollywood nunca ou quase nunca expressou a verdadeira música popular deste país”. Do estúdio, passamos a um depósito de objetos por onde a câmera vai-se movendo, enquanto uma voz *over* diz: “a revolução transformou o cabaré, acabou com a prostituição, as drogas e o jogo. Só ficou o show. O show se apresenta como o elemento mais inofensivo do cabaré”. Voltamos ao apresentador de antes, que agora está diante de uma lousa. Ele diz que, ao fazer-se qualquer tipo de show, existem duas regras tradicionais – e lê o que está escrito na lousa: “a) deve ser entendido por qualquer turista, não importa o idioma que fale b) deve responder ao gosto da classe média, quer dizer, ao gosto que não é popular, nem culto, nem gosto”. Voltamos ao depósito de objetos, e a voz *over* segue: “aqui jazem os restos do que fora o famoso salão de jogos do hotel Capri, hotel que era controlado diretamente pela máfia. Ali ia amiúde inspecionar os negócios o ator George Raft, empregadinho do mafioso Meyer Lansky. Este é o armazém de utensílios do ICAIC, fabuloso armazém. É uma espécie de lata de lixo da história. Pode-se dizer que aqui, em 1.150 metros quadrados, está encerrada toda nossa vida pseudorrepública. Bom, nem toda, infelizmente alguns elementos ainda andam soltos por aí”.

De volta ao Tropicana, um dos cômicos pergunta, cantando:
¿mama, yo quiero saber de donde son los cantantes?...

Enquanto observamos ensaios no palco, uma voz *over* responde: “os bons, sabemos de onde são. De onde são os ruins? De onde saíram tantos imitadores? São mais fonomímicos do que verdadeiros cantores. E essas letras? De onde são? Essa música? Essas boquinhas em forma de ‘o’, essas vozes bobas, esses cantores que parecem estrangeiros esforçando-se para cantar em espanhol? De onde saíram esses chamados bailes internacionais? Essas plumas e lantejoulas, quem inventou esses espetáculos? De onde saíram? De onde são? Não são do morro Matamoros. Mas cantam, bailam e fazem palhaçadas por toda a planície”.

Passamos ao número *¿Por qué llora el niño?*. Trata-se de música cantada por um quarteto, entremeada pela encenação de uma história relacionada a ela. Uma senhora leva seu filho manhoso ao médico para saber o que há de errado com ele. O filho é interpretado por um velho baixinho vestido de criança. O cômico que antes interpretara o garçom, na *blague* do pão com manteiga, agora é o médico. O médico pergunta à criança se gosta da música cubana. Ao ouvir sua negativa, pergunta à mãe se o menino é idiota, se é duro de ombros e então passa a questionar a criança se prefere isto ou aquilo, sempre um produto estrangeiro e outro cubano, constrangendo o garoto a responder todas as vezes que prefere o cubano e concluindo não haver nada de errado com ele.

Voltamos à aula de história de cinema, agora introduzida por imagens de arquivo de um musical hollywoodiano com Shirley MacLaine. A voz do professor diz em *over*: “observemos esta cena. O tema é da corista frívola, mas que no fundo é inocente, pura, honrada. Este filme foi realizado por uma das artistas de mais qualidade que teve o cinema norte-americano”. Entram imagens

de outro filme, um musical mexicano com Maria Antonieta Pons. A voz segue: “observem agora este. É um tema similar. No entanto, rechaçamos este filme e aceitamos o outro. Por quê? Dizemos que o outro é mais bem feito, que tem mais qualidade. Mas por quê, se é a qualidade precisamente o que serve para dissimular a imbecilidade do tema? Este, não. Poderíamos dizer inclusive que este é mais sincero, mais franco. Que estranho mecanismo consegue levarnos a este grau de loucura?”.

Voltamos a imagens dos ensaios no Tropicana e então entram letreiros em que vai se escrevendo uma carta, que passamos a ouvir em *over*, primeiro sobre os letreiros e logo, sobre imagens de arquivo em tom sépia, trechos de um filme de Sanjinés:

“Estimado Sanjinés, permita-me aproveitar este filme para te enviar umas breves linhas. É certo que os cineastas latino-americanos contribuimos a abrir alguns caminhos. Mas penso obsessivamente que devemos continuar abrindo muitos mais. É deprimente que os comerciantes sigam controlando o público popular. Historicamente meu país conseguiu um estupendo desenvolvimento na música. América do Norte deu praticamente só o jazz e são os Estados Unidos há 200 anos. Imagina o que poderia ser este nosso continente unido? Como explicar que não tenhamos podido fazer ainda um bom filme musical? Tenho a impressão de que dedicamos muito tempo a analisar os bons filmes que não têm público e a ignorar os ruins, que todos os dias enchem as salas de cinema. Voltaremos ao tema quando tenhamos a oportunidade de falar pessoalmente. Um abraço”.

Segue um número musical em que uma cantora canta *Se acabaron los guapos en Yateras*. O número da cantora é interrompido para vermos as imagens de uma dançarina ensaiando sua coreografia entre espelhos – uma possível

solução para o problema do corpo de baile tão diversificado em Cuba, e para uma perfeita sincronia dos movimentos. “Será isto um espelhismo?”, pergunta-se o diretor que assiste ao ensaio. Os comediantes tentam mostrar-lhe mais um número, intitulado “O desenvolvimento é desigual”. Nele um dos atores dá comandos como: “desenvolvimento político”, “baixo nível cultural”, “simpático”, “alto nível cultural”, e o outro tem de fazer a expressão facial correspondente. O ator que fala passa a acelerar os comandos, levando o outro a um contorcionismo facial hilário. Voltamos ao número da cantora, *Se acabaron los guapos en Yateras*, interrompido outra vez por uma conversa entre os comediantes. Um deles pergunta aos outros se conhecem a piada de McLuhan. Os outros já a conhecem: ligam para McLuhan e dizem que há uma ligação a cobrar. Ele responde que está de acordo em pagar, e lhe dizem que o meio é a mensagem. Os outros comediantes dissuadem o primeiro de usar essa piada, muito chata, muito intelectual, ninguém vai entender, afinal, quem conhece McLuhan? Quem é McLuhan? Mas o comediante que a havia cogitado se aproxima do diretor, que conta ele próprio a mesma piada, achando muita graça.

O comediante se afasta com ar fracassado e entra no camarim, onde começa a brincar com a indumentária. Primeiro pega uma capa e se faz de vampiro, depois põe uma cartola e imita Chaplin. Então, senta-se ao espelho e, refletindo sobre sua atividade, inicia um monólogo. Pergunta-se como ririam os neandertais e começa a conjecturar quem teria sido o primeiro homem a rir e a troco de quê, e sobre por que o drama é mais valorizado do que a comédia, afinal o que seria mais importante, fazer rir ou fazer chorar? No meio de suas reflexões uma música lhe vem à mente (*Se acabaron los guapos en Yateras*), ele tenta espantá-la, mas a música lhe grudou à cabeça. “Agora,

no lugar de vida interior, o que se tem por dentro é um rádio”, reclama o ator. Ele tenta seguir o curso dos seus pensamentos, mas a música volta uma e outra vez até deixá-lo completamente atormentado, contorcendo-se no chão; quando, de repente, entra o diretor, que logo fecha a porta como alguém que flagrou uma cena íntima e decide fingir que não viu nada.

Vemos imagens de rua, tomadas a partir da janela de um carro em movimento, enquanto ouvimos o seguinte diálogo entre uma voz masculina e uma feminina:

- As pessoas dizem: “vou ao cinema para desconectar”.
- Para desconectar do quê, Alberto?
- Dizem ou não dizem?
- Eu não vou ao cabaré para desconectar.
- Sonia, o problema não é o cabaré, o problema é tudo: o rádio, o cinema, a televisão, o cabaré, os bonequinhos, tudo. As pessoas dizem: “preciso dessas coisas para desconectar”.
- Para desconectar do quê, Alberto?
- As pessoas precisam utilizar seu tempo livre.
- Eu vou à praia no meu tempo livre.
- Mas no inverno não se vai à praia, eu vejo cinema e televisão.
- Eu também vejo cinema e televisão.
- Para desconectar?
- Para desconectar do quê, Alberto?

Entra o áudio do que parece ser uma rádio-novela, daquelas antigas, bem melodramáticas. O velho ator de Hamlet e uma atriz encenam em silêncio o que a voz relata. Quando a voz diz que ele “elevou seu doce olhar”, ela pensa – através de um balãozinho de histórias em quadrinhos que se inscreve sobre a imagem – “o que terei no cabelo?”. Em seguida ela diz algo ao ouvido do homem, ele parece ficar chocado e entra uma

música: “tantantan”. Ele pensa – de novo com o balãozinho – “o que faz Beethoven aqui?”.

No palco do Tropicana há um ensaio com um grupo grande de bailarinas e um cantor. O comediante entra no palco fazendo-se passar por italiano – um mafioso ao estilo *O poderoso chefão* – falando espanhol com sotaque “macarrônico” italianado e contando uma história de relações de parentesco enroladas (algo como: “casei com uma mulher que tinha uma filha adulta. Meu pai depois se casou com esta moça. Minha mulher se converteu na sogra de seu sogro. Minha afilhada, a mulher de meu pai, teve um filho: meu irmão e neto de minha mulher...”, e assim por diante). Depois seguimos com o número do cantor acompanhado das bailarinas.

Voltamos ao carro e ao diálogo entre Alberto, o diretor, e sua assistente, Sonia:

- Um projetorista cujo trabalho é ver filmes todos os dias vai à pesca para desconectar. Um pescador cujo trabalho é pescar todos os dias vai à caça para desconectar. Um caçador cujo trabalho é caçar todos os dias vai ao cinema para desconectar.
- Não entendo ainda para desconectar do quê.
- Do trabalho, Sonia. Das fadigas, das tensões, dos problemas.
- As pessoas precisam se divertir, Alberto.
- De acordo, é justo se divertir.
- Pois eu creio que você quer acabar com o rádio, com o cinema, com a televisão, com o cabaré, e com tudo.
- Não. O que eu quero é que eles não acabem conosco.

Vemos uma imagem fixa, uma fotografia em p&b do trio Matamoros, ao som de uma música deles. A câmera faz um movimento descendente revelando uma orquestra e seu maestro, Leo Brouwer, em um estúdio, e passamos a ouvir a música que

eles tocam, uma composição erudita. A câmera ascende de novo à fotografia e voltamos a ouvir a música do trio, o que nos permite perceber as similaridades entre esta e a composição erudita. Um letreiro introduz: "outros". Brouwer começa a falar para a câmera como um apresentador, ministrando uma aula de história da música: ele compara músicas, uma estadunidense, *Peppermint*, e uma cubana, *Cienfuegos*, fazendo seus músicos tocarem uma e outra para mostrar suas semelhanças. Faz o mesmo com *Me voy para el pueblo* e *Blag Blag*, desta vez não só tocando uma em seguida à outra, mas também sobrepondo-as. Então reflete sobre a matriz comum da música da costa do Brasil, do Caribe e do sul dos Estados Unidos.

Voltamos uma vez mais ao diálogo no carro, que dessa vez atravessa um longo túnel:

- Quer que te diga uma coisa? Um cantor comercial é o que não faz na vida o que dizem suas canções. Ou o que dizem suas canções é o que não está disposto a fazer na vida.
- Você leu isso em algum lugar.
- Eu te digo que o popular pode ter popularidade. Mas hoje a popularidade quase nunca é popular.
- Você sabe o que ocorreu no mundo nos anos 1960 com a música popular? Você sabe que o que ocorreu foi uma verdadeira revolução?
- E você sabe o que aconteceu nos anos 1970? Sabe ou não sabe? Sabe? Sabe? Diga-me, sabe?
- Riscou o disco?
- Precisamente. Os disqueros se tornaram milionários. Negócios, Alberto, tudo se converteu em negócio. O próprio êxito de toda essa música nos anos 1960 ajudou a acentuar de novo a canção comercial. Pergunte a qualquer um. Cara, conjuntos que foram bons há alguns anos apenas, você os ouve hoje e dá pena de como exploram os sacrifícios dos

outros, as lutas dos outros, Alberto, você entende? As lutas que eles não estão dispostos a fazer. Quiseram fazer todas as revoluções: a revolução sexual, a revolução no casamento, todas as revoluções, menos a que verdadeiramente tinham que fazer.

- Põe o rádio, hã?
- Para desconectar?
- O que seja.

Entra mais um número musical, uma banda que toca *El carbonero*. Na pista, o público dança empolgadamente, cada casal ou pequeno grupo criando suas próprias coreografias. Sobre estas imagens, volta a voz do diretor:

- Sonia, temos que entender que o povo criou toda uma coreografia nestes anos. Desde o *danzón* ao *son*, ao mambo, ao chachacha, e segue criando.

Voltamos ao carro:

- O que fazemos nós, Sonia?
- Cuidado, não se ponha a correr.
- Eu não paro até que não se supere esta divisão entre uma arte de minorias e uma arte popular.

Entram imagens p&b, imagens de arquivo de um grupo cantando em alemão: trata-se de trecho da *Ópera dos três vinténs*, adaptação da ópera de Brecht dirigida por Pabst em 1930. Entra um letreiro: “pequena homenagem a Bertolt Brecht que também compartilhava estas angústias”. Sobre as imagens da ópera, volta a voz do diretor:

- Quando o povo não tinha tempo livre, fazia sua própria diversão. Hoje que tem tempo livre nós é que a fazemos, Sonia.
- Você está acelerado, não corra tanto.

- São os melhores artistas os que têm que trabalhar nestes novos meios. Os artistas temos que fazer uma virada de 180 graus.
- A virada está fazendo você, cuidado!
- A revolução começou a liberar o tempo de trabalho...
- Freia, Alberto!
- ...Sonia, nós temos que começar a liberar o tempo livre!

O carro roda, gira, capota. Entram fotos em p&b de grandes músicos cubanos e então, no palco do Tropicana, o último número de dança, com vários casais dançando em sincronia, ao som de Benny Moré. Um letreiro afirma que “o *son* se tocou no mundo todo”, e então entra, ainda ao som da mesma música, uma montagem de imagens de arquivo em p&b, com danças típicas do mundo todo, como se todos estivessem dançando ao ritmo do *son*. Um letreiro afirma, no entanto, que “na verdade este não é um filme sobre o *son*”. Voltamos aos casais dançando no palco do Tropicana e, em seguida, ao velho do início, que lança um olhar à câmera. Nos letreiro se lê: “*son* o *no son* esse é o problema”.

No momento da produção deste filme, em 1977, García Espinosa atuava como diretor de programação artística do ICAIC. Quando de sua realização, grande parte da equipe do instituto, seus diretores mais prestigiosos, seus fotógrafos mais disputados estavam todos na URSS, produzindo *A sexta parte do mundo* - filme documental inacabado e desaparecido. Em Cuba, ocupado com suas funções no ICAIC e monitorando de longe a produção do filme na Rússia, García Espinosa pretendia provar que era possível fazer um filme com quase nada: com os técnicos mais inexperientes, pouquíssimos recursos e tempo escasso. Assim, ao terminar os trabalhos no ICAIC, corria para a boate Tropicana, onde foi rodada boa parte do filme (Calviño, 2016, p.78/9).

Son o no son não foi exibido quando de sua realização, mas somente alguns anos depois, em 1980, numa sessão única em Guantánamo, por ocasião do aniversário de um dos comediantes que haviam participado do filme. Quando de uma exibição comemorativa numa sala de Havana, aos 20 anos de sua realização, a revista *Revolución y cultura* publica uma crítica de Michael Chanan, introduzida por um cabeçalho em que se afirma que, no momento de sua produção, o filme não havia entrado em circuito comercial por “decisão expressa de seu diretor”. Terá sido mesmo assim se, em entrevista realizada mais tarde, García Espinosa declarou que, dentre todos os seus filmes, *Aventuras de Juan Quinquín* e *Son o no son* eram aqueles que mais o gratificavam? Quando o filme ficou pronto, Julio atuava como viceministro de cultura e, ao que parece, avaliou que não era conveniente estreá-lo naquele momento. Terá sido um caso de autocensura? Ou uma espécie de censura consensual, consentida? O que a teria motivado? A avaliação de que o filme era irreverente demais para um vice-ministro de cultura? De que era um filme “elitista”, para poucos, e neste sentido contrário a tudo o que defendia como teórico e diretor do ICAIC? Em entrevista, Julio conta que, poucos meses após ter montado o espetáculo de cabaré *¿Qué pasó con el show?*, para apresentação durante o congresso cultural de Havana, em 1968, os cabarés foram fechados e o espetáculo encerrado. Talvez resida aí o caráter polêmico do filme: uma verdadeira homenagem ao cabaré, partindo do vice-ministro de cultura, quando estes haviam sido fechados pelo governo anos antes.²

De acordo com Michael Chanan (1997), porém, este filme não entrou nos boatos da crítica internacional como caso de obra cinematográfica censurada em Cuba. Rufo Caballero (2001), no entanto, o coloca – junto a filmes como *Una pelea*

cubana contra los demonios, *Un día de noviembre* e *Mascaró, el cazador americano* –, na categoria de “filme maldito”. Seja como for, o fato é que o filme circulou pouco e não encontrou a merecida repercussão. Mas vários são os críticos a corroborar sua importância: Fowler Calzada (2004) acredita ser este um dos mais arriscados experimentos do diretor, ainda à espera de avaliação crítica. Caballero não hesita em afirmar ser este o melhor e mais corajoso filme de García Espinosa. Também coincidem vários críticos na ideia de que o filme seja a retomada de uma série de temas e questionamentos que ocuparam o pensamento do diretor ao longo de toda sua obra prática e teórica.

Son o no son não somente reverbera ideias presentes em importantes textos de García Espinosa, como também a atuação de Julio como diretor e depois presidente do ICAIC, cargos a partir dos quais sempre advogou a busca de comunicação com o público e a reunião entre pensamento e diversão. O espetáculo de cabaré *¿Qué pasó con el show?* já apontava para a mesma ruptura de barreiras entre o culto e o popular, experimentada em *Son o no son*: tratava-se de uma colagem que incluía desde poemas de Garcilaso de la Vega até boleros de Agustín Lara. Também como vice-ministro de cultura para música e espetáculo, García Espinosa trabalhou no mesmo sentido, promovendo espetáculos que rompessem com esta divisão: organizou, por exemplo, uma apresentação do grupo Irakere com Leo Brouwer tocando o *Concierto de Aranjuez* (ESPINOSA apud CALVIÑO 2016).

Pode-se ver também em *Son o no son* uma proposta semelhante à de *Aventuras de Juan Quinquín* – um “espetáculo da destruição do espetáculo” (ESPINOSA apud CALZADA, 2004, p.104) –, que se apoia na popularidade de um gênero para questioná-lo desde dentro. E ainda uma continuidade temática

com o primeiro longa-metragem de García Espinosa, *Cuba baila*; explorada por Ana López num artigo em que analisa principalmente o primeiro, no qual observa a manipulação ideológica e a americanização a corromper o prazer popular em torno à música, e o autêntico ritmo popular a surgir nos interstícios entre os espaços oficiais, em ambientes onde a distância entre espectadores e criadores desaparece, e o baile popular configura-se numa utopia, a eliminar a distinção entre público e privado (LÓPEZ, 2016, p.57).

Seguindo as ideias de Brecht, García Espinosa sempre viu o cinema como possibilidade de superação da cisão entre o culto e o popular. A dominação do cinema hollywoodiano, no entanto, conduziu não a tal superação, mas ao que chama de “populismo” – um cinema feito por uma minoria para a maioria –, e a cultura de massa passou a representar a destruição da possibilidade de desenvolvimento de uma autêntica cultura popular, esta em que há uma relação direta, uma verdadeira interação entre o espetáculo e seu público (em *Por un cine imperfecto* afirma ser arte popular aquela em que não há distinção entre criadores e espectadores). Estas ideias, García Espinosa desenvolveu em entrevistas e em textos teóricos ao longo de sua carreira, mas vê-las materializadas em um filme nos permite não somente compreendê-las mais a fundo, como também desfrutá-las.

Como se elabora no filme a reflexão sobre o problema da indústria cultural, da diferenciação entre o que é “popular” e a “popularidade”? Mais obviamente, nas conversas entre o diretor e sua assistente, e na carta dirigida a Sanjinés, em que se formula uma questão fundamental, a de que “dedicamos muito tempo a analisar os bons filmes que não têm público e a ignorar os ruins, que todos os dias enchem as salas de cinema”. Ou seja:

de que adianta um cinema de reflexão que só ganha vida num sistema de distribuição paralelo ou alternativo, que só atinge em geral uma classe trabalhadora já organizada e politizada ou a pequena burguesia intelectualizada, quer dizer, que “prega para convertidos”? Vê-se aqui uma intervenção nos debates sobre o cinema político: *Son o no son* recusa tanto a austeridade defendida ao final dos anos 1960 por parte da crítica francesa, favorável a filmes “difíceis”, que demandassem um trabalho de leitura por parte do público³, como o confinamento ao circuito paralelo dos convertidos, pois é preciso conquistar as salas, ocupar o espaço do público de massas.

Numa entrevista, García Espinosa afirma que é preciso conceder ao entretenimento a importância que este exige. Fenômenos como a música popular, os salões de baile, os centros noturnos, o humor não devem ser considerados manifestações menores, pois são indispensáveis ao equilíbrio de uma cultura e, sobretudo, representam o espaço onde é mais virulenta a luta de ideias – *“porque entretenimiento que no sepamos cubrir, entretenimiento que siempre llenarán los promotores de la basura americana, como suele llamarse en Europa”* (ESPINOSA apud BORRERO, 2001, p.50). E assevera ainda que, dentre as muitas causas para a queda do muro Berlim, está o fato de que se perdeu a guerra dos meios de comunicação (ESPINOSA apud CALZADA, 2004).

A reflexão do filme parece originar-se de uma certa perplexidade com o domínio cada vez maior da indústria cultural (a “popularidade”) e uma concomitante diminuição da criação autêntica das camadas populares (o “popular”). Um maravilhoso exemplo do que seria esta criação coletiva e popular é a cena do baile ao final do filme em que, ao som de uma banda,

o público cria, aos pares ou em grupos, inventivas coreografias. Ou toda a música popular cubana, fruto da transculturação entre elementos de matriz africana e aspectos da música erudita europeia e, das manifestações da cultura cubana, aquela que “demonstrou que o popular pode ter uma legitimidade artística do mais alto nível” (ESPINOSA em CALVIÑO, 2016, p.77). Ou mesmo os comediantes presentes no filme, representantes de um genuíno humor popular, de *choteo* cubano.

Já a indústria cultural vem à tona na aula de história do cinema, em que se comparam os musicais dos Estados Unidos e do México. Se os dois filmes contam histórias igualmente banais, por que aceitamos um e rejeitamos o outro? Porque supomos que o filme estadunidense tem maior qualidade técnica – justamente o que serve para dissimular a imbecilidade do tema. Brecht tratou dessa questão em *O processo dos três vinténs*, ao denunciar a fetichização da técnica, usada para produzir artificios que servem para “fazer de uma porção de esterco, uma saborosa sobremesa” (BRECHT, 2005, p.101). Quanto a Julio, sempre defendeu um cinema imperfeito: *hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario* (ESPINOSA, 2002, p.11).

Se no cinema hollywoodiano, com sua perfeição técnica, estão separados verdade e beleza, então, García Espinosa tende a rechaçar a beleza por preferir a verdade. Ele conta que, com *Son o no son*, pensou em fazer o filme “mais feio do mundo”, sem qualquer elemento de sedução (ESPINOSA apud CALZADA, 2004). Com esta ideia, no entanto, não é possível concordar – a não ser que se tome a palavra “sedução” a partir de um ponto de vista negativo, remetendo à sua etimologia que passa por “desvio” e “engano”, e a diferenciemos de

“atração”. Pois se *Son o no son* mostra-se a nu, como ficção, revelando seus bastidores, sua materialidade fragmentária – “sem maquiagem”, afirma o diretor –, sem artifícios enfim, não é verdade que não tenha elementos de sedução – ou de “atração” –, pois deleita o espectador com a música e números cômicos divertidíssimos. E aí reside sua genialidade, pois é um filme que consegue o que García Espinosa sempre almejou: fazer conviverem reflexão e diversão, “ensinar deleitando”. De acordo com Julio, se queremos reconquistar o espaço tomado pela cultura de massas, não se pode recusar o prazer, nem a formação cultural prévia do público. Nas suas palavras, em *Son o no son* entretenimento e pensamento estão juntos em coexistência pacífica ou diabólica (ESPINOSA apud CALZADA, 2004). A cultura popular aqui é tema de reflexão e também parte da estratégia de comunicação (OROZ, 2016).

Nestesentido,éprecisodiscordartambémdeChanan(1997) quando afirma que, em sua circulação *underground*, “entre amigos”, o filme teria encontrado seu público intencionado, os realizadores de cinema radical da América Latina. Pois, se um debate com estes colegas está colocado abertamente através da carta a Sanjinés, o filme também busca um público mais amplo, ao recorrer tanto a tais elementos de atração popular – a música e o humor – como ao adotar, em determinadas sequências, um tom didático. Afinal, García Espinosa sempre se colocou contra certo tipo de experimentalismo radical que tem “a mentalidade pequeno-burguesa como sua única destinatária” (ESPINOSA, 2002, p.247). Chanan comenta que o caráter carnavalesco de *Son o no son*, porém, o afasta de um “brechtianismo bem intencionado”.⁴ Ou seja: o filme é o didático sem ser professoral.

Son o no son ilustra a colonização do nosso inconsciente

pela cultura de massa com a cena em que o comediante é atormentado pela música que não lhe sai da cabeça. A colonização cultural europeia e estadunidense vem à tona não somente na sequência em que se comparam os filmes musicais, mas também em outras: no inglês chucro do velho comediante, no deboche de Shakespeare, na paródia de *O poderoso chefão*... Por outro lado, as perguntas endereçadas ao filho de Dona Santana, sempre conduzindo a respostas de cunho nacionalista, revelam uma espécie de reação tacanha à colonização cultural. Do tipo que impede os fenômenos de transculturação tão bem demonstrados por Brouwer, investido do papel de professor maestro – processos estes que garantiram a riqueza da música cubana. Mas a conversa que ouvimos em seguida, entre o diretor e sua assistente, nos lembra que esta preciosa produção cultural havia sido engolida pela indústria fonográfica.

Como romper com tal estado de coisas? Esta é a angústia que move o filme e se expressa literalmente nos diálogos no carro. Vemos que a obsessão do diretor é superar as fronteiras entre arte culta e popular, pensar como ganhar o público se este vai ao cinema para “desconectar”, como fazer um uso inteligente dos meios de comunicação de massas. O diretor fictício de *Son o no son* se pergunta: se a revolução havia liberado o tempo de trabalho da população, como liberar seu tempo livre?

E aqui vemos que o filme, como a prática teórica de García Espinosa de maneira geral, estabelece um diálogo com pensadores alemães como Brecht, Benjamin, Adorno e Horkheimer. Estes últimos analisaram como a indústria cultural realizou uma transposição da arte à esfera do consumo, fazendo com que a diversão se convertesse em prolongamento do trabalho. Muito antes, porém, em seu *O processo dos três*

vinténs, Brecht já havia levantado a questão: nos meios de comunicação de massa, a arte, arrastada para a produção, deve apresentar-se como espécie de “ilha de não produção” a favorecer a reprodução da força de trabalho (BRECHT, 2005, p.93). Brecht partilhava com Benjamin a ideia de que novos meios como o cinema poderiam representar a emancipação da arte do valor de culto e reaproximar o artista do proletariado, pois já não teria nada além de sua força de trabalho para colocar no processo de produção. A exploração do tempo “livre” das pessoas tem papel cada vez mais preponderante na reprodução econômica e ideológica do sistema capitalista. Como Brecht e Benjamin, García Espinosa buscava uma mudança de função social para os meios de comunicação.

Em *Son o no son*, ironiza-se a ideia do gosto da classe média, que “não é popular, nem culto, nem gosto”. Novamente, trata-se de um questionamento no qual García Espinosa se afina com Brecht. Em *O processo dos três vinténs*, Brecht provoca certa *intelligentsia* que pretendia “enobrecer” o cinema injetando-lhe “arte”, e afirma que o mal gosto das massas radica-se mais profundamente na realidade do que o gosto dos intelectuais. Noutro texto, Brecht distingue o que é popular daquilo que pode “tornar-se popular”, a partir de uma perspectiva que se alinhe aos interesses das classes populares e que se apoie em aspectos de sua cultura (BRECHT, 1973). García Espinosa assume esta ideia, de um vir a ser popular: “nunca falei de um cinema popular, mas da busca de um cinema popular, um cinema que passa possivelmente por caminhos muito ingratos e que o público popular pode até chegar a negar” (ESPINOSA apud CALZADA, 2004, p.71).

O filme traz alguns exemplos de artistas que souberam

romper as fronteiras entre o culto e o popular: os músicos cubanos, aí representados; Shakespeare, famoso por ter conseguido, em seu tempo, unir a representação de questões filosóficas a espetáculos de cunho popular; Brecht, que o conseguiu em algumas de suas peças, de que o melhor exemplo é justamente *A ópera dos três vinténs*, sucesso absoluto nos palcos e em vendas de discos; ou a poesia de Nicolás Guillén, que incorporou à literatura dita culta a oralidade das camadas populares cubanas. Assim, o filme oferece exemplos de arte “culta” que se apropria do popular, de criação popular e de participação ativa do público.

Por outro lado – e neste sentido nada tem de pós-moderno *avant la lettre*, como sugere Joel del Río (apud CALVIÑO, 2016) –, mostra a arbitrariedade da incorporação da cultura culta pela indústria cultural (“o que faz Beethoven aqui?”). *Son o no son* faz o diagnóstico da colonização do inconsciente pela indústria cultural e ao mesmo tempo uma homenagem à autêntica cultura popular cubana representada pela música e pela dança – de que um bom exemplo é a maestria do dançarino que brinca a girar como relógio. A montagem de imagens de danças típicas de todo o mundo ao som de um *son* é a deliciosa materialização do pensamento de Carpentier, para quem a música teria sido a maior contribuição da transculturação americana à cultura universal. A sequência revela também a dança como fenômeno de criação coletiva manifestado em todos os povos e em todos os tempos.

O filme coloca em debate o próprio fazer artístico, ao revelar o esforço dos comédicos por conseguir uma ponta, agradar o diretor, e as crises do diretor-*auteur*. *Son o no son* nos mostra seus bastidores, deixando visíveis aparatos técnicos como holofotes, a mesa de edição no estúdio, ou a grua no Tropicana.

Se filmes musicais contam uma história banal apenas para justificar números de música e dança, aqui abdicamos da história, para ficarmos somente com os números, entretidos por uma reflexão sobre cinema, cultura popular e indústria cultural. Mas há toda uma vertente de musicais com histórias de bastidores – a que este filme se filia de maneira inteligente.

Além do debate sobre o musical – na aula de história do cinema, nas divagações do diretor –, se tematiza também a comédia, gênero muito caro a García Espinosa. O comediante reflete, em seu monólogo, sobre o desprezo à comédia, sempre considerada inferior ao drama. Reconhecemos aí o presidente do ICAIC que, por seu potencial de comunicação com o grande público, deu impulso à comédia no cinema cubano nos anos 1980. Por outro lado, o filme traz referências “cultas” como Godard, citado nas cenas do carro e no uso da palavra escrita na tela, e nos faz lembrar os filmes metalinguísticos de Fellini.

Son o no son põe em discussão o próprio cabaré, e não apenas nos dilemas do diretor do espetáculo. Pode-se estabelecer uma conexão entre a cena do depósito de objetos expropriados aos velhos cassinos e a paródia de *O poderoso chefão*. Pois este filme “glamourizou” o universo da máfia estadunidense – com direito a episódios da atuação desta em Cuba. Mas a voz *over* sobre a imagem do depósito denuncia a ligação da máfia com a exploração dos jogos, da prostituição e do cabaré. Ou seja: a ligação entre entretenimento e vício, corrupção, exploração. Por outro lado essa sequência – acompanhada de narração no estilo “voz de deus” do documentário tradicional – também pode ser vista como uma ironia com a retórica oficial moralizadora pós-revolução (afinal, o show seria, de todos, o elemento mais “inofensivo”). Também em sua homenagem à muito cubana cultura do cabaré, García

Espinosa segue Brecht, que bebeu na fonte do teatro de variedades e queria um público de fumantes de charuto. Pois, reflete Julio, no cabaré o espectador bebe, come, conversa, e o espetáculo tem de chamar a atenção de um público livre (ESPINOSA apud CALVIÑO, 2016). Reflete-se aqui a sua preocupação pela emancipação do público, em favor de espetáculos que o estimulem a pensar, sem hipnose mas com diversão.

Há ainda, no filme, um diálogo com os outros meios – como as histórias em quadrinhos, o rádio e a televisão –, o que aponta para a possibilidade de integração entre os meios, também apregoada por García Espinosa. A aula de cinema presente em *Son o no son* mimetiza um programa que havia de fato na televisão cubana sobre história do cinema, como parte da tradição do ICAIC de uma política voltada à formação de público, concretizada por meio da programação das salas, de publicações e de atividades de exibição alternativa.

Son o no son é um exemplo de busca do popular e do que seu diretor definiu como *cine imperfecto*. Homenageia a superação das fronteiras entre culto e popular, colocando-a também em prática. O filme tem seu apelo popular nos números musicais e cômicos, mas ao mesmo tempo ensina e gera reflexão sobre os próprios meios, trazendo ainda um aporte aos debates sobre um cinema de intervenção. É divertido, aliando o lúdico ao didático: brinca com o fazer artístico, dá aulas de cinema e música. É um filme absolutamente consequente com as ideias de seu autor, um intelectual como já não se fazem hoje em dia: completo, capaz de refletir sobre todas as artes e meios em relação, livre das amarras da especialização e da fragmentação do pensamento.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. "Tempo livre". In: ALMEIDA, J. M. B. de (org). **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp.63-70.

_____. e HORKHEIMER Max. "O iluminismo como mistificação das massas". In: ALMEIDA, J. M. B. de (org). **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp.5-61.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. **O processo do filme "A ópera dos três vinténs"**. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. "Carácter popular y realismo". **El compromiso en literatura y arte**. Barcelona: Península, 1973, pp.235-241.

CABALLERO, R. "El fracaso". In: BORRERO, Juan Antonio García (dir). **Las estrategias de un provocador**. Huelva: Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva/Casa de América, 2001, pp.151-158.

CALVIÑO, Dolores. (comp). **Vivir bajo la lluvia**. La Habana: Ediciones ICAIC, 2016.

CHANAN, Michael. "Veinte años después: sí, son". **Revolución y Cultura**, n. 3, La Habana, 1997.

FOWLER CALZADA, Victor. **Conversaciones con un cineasta incómodo**: Julio García-Espinosa. La Habana: Centro de investigaciones y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello/Ediciones ICAIC, 2004.

_____. "Introducción". **Conversaciones con un cineasta incómodo**: Julio García-Espinosa. La Habana: Centro de investigaciones y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello/Ediciones ICAIC, 2004, pp.7-8.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. (dir). **Las estrategias de un provocador**. Huelva: Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva/Casa de América, 2001.

GARCÍA ESPINOSA, Jorge. **Un largo camino hacia la luz**. La Habana: Casa de las Américas, 2002.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. "De lo imperfecto a lo popular". **Cinema comparat/ive cinema**, vol.IV, n. 9, 2016, pp.55-61.

LÓPEZ, Ana. M. "Las heterotopías musicales de Julio: *Cuba baila y Son o no son*". **Revista Nuevo Cine Latinamericano**, n. 18, La Habana, inverno 2016, pp.54-58.

OROZ, Silvia. "Testimonio". **Revista Nuevo Cine Latinamericano**, n. 18, La Habana, inverno 2016, pp.51-53.

RÍO, Joel del. "El cine de Julio García Espinosa". In: CALVIÑO, Dolores (comp). **Vivir bajo la lluvia**. La Habana: Ediciones ICAIC, 2016, pp.209-219.

Notas

¹- Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP (processo 2016/13249-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. A autora agradece a Dolores Calviño, vice-diretora da Cinemateca de Cuba e viúva de Julio García Espinosa, pelo material de pesquisa fornecido, além da conversa inspiradora para este trabalho.

²- Julio comenta que o congresso para o qual montou o espetáculo *¿Qué pasó con el show?* foi realizado em janeiro de 1968 e os cabarés haviam sido fechados em março do mesmo ano (García Espinosa em Fowler Calzada, 2004). Não consegui descobrir se, ao final dos anos 1970, quando da realização do filme, já haviam sido abertos novamente.

³- Refiro-me por exemplo à fase mais radical da revista *Cinématique*, cujos articulistas defendiam um cinema de desconstrução dos códigos do cinema dominante, sem atentar para o problema da comunicabilidade de tais filmes.

⁴- Rufo Caballero (2001) comenta como os letreiros do filme são espirituosos ("vêm como anel ao dedo", na expressão hispânica), ao contrário daqueles que teriam diminuído o cinema cubano com aplicações muito literais de Brecht, do tipo: "enquanto isto acontecia, o que se passava com os tabaqueiros?". Devemos acrescentar, porém, que um autêntico "brechtianismo" dificilmente poderia ter tom "bem intencionado", já que a prática de Brecht sempre foi revolucionária, subversiva, antes de "bem intencionada" – mesmo no mais austero período das peças didáticas. Mas entendo que ambos se refiram a uma espécie de ortodoxia brechtiana que grassou em alguns filmes cubanos, fazendo-os excessivamente didáticos e autorreflexivos a ponto de se tornarem entediantes – do que temos um bom exemplo em Mella (1975), de Enrique Pineda Barnet.

FRONTEIRAS AUDIOVISUAIS

CRUZAMENTOS CLANDESTINOS MÉXICO - EUA

Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual

E-mail: mauriciode@yahoo.com

Como uma resposta aos movimentos diaspóricos que se intensificaram desde as últimas décadas do século passado, e diante de grandes investimentos na guerra às drogas que não alcança aquilo que diz combater¹, a fronteira entre o México e os Estados Unidos é vista como um território que deve ser submetido a um controle do fluxo de pessoas e mercadorias, em nome de um pretense discurso sobre a segurança nacional dos Estados Unidos (RODRIGUES, 2004a; 2004b). Esta discussão ressurgiu com força na plataforma política do atual presidente Donald Trump que, ainda em campanha, defendeu os investimentos nas ações de controle dos fluxos das fronteiras do país, prometendo, inclusive, aumentar o tamanho e extensão do atual muro que divide os dois países, além de incrementar as dificuldades físicas desta barreira, construindo valas junto ao muro que aumentem ainda mais as dificuldades de cruzar o território limítrofe. Estas promessas tiveram um forte acolhimento junto à parcela mais conservadora da sociedade estadunidense, reacendendo ações xenófobas que vinham sendo combatidas durante o governo anterior de Barak Obama através de políticas públicas de inserção e acolhimento social das populações latinas nos Estados Unidos. Em suas declarações, ainda como pré-candidato do Partido Republicano à Presidência da República, Trump afirmou que “quando o México envia sua gente, não manda o melhor, mas aquelas pessoas com muitos problemas, e eles estão trazendo estes problemas para nós. Eles estão trazendo drogas. Eles estão trazendo crime. E eles são estupradores”².

Toda essa intensa manifestação contra o fluxo migratório dos mexicanos rumo aos Estados Unidos recaiu na afirmação do muro como uma espécie de emblema da geopolítica que a virada conservadora do atual contexto mundial encarna. Os muros se organizam em diversas partes do planeta, anunciando um curioso paradoxo da geopolítica contemporânea: ao mesmo

tempo que se afirmam processos de desterritorialização demarcados pelo desordenamento espacial – e que repercute nos recondiçamentos dos repertórios simbólicos em níveis globais através da fluidez e trânsitos de populações e mercadorias, por outro lado, se acirram e radicalizam os processos de demarcação de fronteiras, impedimentos migratórios e controle de fluxos (HAESBAERT, 2012; RODIER, 2013). Essa aparente contradição é levada a cabo em nome de uma política de segurança nacional ineficiente que, repercutindo a construção de um discurso em torno do combate ao terrorismo e das medidas de proteção econômica e de garantia do trabalho nacional, acaba por revelar também um forte investimento numa “economia da segurança” (RODIER, 2013) que incrementa toda uma rede tecnológica de aparatos e dispositivos cada vez mais sofisticados voltados para o fechamento das fronteiras e controle migratório.

Ao invés de considerar esses movimentos como a consequência lógica de um século de desordem e de dominação e, portanto, estabelecer políticas *ad hoc* para enfrentar essa nova situação, políticas baseadas por exemplo em uma divisão equânime dos recursos do planeta, os governos destes países se dedicaram a levantar barreiras para se protegerem dos “invasores”. Em realidade, estas barreiras, sejam regulamentárias (vistos), físicas (muros, cercas...) ou virtuais (radares e outros sistemas de detecção) estão longe de ser infranqueáveis: Uma proporção considerável de imigrantes qualificados como indesejáveis conseguem ultrapassá-las uma ou outra vez (RODIER, 2013, p. 12)³.

O muro México/EUA é tomado aqui como um desses contornos de uma paisagem geopolítica que se complementa no desdobramento de vários outros muros e barreiras em torno do planeta, e que evidenciam os sintomas de uma política

demarcada pelos efeitos da extrema desigualdade social e da assimétrica distribuição de riquezas que acionam tais medidas como forma de manutenção das estratégias de exclusão. Na perspectiva deste artigo, a abordagem do muro assume um lugar da enunciação no interior da produção cinematográfica e audiovisual produzida pelo México e Estados Unidos. A “colonialidade do poder” é uma pista metodológica importante nesta investigação porque assume o projeto colonial a partir da organização social, política e econômica do mundo - esse sistema-mundo - que define territórios: norte, sul, Europa, África, América Latina, ocidente, oriente. Desta forma, percebemos, de um lado, a dominação territorial; de outro a questão da enunciação.

O muro evidencia a discursividade destes territórios. Voltando às declarações de Donald Trump, ainda em campanha pré-eleitoral, ele afirma, em julho de 2015: “O que pode ser mais simples ou mais preciso? O governo mexicano está forçando sua população mais indesejada para os Estados Unidos. Eles são, em muitos casos, criminosos, traficantes de drogas, estupradores.”⁴ Esta relação direta entre mexicano e crime se constrói concebendo o mexicano também como categoria racial. Isso pode ser atestado no discurso estabelecido através de inúmeras narrativas da indústria cultural, formando um poderoso imaginário na tradição de abordagem das relações entre mexicanos e estadunidenses.

Na nossa abordagem teórica, podemos evidenciar como a ideia de espaço tem marcado presença numa série de formulações acerca das dinâmicas da cultura e como tal conceito tem mobilizado um repertório cultural ligado a diversas linguagens e expressões da arte e das mídias para dar conta das dimensões

e contextos relacionados ao contemporâneo. Desta forma, podemos identificar um “pensamento espacial” que denota uma nova compreensão sobre os processos culturais que dão conta de uma subjetividade contemporânea, de caráter multifacetado e marcado pela polissemia que a própria ideia de espaço carrega.

David Harvey (2005) problematiza o espaço como uma palavra-chave tomada sempre em perspectiva relacional para pensarmos as teorias sociais e culturais do nosso tempo e examinar seus efeitos. Assim, o geógrafo desloca a questão “o que é o espaço?” para “como distintas práticas e ações humanas criam e fazem uso de diferentes concepções de espaço?”, frequentemente usada como metáfora para compreender processos sociais e no âmbito da cultura. É dessa forma que Harvey percebe essa “virada espacial” na qual diferentes campos do conhecimento recorrem ao “espaço” para dar conta de suas inquietações específicas (geografia, antropologia, engenharia, física, história, sociologia, filosofia, literatura, psicologia e o próprio cinema, como propomos nessa pesquisa), tornando indissociáveis a produção do humano e a produção do espaço.

A ideia espacial também frequenta as discussões do grupo de intelectuais em torno da teoria decolonial, que surgiu como proposta de promover uma descolonização epistemológica nos estudos latino-americanos a partir de uma reflexão que busca a emancipação de todos os tipos de dominação e opressão (inclusive a teórica), em um diálogo interdisciplinar entre a economia, a política e a cultura.

Estes aportes teórico-metodológicos são importantes, em interface com a teoria pós-colonial com quem estes intelectuais constroem suas reflexões, justamente por superar um parâmetro dicotômico que não cabe na ambiguidade

proposta pelas dinâmicas que o muro oferece. Da mesma forma que não dá para pensar estes processos e conflitos gerados pela presença do muro a partir de uma dicotomia improdutiva “este lado/outro lado”, a teoria decolonial também recusa estas formulações como forma de complexificar as análises sobre a permanência dos padrões coloniais que ainda regulam as relações de poder na América Latina.

Para o caso latino-americano, o desafio maior radica em uma “descolonização” das ciências sociais e da filosofia. E ainda que este não seja um programa novo entre nós, o que se trata agora é de descartar toda uma série de categorias binárias com as quais trabalharam no passado as teorias de dependência e as filosofias de libertação (colonizador versus colonizado, centro versus periferia, Europa versus América Latina, desenvolvimento versus subdesenvolvimento, opressor versus oprimido, etc) entendendo que já não é possível conceituar as novas configurações de poder com ajuda deste instrumental teórico. Deste ponto de vista, as novas agendas dos estudos pós-coloniais poderiam contribuir para revitalizar a tradição da teoria crítica no nosso meio (CASTRO-GÓMEZ, 2000, p. 96).

O descarte deste instrumental de análise baseado em binarismos improdutivos, como mostra Castro-Gómez, nos ajuda a pensar na complexidade dos fluxos do muro e das ambivalências que atravessam a condição do mexicano-americano, já no interior de uma cultura chicana. Os processos da interdição e do controle que operam na base da construção e do desempenho da barreira fronteiriça acionam uma série de reacomodações dos fluxos migratórios capazes de criar alternativas e estratégias marcadas pelas práticas das ilegalidades, oferecendo resistência às políticas oficiais, o que

complexifica nossa leitura acerca do funcionamento destes sistemas de vigilância.

Os fluxos migratórios e diaspóricos contribuíram para uma desorganização da distribuição dos espaços e para um desordenamento dos territórios em escala mundial. Os muros são um projeto que decorre desta desagregação territorial. Toda essa movimentação acaba por constituir um processo de múltiplas territorialidades surgidas a partir destes conflitos e geradas em torno das experiências de espaço-temporalidades que atravessam do local ao global, passando pelo nacional e regional, reconfigurando processos identitários a partir de desterritorializações e reterritorializações. Estes trânsitos por distintos territórios e territorialidades não são sem conflitos e disputas, e ocasionam várias experiências de reclusão, confinamento e guetização. É nesse contexto que proliferam os novos muros contemporâneos em fronteiras internacionais, como dispositivos que emergem das biopolíticas de contenção da circulação, especialmente orientados para os circuitos ilegais de pessoas e mercadorias, nos quais o tráfico de drogas ganha destaque (HAESBAERT, 2016).

Nesse movimento se revelam alguns paradoxos que marcam de forma determinante a geopolítica contemporânea: os processos de fluidez globalizada das redes e as multiterritorialidades decorrentes destes movimentos ocorrem simultaneamente aos projetos de fechamento de fronteiras e tentativas de impedimentos de trânsito que organizam os fluxos limítrofes dos Estados-Nação, em nome de soberanias e dos discursos em torno da segurança nacional. Esta evocação à Nação engendra uma outra contradição que se torna evidente quanto mais ela se apresenta no jogo pela

disputa destas fronteiras, indicando uma dupla função do muro contemporâneo: explicita de forma violenta a força de um poder do Estado que se encontra em crise, evidenciada justamente na tentativa de controle dos fluxos de fronteira. Além disso, controla o trânsito em fronteiras de um mundo cada vez mais globalizado, onde essas barreiras físicas vão se tornando cada vez mais ineficientes nas relações de controle da circulação (HAESBAERT, 2016). Dessa forma, os muros transfronteiriços fazem notar a demonstração de poder de um Estado que precisa tornar evidente sua força, mesmo debilitado e posto em xeque.

Desde a primeira década do século XX do cinema mexicano, a fronteira norte do país era tematizada tanto em filmes de caráter “não ficcional” quanto de ficção, reproduzindo uma tensão ideológica diagnosticada no pensamento latino-americano como um todo. A fronteira México/Estados Unidos funciona como uma espécie de emblema desta fricção ideológica que marca o processo de embate por uma emancipação do pensamento latino-americano frente aos discursos hegemônicos ocidentais.

Neste sentido, este artigo aponta para filmes que problematizam o tema da fronteira entre estes dois países, tendo o muro que divide os territórios como emblema. Esta temática está presente tanto em produções dos Estados Unidos como em produções mexicanas, descontadas ainda outras cinematografias e produções audiovisuais em geral que também já se debruçaram de alguma forma sobre estas questões⁵. O espaço da fronteira esteve presente nas cinematografias dos dois países durante o século XX, o que confirma esta temática como uma discussão estruturadora do diálogo entre o México e os Estados Unidos ou, numa perspectiva histórica mais abrangente, num emblema

importante que equaciona as representações políticas da América Latina frente à hegemonia norte-americana. Aqui nos interessa tanto filmes ficcionais como não ficcionais, atentos às diferenças de abordagem e estratégias de construção dos discursos fílmicos que estas articulações carregam nas propostas de representação e no agenciamento de questões referentes ao espectador. No entanto, acreditamos que, para alcançarmos uma maior dimensão dos impactos dessas políticas territoriais nas cartografias audiovisuais de fronteira, é necessário não constrangermos nossa mirada nos limites desses modelos de produção do discurso fílmico mas, também a partir deles, problematizarmos a produção dessas imagens.

Segundo Chon Noriega (1993), a geração de mexicano-americanos é precedida pela época do conflito da fronteira entre os dois países (1848-1929) que, depois de definida e “pacificada”, acabou por transformar-se num emblema da cultura *greaser*, difundida como um produto do pensamento anglo-americano, pela cultura popular e pelo cinema, a partir do controle que estes exerciam sobre os latinos no território.

Os discursos cinematográficos sobre os mexicano-americanos são “localizados” na violência (e sexo) nas narrativas voltadas para um julgamento que determina o lugar apropriado para o personagem mexicano-americano. Assim, os filmes reforçam, nas palavras de Homi K. Bhabha, o “espaço de identificação” ou “fixidez” para o “outro” mexicano-americano. No entanto, esses filmes também devem expressar as contradições sociais, ambiguidades e contestações que são a base histórica para o discurso de “fixidez” ou “localizado” (NORIEGA, 1993, p. 56)⁶.

Esta perspectiva histórica se abre a outras dimensões,

operando discursos que transcendem ao escopo da fronteira como categoria geopolítica e de limite territorial para incluir, na experiência diaspórica organizada em torno do fluxo de mexicanos rumo aos Estados Unidos, uma produção cultural audiovisual estruturada e estruturadora daquilo que Walter Mignolo (2003) nomeia “pensamento liminar”.

Assim, no escopo da pesquisa que orienta este artigo, definimos três aspectos prioritários que, de forma comparada, costumam frequentar as narrativas dos filmes de fronteira México/EUA, tendo o muro que divide os dois territórios como emblema das discussões. Trazemos ao debate algumas perspectivas que subsidiam a escolha destes três temas frequentes.

A primeira delas diz respeito ao “trânsito dos indocumentados”. As imagens de grupos de indocumentados atravessando clandestinamente as áridas terras do norte do México, enfrentando toda a sorte de riscos e desafios na passagem, desde os perigos oferecidos pelo narcotráfico, pelos coyotes, ou pela polícia de controle da fronteira, extremamente violenta, talvez sejam as mais frequentes relacionadas ao Muro México/EUA. As narrativas sobre a viagem, sobre o trânsito propriamente dito e sobre as perspectivas de “estar do lado de lá” estão numa série de produções do cinema e criam uma imagem paradigmática que dialoga com todo o imaginário em torno à ideia de “fazer a América” que a indústria de cinema de Hollywood também promoveu. Desta forma, talvez seja este argumento o mais recorrente e o que maior destaque apresenta no que o cinema narra sobre a fronteira e o muro. Em uma produção mais recente, dos filmes produzidos desde 2010, podemos destacar alguns títulos interessantes:

The other side (EUA, 2016), doc. Dir.: Griselda San Martín
Fronteira (EUA, 2014), fic. Dir.: Michael Berry
La jaula de oro (Méx/Espanha, 2013), fic. Dir.: Daniel Quemada-Diez
Desierto (México/França, 2015), fic. Dir.: Jonas Cuarón
“Who is Dayani Cristal?” (RU/México, 2013), fic. Dir.: Marc Silver
The girl (Méx/EUA, 2012), fic. Dir.: David Riker
Maria del Norte (EUA, 2012), fic. Dir.: Luis Antonio Rodríguez
Norteados (México, 2010), fic. Dir.: Rigoberto Perezcano

A segunda narrativa frequentemente associada aos filmes de fronteira se localiza nos filmes sobre o narcotráfico. A constatação da forte presença do narcotráfico na economia e na vida cultural da fronteira abriu a perspectiva de concentrar atenção especial às várias dimensões das práticas simbólicas em torno do universo das drogas narcóticas presentes na vida cotidiana daqueles grupos sociais. Esse talvez tenha sido o pontapé inicial para o desenvolvimento de um interesse de pesquisa que acompanhou a explosão de uma indústria cultural dedicada ao narcotráfico a partir da década de 1980, justamente com a consolidação e a maior participação do narcotráfico na economia em escala mundial, com todos os desdobramentos econômicos que esse negócio gera, como o fortalecimento da indústria bélica, a intensificação de um capital financeiro que circula e aquece os paraísos fiscais, e a incorporação de uma grande mão-de-obra alijada de programas de inclusão social nas periferias do continente.

O mercado de bens culturais registrou um crescimento constante de produtos relacionados às narrativas do crime de narcotráfico, em todos os âmbitos: literatura, cinema e audiovisual, música, artes plásticas. Em 1995 (s/p), o escritor

Gustavo Álvarez Gardeazabal prognosticava: “Na Colômbia, ainda que muitos tenham vergonha de dizer com medo de perderem o visto de entrada para Miami, sofremos a maior revolução social da nossa história, e por que não dizer, uma revolução absolutamente comparável com os modelos francês, russo e cubano, que tanto analisamos: a revolução do narcotráfico”⁷. Nos argumentos, o provocador escritor evoca não o perfil ideológico do fenômeno para estabelecer sua linha comparativa, mas chama a atenção para o impacto que o narcotráfico produzia na economia, nas relações sociais, na ética nacional, nas práticas agrárias e, sobretudo, na cultura de uma forma geral. O caso da Colômbia ilumina um fenômeno que podemos perceber em grande parte do território latino-americano e nos ajuda a pensar na dimensão social e cultural do narcocine mexicano.

Tomaremos aqui, desta forma, o narcotráfico como algo que frequenta constantemente a fronteira no cinema e audiovisual e, portanto, projeta um discurso ligado ao muro, a partir de sua rede de negócios, sua circulação de pessoas e mercadorias, além de organizar um plano de ação no qual as práticas transfronteiriças ganham destaque.

Neste grupo, respeitando o recorte da segunda década do século XXI, podemos destacar, dentre outros:

Sicário (EUA, 2015), fic. Dir.: Denis Villeneuve

Selvagens (EUA, 2012), fic. Dir.: Oliver Stone

Broken Horses (EUA, 2015), fic. Dir.: Vidhu Vinod Chopra

Cartel Land (EUA, 2015), doc. Dir.: Matthew Heineman

Anight in Old Mexico (EUA/Espanha, 2013). Fic. Dir.: Emilio Aragón

O terceiro e último argumento relacionado aos filmes de fronteira se apresenta na discussão sobre o estatuto do “mexicano-americano”. O confronto histórico entre *eu/outro* esboçado na relação mexicano/anglo-americano reproduz o deslocamento impresso na discussão do conceito de “fronteira”. Neste deslocamento, a idéia de fronteira desliza de uma acepção limítrofe geopolítica para ampliar-se na experiência cultural e política dos mexicanos-americanos, a cultura chicana. No estatuto desse sujeito que cruzou a fronteira, mas que se mantém na ilegalidade ou como um cidadão de segunda categoria, sem direitos adquiridos no novo país e ainda sentindo os efeitos do muro, reside uma série de questões que nos interessam. Assim, ao corpus de filmes mexicanos que tematizam a problemática da fronteira física entre México e Estados Unidos, esse artigo inclui, com destaque, a produção audiovisual chicana que equaciona novas acepções conceituais para o significado de “fronteira”, inaugurando um novo escopo teórico desenvolvido no interior das universidades do oeste americano conhecido como *border studies*.

A expressão cultural do povo hispânico nos EUA sempre teve um significado muito particular na construção de uma identidade que se definia a partir dos diversos agenciamentos inter/transculturais. Assim, observamos a formação de um fluxo cultural calcado num movimento constante e ininterrupto de “cruzar a fronteira”, sem pertencer a nenhum dos dois lados, o que sugere uma cultura forjada e equacionada em um *entrelugar* (BHABHA, 1998; SANTIAGO, 2000). Dialogando com o nacional, mas problematizando suas fronteiras, preferimos pensar este cinema filiando-nos ao que Ricardo Piglia (1991) aponta como um trabalho no presente que deve lidar com os rastros de uma tradição perdida, aquilo que Maria Luiza Scher Pereira (1999) vai denominar, a partir do trabalho de Piglia, uma “ex-tradição”:

Por um lado o que foi a história anterior, quase esquecida, e por outro lado a obrigação semi jurídica (...) de ser levado à fronteira. O levado a ela: sempre pela força. A extradição supõe uma relação forçada com um país estrangeiro. (...) A figura da extradição é a patria do escritor (...). Obrigado sempre a recordar a tradição perdida, forçado a atravessar a fronteira (PIGLIA, 1991, p. 61).

Neste repertório, podemos destacar títulos como:

Cesar Chávez (EUA, 2014), fic. Dir.: Diego Luna

A better life (EUA, 2011), fic. Dir.: Chris Weitz

Down for life (EUA, 2010), fic. Dir.: Alan Jacobs

Assim, sob tais indicações – o fluxo na fronteira, o narcotráfico e os mexicanos-americanos – lançamos estas primeiras notas acerca das narrativas audiovisuais sobre o muro que separa o México dos Estados Unidos da América, inserindo-o numa tradição histórica que acolheu a fronteira como um lugar de destaque nos repertórios cinematográficos e audiovisuais de ambos os países. No âmbito deste artigo inicial, consideramos tanto as narrativas ficcionais como as não-ficcionais, de forma a incluir diversas abordagens e estratégias discursivas em torno à fronteira. Tais imagens em torno do muro México/EUA revelam-se como emblemas de uma complexa relação entre os conceitos de território/territorialidade e enunciação, reforçando o redirecionamento dos fluxos que sempre se contrapôs e resistiu às propostas de interdição almejadas pela construção desta barreira material, simbólica e cultural.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". In **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

GARDEAZABAL, Gustavo Álvarez. La cultura del narcotráfico. **Número**, n. 7, Separata xvi, 1995.

HAESBAERT, Rogério. **De la multiterritorialidad a los nuevos muros**: paradojas contemporáneas de la desterritorialización. *Locale*, v. 1, p. 119-134, 2016.

_____. **Diásporas e Migrantes**: da transterritorialidade à contenção dos novos muros. *Humanidades (Brasília)*, v. 59, p. 54-65, 2012.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais** – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

NORIEGA, Chon A. "Internal 'others': Hollywood narratives 'about' Mexican-Americans". In KING, J.; LÓPEZ, A.M.; ALVARADO, M. (eds). **Mediating two worlds**: cinematic encounters in the Americas. London: BFI, 1993.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. "Fronteiras e margens atravessadas: relatos de viagem". In: Luiza Lobo. (Org.). **Fronteiras da Literatura**: Discursos Transculturais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, v. 2, p. 99-106.

PIGLIA, Ricardo. "Memória y tradición". Congresso Abralic, 2, Belo Horizonte, 1990. In **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1991.

RODIER, Claire. **El negocio de la xenofobia** – Para qué sirven los controles migratorios? Madrid: Clave intelectual, 2013.

RODRIGUES, Thiago Moreira de Souza. Drogas e liberação: enunciadores insuportáveis. **Verve (PUCSP)**, São Paulo, v. 06, n.01, p. 129-156, 2004a.

_____. **Política e drogas nas Américas**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2004b.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Notas

¹ É importante afirmar que a defesa da “guerra contra as drogas” acionada ainda no governo Nixon, na década de 1970 nos Estados Unidos e logo mobilizada como ação para todas as políticas de segurança na América Latina, apresenta também outros interesses, como o desenvolvimento da indústria bélica, que é uma parcela importante da economia dos EUA, bem como coloca em prática uma eficiente política de controle social na América Latina ao levar a cabo um projeto de extermínio e encarceramento de um imenso número de jovens das regiões periféricas e marginalizadas latino-americanas.

² As traduções neste artigo são de responsabilidade do autor. “When Mexico sends its people, they’re not sending their best. They’re not sending you. They’re not sending you. They’re sending people that have lots of problems, and they’re bringing those problems with us. They’re bringing drugs. They’re bringing crime. They’re rapists”. Discurso proferido em campanha pelo então candidato Donald Trump em 16/06/2015. Conferir Ye Hee Lee, M. (2015). Donald Trump’s false comments connecting Mexican immigrants and crime. The Washington Post. Acesso em 8 de Agosto de 2017.

³ “En lugar de considerar estos movimientos como la consecuencia lógica de un siglo de desorden y de dominación, y por tanto establecer políticas ad hoc para enfrentarse a esta nueva situación, políticas basadas por ejemplo en un reparto equitativo de los recursos del planeta, los gobiernos de estos países se han dedicado a levantar barreras para protegerse de los ‘invasores’. En realidad, estas barreras, sean reglamentarias (visados), físicas (muros, verjas...) o virtuales (radares y otros sistemas de detección) están lejos de ser infranqueables: una proporción no desdeñable de inmigrantes calificados como indeseables consigue superarlas una y otra vez”.

⁴ “What can be simpler or more accurately stated? The Mexican Government is forcing their most unwanted people into the United States. They are, in

many cases, criminals, drug dealers, rapists, etc.” Discurso proferido em campanha pelo então candidato Donald Trump em 06/07/2015. Conferir Ye Hee Lee, M. (2015). Donald Trump’s false comments connecting Mexican immigrants and crime. The Washington Post. Acesso em 8 de Agosto de 2017.

⁵- Os temas relacionados à fronteira México/Estados Unidos ou aos indocumentados latino-americanos no país estão presentes não somente em filmes americanos ou mexicanos, mas também fazem parte de produções de outros países como, por exemplo, *A fronteira*, filme do diretor brasileiro Roberto Carminati, de 2003, ou ainda *Pão e rosas*, dirigido pelo britânico Ken Loach em 2000. E estão presentes também em outros modelos narrativos, como a telenovela brasileira *América*, escrita por Glória Perez, que foi levada ao ar pela Rede Globo em 2005 ou ainda em series como a americana *The Bridge*, de 2013.

⁶- “Filmic discourses on Mexican-Americans are “localized” to violence (and sex) within narratives aimed toward a judgment that determines the appropriate place for the Mexican-American character. Thus the films reinforce, in the words of Homi K. Bhabha, the “space of identification” or “fixity” for the Mexican-American “other”. Nevertheless, these films must also give expression to the social contradictions, ambiguities and contestations that are the historical basis for “fixity” or “localized” discourse”.

⁷- “En Colombia, aunque les dé pena decirlos a muchos para no ir a perder la visa de entrada a Miami, hemos sufrido la más grande revolución social de nuestra historia y, por qué no decirlo, una revolución absolutamente comparable con los modelos francés, ruso y cubano, que tanto hemos analizado: la revolución del narcotráfico”.

**1968 NO CINEMA
LATINO-AMERICANO
CONTRACULTURA E VANGUARDA**

Estevão Garcia

Instituto Federal de Goiás

E-mail: estevaodepinhogarcia@gmail.com

A ruptura eclodida em 1968, no que tange ao surgimento de novas percepções frente a relação entre arte e política, se reverbera e tem suas consequências nos anos imediatamente posteriores, são os denominados “anos 1968”. Encontraremos neles, simultaneamente, uma *intensificação* e uma *expansão* do sentido de política. No que se refere à *intensificação* podemos citar a articulação da arte militante ou de intervenção política. Esta, diferentemente da arte política produzida ao longo dos anos 1960, pretende-se “coletiva”, não autoral e diretamente vinculada aos movimentos sociais ou às organizações políticas que representa. A razão de sua existência é a causa que defende, a qual se subordina e se instrumentaliza. Por outro lado, a linha da *expansão* promove o alargamento do termo política que, longe de significar o seu abandono, se remete a um prolongamento para esferas antes consideradas fora de seus domínios: a sexualidade, o inconsciente, o corpo, o comportamento individual e a linguagem. A premissa do “tudo é política” torna-se dominante. Aqui, podemos citar as vanguardas ou “neovanguardas” surgidas neste momento e a contracultura. A ressonância dessa noção do “tudo é política” no campo específico do cinema repercutiu em enxergá-lo como um campo de batalha autônomo e independente e não uma simples extensão das lutas e dos conflitos enfrentados pela sociedade. Diferentemente da vertente do cinema militante, este cinema vanguardista e contracultural colocou o cinema em primeiro plano e o viu como força propulsora e transformadora em outros termos. Para este cinema a forma e a estética começam a carregar intrinsecamente o estatuto de compromisso político. Experimentar com a imagem e investigar distintas propostas estéticas tornaram-se uma nova maneira de ser político ou de fazer política. O caminho almejado era ir do cinema para a política e não o contrário.

Nos cinemas brasileiro e argentino dinâmicas surgidas nos “anos 1968” como a Belair e o *Cine Subterráneo*, respectivamente, se encontravam sintonizadas com esse novo caminho. A Belair, produtora criada pelos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane e pela atriz Helena Ignez, realiza seus filmes no primeiro semestre de 1970. O *Cine Subterráneo*, como tendência, eclode em 1971 através dos primeiros filmes de Julio Ludueña, Edgardo Cozarinsk, Miguel Bejo e Rafael Filippelli. Ambas dinâmicas se alinham com esse fenômeno chamado contracultura. Compreendemos como contracultura a explosão de um conjunto de manifestações ocorrida neste momento em diversas partes do mundo que, levadas a cabo pela juventude, repudiava o modo de vida ocidental. Dentro de seu imaginário e de sua maneira de proceder sobressaem-se: 1) a recusa às regras ditadas pelo capitalismo e a busca de um modo de vida simples, muitas vezes comunitário, descompromissado com o acúmulo de bens materiais e nômade que foi associado aos *hippies* 2) a defesa do irracionalismo e a recusa ao racionalismo manifestado na recuperação de determinadas vanguardas artísticas, no interesse no misticismo oriental, nas religiões de origem africana e na cultura indígena pré-colombiana, assim como em determinadas correntes psicanalíticas e marxistas 3) o hedonismo expresso na valorização das experiências sensoriais e corporais tendo como resultado a “revolução sexual” e o uso de drogas alucinógenas 4) o pacifismo contra qualquer tipo de violência manifestado no repúdio às guerras e intervenções militares e 5) o não alinhamento a partidos ou a ideologias políticas definidas e a sintonia com um posicionamento genericamente chamado de “anarquista”. Claro está que nem sempre todos esses tópicos aparecem e tampouco são uniformes em todos os grupos contraculturais ou com eles

sincronizados. A Belair e o *Cine Subterráneo*, ao mesmo tempo em que respondem a um contexto global, o filtram a partir de seus lugares de origem.

Tanto a Belair como o *Cine Subterráneo* se situam em um momento de ressaca vivenciado por seus respectivos países. Tanto o ano de 1970 no Brasil como o de 1971 na Argentina são anos que sucedem um período de grande efervescência cultural e política caracterizados por uma repressão crescente que decretou o seu fim. O período 1964-1969 no Brasil, analisado por Roberto Schwarz em seu famoso texto¹ *Cultura e política*, apresenta similaridades ao período 1966-1970 na Argentina.² Em ambos há a hegemonia de uma cultura de esquerda ou opositora ao regime que se no início foi de certa forma “tolerada”, no final teve que ser violentamente sufocada. Nos dois países os dois períodos se iniciam com um golpe militar: o de 1964 no Brasil e o de 1966 na Argentina. Podemos indicar também, sendo que é de nosso interesse, que nos dois países os períodos se encerram com uma ação efetivada pelo regime contra a contracultura: a prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil e com isso o fim do tropicalismo, no Brasil, e o fechamento do Instituto Di Tella,³ na Argentina.

Nesta conjuntura a ideia de contracultura se relaciona, intensamente, com o conceito de vanguarda artística. Consideramos a Belair e o *Cine Subterráneo* como dinâmicas vanguardistas por conta dos seguintes fatores: 1) a ênfase na pesquisa formal 2) a ideia de ser o “novo” em combate com o “velho” 3) a convergência ao princípio da não conciliação expresso pela recusa ao cinema comercial, ao gosto padronizado do público e a qualquer aproximação com a instituição cinematográfica 4) a eleição por imagens capazes de agredir

ou chocar e 5) o questionamento do estatuto tradicional do filme ao optarem por outros procedimentos no que se refere a sua produção, distribuição e recepção. A realização cinematográfica, como processo e gesto criativo fundamental, é colocada no centro desse tripé. A recusa à distribuição e à exibição convencionais pressupõe a atitude de se colocar à margem do sistema e de recusar o filme como mercadoria. A produtora brasileira e a vertente argentina realizaram os seus filmes clandestinamente e, após finalizá-los, não os enviaram aos órgãos cinematográficos de seus países evitando assim que eles fossem censurados, mutilados e exibidos no circuito comercial. Os filmes, com uma circulação restrita e marginal, tornaram-se praticamente invisíveis. As duas dinâmicas, portanto, negaram o cinema profissional e sua forma *standard* de produzir. O cinema não era visto como um “trabalho” em seu aspecto usual e deveria ser arrancado do esquema industrial e espetacular. Se o sistema capitalista promovia a espetacularização e a banalização das relações sociais, o cinema, entendido como um espaço superior, teria que se encaminhar precisamente para o sentido contrário. Mas, qual era o contexto do cinema moderno no Brasil e na Argentina no momento em que a Belair e o *Cine Subterráneo* aparecem? Por que os significados de contracultura e vanguarda por eles articulados representariam uma novidade neste cenário?

Peculiaridades do entorno cinematográfico brasileiro e argentino

No Brasil, quando a Belair surge, a referência de cinema moderno era o Cinema Novo. A partir de 1968 o movimento opera um deslocamento do discurso anti-industrialista típico

de seus primeiros anos e se dirige a proposições que almejam o alcance do mercado e um maior diálogo com o grande público. No ano seguinte tais propostas se cristalizam em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, Brasil, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, Brasil, 1969) e *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969). A princípio, a rejeição dos jovens cineastas a esses filmes e a essa nova fase do movimento residiria em seus traços espetaculares e em seus valores de produção. Foi disseminada a interpretação de que os cinemanovistas teriam abandonado a bandeira da radicalidade estética e da experimentação com a linguagem através dessas “superproduções” em que haveria a primazia do espetáculo a cores. Dito de outro modo: filmes caros e com uma equipe mais numerosa que se aproximariam de um esquema aos moldes de uma indústria cinematográfica. Na verdade, mais do que a busca pelo mercado em si, o que de fato vai incomodar são as “concessões” que teriam sido feitas para atingir esse objetivo. Essas concessões, na avaliação dos novos realizadores, teriam produzidos filmes sem autenticidade e transformado o Cinema Novo em uma “escola” conservadora e aclamada internacionalmente.

Na Argentina, quando o *Cine Subterráneo* aparece, havia o *Nuevo Cine Argentino*, então considerado como um fenômeno finalizado,⁴ e o modelo do grupo *Cine Liberación*, que atuava desde 1966 mas que passa a ser conhecido em 1968 graças à difusão internacional de seu filme-emblema *La hora de los hornos* (Fernando Solanas; Octavio Getino, Argentina, 1966-1968). Se o *Cine Liberación* se autoproclamava como novidade e refutava a tradição do cinema argentino moderno anterior – Leopoldo Torre Nilsson/ *Nuevo Cine Argentino* – e

aspirava a constituição de um *Tercer Cine*, os *subterráneos* não vão negar essa tradição. Torre Nilsson, reconhecido como um precursor⁵ do cinema argentino moderno, não será visto por eles como o representante cinematográfico do discurso governamental⁶ e sim como um mestre.⁷ Os cineastas do *Nuevo Cine Argentino* não serão vistos pelos *subterráneos* como realizadores “alienados” e “europeizantes” que pertenceram a um superado *segundo cine*. Tanto Torre Nilsson como o *Nuevo Cine Argentino* serão considerados como antecedentes. Os *subterráneos* não vão negar o “cinema de autor”, como assim o fez o *Cine Liberación*. Dito de outro modo: a oposição dos *subterráneos* não será com esse cinema moderno visto como pertencente a um momento pretérito, mas com o paradigma defendido no presente pelos cineastas peronistas do grupo *Cine Liberación*. Estes, eram os principais representantes e embaixadores de uma vertente que se iniciava: o cinema militante argentino⁸. O problema, por conseguinte, não era com o passado ou com o “antigo” dentro do cenário do cinema moderno e sim com a disputa da categoria de “novo”. Apesar do grupo de Fernando Solanas e Octavio Getino se definir e ser compreendido pela crítica como o “novo” e “revolucionário”, os *subterráneos* vão negar essas qualidades atribuídas aos militantes e se colocarão fora de sua órbita de influência.

No contexto brasileiro a relação passado versus presente também será importante, porém, o Cinema Novo será visto como algo que ocupa os dois tempos. Sganzerla, não será contra o Cinema Novo do passado e sim o do presente. As mudanças de estratégia que o movimento brasileiro teria feito no presente foram o acionador que distanciaram os realizadores da Belair de seu entorno. Convém lembrar que os três integrantes da produtora tiveram uma relação de filiação e afinidade com o

Cinema Novo, algo que não ocorreu entre o *Cine Subterráneo* e o *Cine Liberación*. Antes de tornar-se cineasta o catarinense Rogério Sganzerla trabalhou como crítico cinematográfico no *O Estado de São Paulo* (1964-1967), no *Jornal da Tarde* (1966-1967) e na *Folha da Tarde* (1967) e foi um dos poucos críticos em São Paulo favoráveis ao Cinema Novo. Já o carioca Júlio Bressane era ligado aos cinemanovistas não pelo campo da crítica e sim pelo o da realização: foi assistente de direção de Walter Lima Júnior em *O menino de engenho* (Brasil, 1965), co-diretor de *Betânia bem de perto* (Brasil, 1966) com Eduardo Escorel e seu primeiro longa-metragem *Cara a cara* (Brasil, 1967) tinha sido distribuído pela cinemanovista *Difilm*, além de apresentar determinadas consonâncias estéticas e temáticas com o movimento. Por fim, a baiana Helena Ignez havia sido esposa de Glauber Rocha e atriz do Cinema Novo, tendo trabalhado em *A grande feira* (Roberto Pires, Brasil, 1961), *O grito da terra* (Olney São Paulo, Brasil, 1964) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1966). Assim, no caso brasileiro, há um sentido de cizânia e de formação de uma dissidência mais conectada à contracultura do que aos moldes do cinema político sedimentado no começo da década. No caso argentino, o grupo militante e o grupo contracultural, aparecem quase simultaneamente. Em ambos os contextos, há a interlocução contrária e com ímpetos de renovação.

A vanguarda sou eu

Entre os três integrantes da Belair, Sganzerla foi o único que bradou sistematicamente contra o Cinema Novo na imprensa. Bressane se colocou afastado da polêmica e, quando lhe era disponibilizado algum espaço na mídia através de reportagens

sobre a estreia de seus primeiros filmes, não o usou para criticar o Cinema Novo.⁹ Sganzerla, ao contrário, aproveitava as matérias sobre os seus filmes e as entrevistas que concedia para se posicionar a respeito dos cinemanovistas. Entre 1968 e 1969, isto é, justamente o período que cobre a realização de *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos* e os dois anos que antecedem à criação da Belair, Sganzerla expõe seus argumentos que definem o Cinema Novo como a “anti-vanguarda”.

Examinemos algumas declarações do cineasta. A primeira entrevista de Sganzerla concedida a Alex Viany¹⁰ é publicada no final de 1968. Nela, Sganzerla menciona a existência de uma nova geração e lhe dá o recado de que é preciso procurar por novos caminhos.¹¹ O diretor afirma que há outras maneiras de se fazer um filme político e sugere que essa pode ser a novidade dos novos realizadores. Mais adiante, volta a mencionar os cineastas do Cinema Novo: “Glauber Rocha, cineasta brasileiro, meu irmão, meu semelhante. O cinema brasileiro nasce com Humberto Mauro, vive com Nelson Pereira dos Santos, excita-se com Paulo César Saraceni, desespera-se com Glauber Rocha e morre em todos nós”.¹² Após traçar essa síntese do cinema brasileiro onde só existem os cinemanovistas e que vê em Humberto Mauro o mito de origem, por sinal um discurso¹³ tomado emprestado do Cinema Novo, Sganzerla torna-se mais direto e diz: “O cinema brasileiro, mesmo o Cinema Novo, está se aburguesando; virou cinema novo-rico”. O cineasta informa que até o Cinema Novo não escapou do aburguesamento geral do cinema brasileiro. O Cinema Novo, portanto, não é mais uma exceção e foi cooptado pela normativa estabelecida.

Em seguida, divide o cinema brasileiro em dois:

Em verdade, hoje existem dois cinemas: o novo rico e o cinema de guerrilha. Nesta última perspectiva é que se alinha a nova geração [...] Há muito interesse por parte de gente inexperiente, ou quase, em trabalhar com celuloide, fazer filmes, mudar as atuais condições do Cinema Novo. Ele está um pouco desgastado.¹⁴

De um lado está o Cinema Novo e do outro os jovens adeptos ao cinema de guerrilha. O outrora novo tornou-se velho e agora um outro novo surge. Parece que estamos diante de um conflito geracional. Há um interesse de parte da nova geração em fazer filmes e de alterar o contexto no qual o Cinema Novo se encontra devido à sua debilidade. Sganzerla, de certa forma, ainda é comedido. Reconhece que o Cinema Novo não é o mesmo de antes, o provoca chamando-o de burguês e de novo rico, porém, o embate mais agressivo ainda não se iniciou.

Em uma segunda entrevista concedida a Alex Viany, publicada em maio de 1969, se preocupa em indicar que, apesar de suas críticas ao grupo, não está alinhado com os seus tradicionais rivais,¹⁵ leia-se, os críticos que estão no comando do Instituto Nacional de Cinema (INC). Ressalta que prefere se situar à margem para assegurar a sua independência, porém, um pouco mais adiante, tenta situar o momento do início de sua divergência com o Cinema Novo e deixa entender que o seu desligamento ainda está em processo: “Concordei com o Cinema Novo até dois anos atrás, um ano talvez, mas *progressivamente* estou rompendo minhas amarras e sentindo que, para desenvolver livremente meu trabalho, eu tenho que falar o que penso”.¹⁶ Sganzerla, portanto, esclarece que tenta “fazer um cinema livre, exatamente aquele que o Cinema Novo tentou fazer e que, a meu ver, está fracassando”.¹⁷

Em fevereiro de 1970 é publicada a entrevista que Sganzerla e Ignez haviam concedido ao *Pasquim* no final de 1969. É importante salientar que essa entrevista, conduzida por jornalistas nitidamente favoráveis ao Cinema Novo, é o ápice da agressividade de Sganzerla – agora, ao lado de sua esposa e atriz Helena Ignez – contra o movimento. Intitulada *A mulher de todos e seu homem*, devido ao lançamento comercial de *A mulher de todos*, a entrevista foi bombástica. Apesar de a maior parte das acusações terem sido feitas por Sganzerla, a presença de Ignez por si só é um rastilho de pólvora. Sganzerla, sem nenhuma inibição declara a sua posição: “Eu sou contra o Cinema Novo porque eu acho que depois de ele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 1962 a 1965, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita.”¹⁸ Chamar o Cinema Novo explicitamente de direita é aqui uma novidade. O jovem cineasta se coloca escancaradamente na vanguarda e contra um grupo, segundo sua visão, antivanguardista por excelência:

Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o Cinema Novo é exatamente a antivanguarda. O Cinema Novo está fazendo exatamente aquilo que em 1962 negava. O Cinema Novo passou para o outro lado¹⁹.

Ao se colocar como um cineasta de vanguarda em embate com um grupo que considera ter passado da vanguarda para o *status quo* Sganzerla reproduz um procedimento vanguardista: o da periodização. Segundo Aguilar (2005:64) “a atividade de periodizar é essencial para as vanguardas uma vez que baseiam

suas práticas na irrupção do novo e se autolegitimam a partir dessa categoria". Desse modo, a quase obsessão de Sganzerla de frisar até quando o Cinema Novo se alinhava às características de um movimento de oposição e a partir de quando deixa de ser se explica porque é a partir daí que sua inserção como cineasta no campo cultural pode ser compreendida como novidade. Nessa, como em entrevistas anteriores, Sganzerla estabelece o ano de nascimento e de óbito do movimento:

O Cinema Novo começou em 1962; em 1965 ele chegou ao fim. Exatamente no momento em que ele acabou-se e ganhou uma projeção, começou a ganhar prêmios internacionais e se impôs como escola. Então todo cara que aparecesse a partir dali ou ele era paternalizado ou então marginalizado. Eu fui marginalizado.²⁰

O entrevistado associa o fim do movimento à sua institucionalização, em razão de que se tornou uma "escola" respeitável. O Cinema Novo teria abandonado o princípio vanguardista da não conciliação e teria se academizado. O reconhecimento internacional o colocou em uma situação de prestígio e uma vez atingido esse patamar os novos que quisessem entrar em suas fileiras precisariam passar por uma espécie de processo seletivo. Nesse processo, uns eram apadrinhados e outros, excluídos. Sganzerla deixa claro que não foi selecionado e que foi posto à margem.

Quando é perguntado sobre a geração à qual pertence e acusado de estar inventando essa nova geração diz: "Eu quis dizer a última safra. E isso existe. Eu, Neville, Julinho. Agora, Neville e Julinho são paternalizados e hoje saem dessa. Eu sou um cara que fui além, eu já de cara escolhambeí".²¹ Pontos importantes a serem assinalados: Sganzerla substitui, ao ser interpelado pelo

entrevistador, o termo “geração” por “safra”. Tal troca de termos aparentemente banal, na verdade, pode sugerir o fato de que o jovem cineasta não está preocupado em se definir como parte e muito menos como líder de uma geração de novos realizadores que, a priori, faria uma oposição em conjunto ao Cinema Novo. Não havendo uma nova geração deduz-se que não há conflito geracional. O embate, nessa entrevista, parece existir em outros termos e Sganzerla, ao falar por si, delimita em termos individuais a sua divergência com o Cinema Novo. O confronto, aparentemente, é individual e não coletivo.

Com bem menos pompa, o conceito de “safra” é equivalente ao de “fornada”, ou seja, significa a última leva de cineastas que apareceram com o seu primeiro ou primeiros filmes debaixo do braço. O elo que os une seria o fato de terem aparecido no mesmo momento. Se, como vimos na primeira entrevista ao historiador do Cinema Novo, Alex Viany, ele havia falado em geração, aqui, talvez por uma pressão dos entrevistadores, houve uma correção no uso do termo. Entre os seus colegas de “safra” logo faz uma distinção: eles chegaram a ser paternalizados pelo Cinema Novo ao passo que ele desde o início “esculhambou”. Sganzerla sugere que não deixou ser cooptado e o seu uso do verbo “esculhambar”, feito de maneira consciente ou não, o associa ao gesto anárquico do protagonista de *O bandido da luz vermelha* e à sua emblemática frase “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. Lido de outro modo podemos compreender que o cineasta quis dizer que já que não poderia modificar o Cinema Novo, em vez de ser mais um pupilo, resolveu anarquizar. O auge dessa anarquia, em termos cinematográficos, explodirá quando os primeiros filmes da Belair começarem a ser rodados. O início das atividades da produtora – janeiro de 1970 – é bem próximo à publicação dessa

entrevista. No entanto, se os ataques verbais direcionados ao Cinema Novo nela contidos foram logo difundidos pela circulação da revista, a reação ao cinemanovismo expressa pela própria existência da Belair demorou para ser vista, uma vez que os filmes conheceram um longo período de invisibilidade. Mesmo invisível, a ruptura provocada pelos filmes, existiu.

A margem como caminho

Analizamos as declarações de Sganzerla com o intuito de rastrear a sua noção de vanguarda e seus pontos de oposição ao Cinema Novo. No caso do *Cine Subterráneo*, para detectarmos a sua concepção de vanguarda e as suas restrições ao grupo militante de Solanas e Getino a via que escolhemos foi a de analisar um de seus filmes. Os cineastas do que viria a ser o *Cine Subterráneo* não estabeleceram uma guerra aberta e escancarada ao *Cine Liberación* através dos meios de comunicação. Não houve um ataque verbal explícito. O que sim houve foi uma crítica contundente ao grupo de Solanas e Getino e à *La hora de los hornos* por meio de seus filmes. Iremos, portanto, examinar *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, Argentina, 1971) com o propósito de detectar como essa divergência foi articulada.

Alianza para el progreso é uma alegoria da Argentina e das forças políticas que conduzem o país sob a tutela do imperialismo estadunidense. Os mesmos segmentos dirigentes e influentes que antes tinham sido criticados por meio da linguagem documental em *La hora de los hornos* – as forças armadas, a burguesia, a classe média e o intelectual – aqui reaparecem alegoricamente através dos personagens. Uma distinção que deve ser destacada é que no documentário

o intelectual/ artista criticado é o “colonizado” e no filme de Ludueña é o intelectual/ artista militante. Dentro do grupo de personagens atrelados diretamente ao poder temos o General que representa o exército, o Empresário que representa o capitalismo e o Sindicalista²² que representa os líderes sindicalistas. Os três giram em torno da órbita de USA, a loira estadunidense que representa o imperialismo.

Fora do grupo dos poderosos, mas ainda na órbita de USA, encontramos dois personagens deslocados: o Artista “engajado” que se vende aos Estados Unidos e à burguesia local e a jovem com ímpetos de ascensão social que representa a Classe Média. Excluídos do poder e também da esfera estadunidense estão os guerrilheiros armados, os únicos que se opõem aos encantos da esbelta loira estrangeira. A Classe Média e o Artista são, portanto, personagens pendulares – não fazem parte do grupo dos poderosos e tampouco do grupo que luta contra o poder – porém, estão sempre circulando entre as duas pontas conforme a conveniência. Entre esses dois personagens pendulares, nota-se uma maior atenção conferida ao Artista. Ao contrário da Classe Média, que vende o seu corpo ao Empresário e a USA, o Artista apresenta uma ambiguidade em seu discurso. Ele também se vende ao empresariado e ao imperialismo, ao aceitar ser contratado por estes, porém, as suas posturas artísticas estariam alinhadas aos ideais revolucionários. O Artista se promove como um operário da revolução, como um criador que luta através de sua arte. Defende a sua especificidade como artista dentro do contexto revolucionário e se enxerga como um ser especial. Concentraremos-nos nessa figura porque é através dela que o filme ao mesmo tempo em que organiza a sua crítica mais explícita ao *Cine Liberación*, delinea sua própria percepção de arte política.

O Artista representa *todos* os artistas que falsamente se vendem como engajados. Não é por casualidade que transita por quase todas as artes: é simultaneamente compositor e cantor de protesto, romancista e artista plástico. Compõe uma canção criticando a burguesia e clamando por mudanças sociais; escreve um romance cujo enredo centra-se em um burguês desiludido com a sua classe social e que se identifica com o povo; faz quadros em que retrata os miseráveis e por fim elabora cartazes repletos de slogans políticos. É um vendido ao sistema e que por isso, certamente, é um dos personagens mais execráveis. A crítica endereçada ao comportamento do Artista é bem simples e direta. Se ele direciona toda a sua inspiração para cantar contra a hipocrisia, a burguesia, a polícia e contra a alienação que tira as pessoas do combate com os problemas reais, em seguida, aceita ser contratado pelo imperialismo estadunidense. Ao mesmo tempo em que critica o sistema, o sistema o contrata. As suas palavras contra o *status quo* são inofensivas uma vez que não lhe proporcionam nenhum abalo. O sistema as permite e as controla. Através desse personagem, *Alianza para el progreso* afirma que a arte que se define como militante também pode ser cooptada. Tradicionalmente, os setores de esquerda enxergavam a anarquia e o rechaço ao sistema presentes na contracultura e na arte de vanguarda como sintomas alienantes que logo seriam adestrados ou domesticados pelo mercado. O *Cine Liberación* compartilha essa visão. Em seu manifesto *Hacia un Tercer Cine*, Solanas e Getino haviam afirmado que o sistema absorvia e neutralizava a contracultura e a vanguarda:

A virulência, o inconformismo, a simples rebeldia, a

insatisfação, são produtos agregados ao mercado de compra e venda do capitalismo, objetos de consumo. Sobretudo em uma situação onde a burguesia necessita inclusive de uma dose mais ou menos cotidiana de shock e elementos excitantes de violência controlada, ou seja, daquela violência que sendo absorvida pelo sistema se reduz em estridência pura (SOLANAS; GETINO, 1988:37).

Ao indicar que toda arte – inclusive a militante – pode ser incorporada pelo sistema, Ludueña rebate e devolve a crítica que a esquerda sempre fez à contracultura. Em seu filme o imperativo parece ser o de colocar-se à margem do sistema, é essa atitude que caracterizaria uma arte como de resistência. De que adianta declarar-se um artista “político” se o vínculo com o sistema permanece?

Em *Alianza para el progreso* o personagem, ao mesmo tempo em que salienta a sua especificidade como artista político, sempre se inclina para a defesa da arte como manifestação sublime e do artista como ser excepcional. Quando lhe perguntam sobre a censura ele responde que é justamente a censura a “nossa” mais drástica inimiga. A arte precisa se expressar à custa de qualquer coisa e a liberdade é fundamental para o artista. Segundo ele, o embate contra a censura é a primeira luta do intelectual latino-americano comprometido. Em um determinado momento o personagem se apresenta como Lucho Ruptura. Seu nome é curioso porque acrescenta ao seu repetitivo discurso em prol da singularidade da arte e do trabalho artístico a necessidade de romper com a arte estabelecida. Para ele não seria suficiente ser artista e sim ser um artista que provoca transformações em um sentido integral, tanto no campo estético como no político. Lucho Ruptura, portanto, pretende situar-se nas duas vanguardas: a

política e a estética. Deseja ser um artista de vanguarda “total”. É necessário lembrar que a não separação entre vanguarda estética e política era reivindicada pelo *Cine Liberación*?²³ Aqui, o discurso de Ludueña parece se situar à margem dessa procura programada e calculada por essa “não separação” uma vez que a própria separação entre estética e política surge como um falso problema criado pelos setores engajados. Por que bradar em favor da “não separação” se, de fato, a separação nunca existiu?

A contradição do Artista entre seu discurso e sua práxis torna-se nítida quando de súbito um soldado armado entra no teatro. Há um tiroteio. A guerrilheira surge, atira no soldado e o mata. O Artista olha para onde estava a guerrilheira e diz à Classe Média “eles sabem o que fazem, a violência é o caminho”. O Artista e a Classe Média se dirigem para perto do cadáver do soldado. Lucho reflete que deveria estar do lado dos guerrilheiros e que “a juventude é a nossa única esperança”. Ao mesmo tempo em que afirma que a violência é o caminho, não é esse o caminho que escolhe trilhar. Ao dizer retoricamente que deveria se unir aos guerrilheiros, se refugia permanentemente no campo da hipótese e da ideia que nunca se transmutará em realidade. Quando indica que a esperança de dias melhores está na juventude, ele, como homem de trinta e poucos anos, se exime da responsabilidade.

A crença de Lucho Ruptura na excepcionalidade do artista era tamanha a ponto de acreditar que o simples aviso de seu “status” para os militares o pouparia da morte. Para Lucho o artista era quase um imortal ou um semideus. As suas preocupações políticas e sociais eram de fato acessórias porque no fundo, em primeiro plano, estava o elemento artístico e não

a militância. Seria algo como um cineasta que se diz estar a serviço de uma causa quando na realidade coloca em primeiro lugar a sua condição de autor. Definir-se como um artista revolucionário ou a serviço da revolução apresenta um valor de mercado, ele seria mais valorizado ou prestigiado por conta dessa designação. Se autoproclamar revolucionário é portanto uma maneira de se autopromover, isto é, uma certa estratégia de marketing. O filme não apresenta um artista engajado ingênuo ou bem intencionado que realmente acredita na arte como instrumento revolucionário. Ele o apresenta como um oportunista. Poderíamos nos perguntar se *Alianza para el progreso* mais que lançar suas farpas contra o artista militante estaria se dirigindo contra o *falso* artista militante. Na verdade, o filme questiona a viabilidade de promover a revolução política através da arte. Sendo provada a ineficácia de transformar a câmera em um fuzil ou de usar a câmera *como se fosse* um fuzil, todo cinema militante seria falso. Afinal, a câmera não é um fuzil. O que está sendo posto em xeque é o próprio discurso do cinema militante. O cineasta militante seria mais útil para a revolução se substituísse a sua câmera por um fuzil. A provocação ao *Cine Liberación* é bastante evidente.

Em seu texto *La ficción de la ficción es la realidad*²⁴, Ludueña havia defendido a marginalização como alternativa válida para superar o sistema. Permanecer fora do sistema seria então uma forma de vencê-lo. Mas, como garantir que o filme não seja por ele cooptado? Bastaria jamais exibi-lo em salas comerciais ou não inscrevê-lo em festivais? Existiria algum festival de cinema totalmente excluído do sistema? Pela recusa ao discurso do Artista entendemos que *Alianza para el progreso* rechaça ao mesmo tempo uma arte descompromissada com o mundo e uma arte militante. O cinema militante e o cinema

pelo cinema são igualmente dispensados. Que tipo de cinema, portanto, o filme de Ludueña reivindica para si? *Alianza para el progreso* quer ser um filme político? Se, aqui, depois de 1968, a melhor maneira de relacionar cinema e política não é segundo a fórmula do cinema militante, qual seria ela então? Se a concretização da revolução política está no uso das armas e não do cinema, que revolução está reservada para o cinema fazer? *Alianza para el progreso* se propõe a ser um *outro* cinema político cuja dimensão política reside em sua própria existência. Permanecer invisível ou inacessível talvez seja o preço para continuar situado fora do sistema. De qualquer forma, existir é preciso.

O visível no invisível

Como podemos observar, há nas declarações públicas do cineasta brasileiro que estava se encaminhando para a produção cinematográfica clandestina e no filme do cineasta argentino quando já se encontrava nela, diversos pontos de contato. Esses elementos de convergência estão imbricados: o imperativo de se fazer um novo cinema político se expressa em sua radicalidade expressiva e na escolha de situar-se à margem dos canais usuais de distribuição e exibição. Ser um artista de vanguarda implicaria estar imune a qualquer espécie de academização ou cooptação, seja ela efetuada pelos festivais internacionais, pela crítica especializada ou pelo senso comum. O princípio básico da “não conciliação” deveria estar mais forte do que nunca e aqui, neste contexto, ele não se refere somente ao cinema comercial e sim também ao cinema auto-intitulado político com “P” maiúsculo. Há tanto em Sganzerla como em Ludueña uma explícita cobrança aos seus antecessores. Para

o primeiro, o equívoco do Cinema Novo foi a acomodação no prestígio e no reconhecimento, atitude que teria suscitado tanto o procedimento de “paternalizar” os seus novos quadros quanto à realização de filmes desprovidos de autenticidade. Para o segundo, o problema do *Cine Liberación* reside em seu discurso em apontar o cinema como veículo da militância ou um instrumento a serviço da revolução política quando, na verdade, havia preocupações autorais e veleidades artísticas em seus integrantes. Sganzerla exige do Cinema Novo a permanência da radicalidade e da posição marginal de seus primeiros anos e Ludueña demanda ao *Cine Liberación* uma conciliação entre práxis e teoria no que concerne às ideias do grupo sobre o fim do “autor” e da instrumentalização da arte à política. Exigências, conclamações e rechaços. Tanto Sganzerla quanto Ludueña utilizaram as mesmas armas que o Cinema Novo e o *Cine Liberación* usaram quando apareceram no cenário do cinema brasileiro e argentino. Declarar-se como “novo” e chamar o opositor de “ultrapassado” não é uma tática nada nova, mas o ímpeto de renovação disso depende e, sintomaticamente, até nos “anos 1968” não foi possível encontrar outra estratégia.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: As vanguardas na encruzilhada mordenista. São Paulo: Edusp, 2005.

GARCIA, Estevão de Pinho. Classicismo e modernidade em Leopoldo Torre Nilsson in CORSEUIL, Anelise R. et al (Org.). **Cinema e América Latina**: estética e culturalidade. São Paulo: Editora Socine, 2016.

KING, John. **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**. Buenos Aires: Gaglianone. 1985.

PEÑA, Fernando Martín. **60/ 90 generaciones**. Cine argentino independiente. Buenos Aires: Malba, 2003.

PINTA, María Fernanda. **Teatro expandido en el Di Tella**: La escena experimental argentina en los años 60. Buenos Aires: Biblos, 2013.

PROAÑO GÓMEZ, Lola. **Poética, política y ruptura**. Argentina 1966-1973. Buenos Aires: Atuel, 2002.

MESTMAN, Mariano; LONGONI, Ana. **Del Di Tella a "Tucumán arde"**: Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 2000.

ROCHA, Glauber. [1963] **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. 2º ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969 in _____. **O pai de família e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo in **Hojas de Cine**: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

STAM, Robert. The hour of the furnaces and two avant-gardes in **Millenium Film Journal**, outono-inverno, 1980-1981.

TERÁN, Oscar. **Nuestros años sesentas**: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

TIRRI, Néstor. _____. Alianzas contestarias (Ludueña, Bejo, Cozarinsky) in _____. (Org.). **El grupo de los 5 y sus contemporáneos**: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975). Buenos Aires: Secretaria de Cultura, 2000.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. AVELLAR, José Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Notas

¹- Ver Schwarz, 2008: 70-111.

²- Para Terán (2013) o estalo deflagrador foi o próprio golpe do General Juan Carlos Onganía. Para Proaño (2002) o ápice da efervescência foi o

conjunto de manifestações e revoltas que ficou historicamente conhecido como Cordobazo. No campo artístico autores como Longoni e Mestman (2010) destacam o que apontam como *itinerario del 68*: uma sequência de produções e intervenções públicas realizadas entre abril e dezembro de 1968 perpetrada por diferentes núcleos de artistas plásticos a partir de uma posição alternativa ou abertamente de oposição ao sistema. A ação mais conhecida desse itinerário foi “Tucumán arde”, uma obra coletiva levada a cabo em Buenos Aires e Rosario.

³- O Instituto Torcuato Di Tella é fundado no dia 22 de julho de 1958 pela família Di Tella, com o intuito de fomentar o progresso das ciências e das artes na Argentina. Sem recursos econômicos próprios, era subsidiado pela Fundação Di Tella, que capitalizava a riqueza do complexo industrial Siam Di Tella, e também pelas Fundações Ford e Rockefeller. Estava estruturado sob três grandes áreas: ciências sociais, medicina e artes. No que concerne às artes, em 1963 foram instalados em um edifício da Rua Florida, no Centro de Buenos Aires, o *Centro de Artes Visuales (CAV)*, o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)* e o *Centro de Experimentación Audiovisual (CEA)*. Se constituindo como um dos epicentros do circuito modernizador portenho, essa sede do Instituto Di Tella se localizava ao lado de editoras, bares e do Instituto de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Por suas atividades boêmias e pela juventude contracultural que nele transitava, tal quarteirão ficou conhecido como o “quarteirão maluco”. Sobre o Di Tella, ver King, 1985; Longoni; Mestman, 2010; Pinta, 2013.

⁴- A periodização atribuída ao *Nuevo Cine Argentino* pela maior parte dos pesquisadores é de 1956 a 1966. Ver CASTAGNA, Gustavo. Generación del 60. Paradojas de un mito. *El amante*, Buenos Aires, n.6, 1992; BERNINI, Emílio. Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966). *Kilómetro 111*, Buenos Aires, n.1, novembro de 2000; Peña, 2003. Se consideramos essa cronologia é importante notar que quando o *Cine Subterráneo* aparece em 1971 o *Nuevo Cine Argentino* já estava extinto há cinco anos.

⁵- Tivemos a oportunidade de analisar a designação de pioneiro do cinema argentino moderno atribuída a Torre Nilsson e a ideia de que seria um cineasta de transição entre o cinema de estúdio e os cinemas novos. Ver, Garcia, 2016.

⁶- Na virada dos anos 1960 aos 1970 Torre Nilsson inicia sua trilogia épico-

histórica composta por *Martín Fierro* (Argentina, 1968), *El santo y la espada* (Argentina, 1969) e *Guemes- la tierra en armas* (Argentina, 1971). A esquerda peronista, que já não via o realizador com bons olhos, o acusa de reproduzir nesses filmes o discurso oficial do regime militar.

⁷- Apesar de fazer no início dos anos 1970 um cinema diametralmente oposto ao da geração do *Cine Subterráneo*, Torre Nilsson, neste momento, era bastante próximo a esses cineastas. Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky e Bebe Kamin chegaram a ser assistentes do realizador veterano e no começo de suas carreiras o procuravam para conversar e pedir conselhos. Cozarinsky, segundo relatou na entrevista televisiva em ocasião da emissão de *Puntos suspensivos* pela TV Pública argentina em 2013, a câmera com que rodou seu filme de estreia foi cedida amistosamente por Torre Nilsson. Anos mais tarde, em uma leitura retrospectiva, Ludueña e Kamin o elogiam por seus feitos no cinema argentino e não consideram que os filmes históricos apaguem ou diminuam seu legado (TIRRI, 2000).

⁸- Referimos-nos aos filmes *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, Argentina, 1969), *Operación masacre* (Jorge Cedrón, Argentina, 1972) e aos grupos *Cine de la Base* e *Realizadores de Mayo*.

⁹- MACIEL, Luiz Carlos. Júlio Bressane – Fazer cinema é modo de fazer política. *Última hora*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1969; SILVESTRE, Edney Célio. Matou a família e foi ao cinema. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1969; PEREIRA, Miguel. Julinho Bressane. O jovem cinema brasileiro em franca atividade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1970; ALENCAR, Miriam. Júlio Bressane. A rapidez do cinema jovem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1970; CUNHA, Wilson. Julinho, el expedito. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1970; ALMEIDA, Paulo Sérgio. O cinema é uma sala de torturas onde você faz o espetáculo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1970.

¹⁰- É importante destacar o interesse de Alex Viany em Sganzerla. Crítico e cineasta, Viany torna-se também historiador quando em 1959 publica o livro *Introdução ao cinema brasileiro*, obra que terá a sua importância na formação intelectual dos futuros cinemanovistas. Com o surgimento do movimento, torna-se um de seus principais defensores e divulgadores na imprensa. Publicou textos sobre os filmes do Cinema Novo em revistas como *Revista da Civilização Brasileira*, *Leitura* e *Senhor* além de importantes

artigos panorâmicos, entre os quais, *Cinema Novo ano 1* (1962) e *Cinema no Brasil: o velho e o novo* (1967). Além de acompanhar o movimento como crítico também o acompanhou como historiador, tendo a preocupação de gravar o áudio de debates públicos com os cineastas e de entrevistá-los. O seu antigo projeto de reunir em livro o material que escreveu e coletou sobre o Cinema Novo foi realizado pelo crítico José Carlos Avellar postumamente. Ver Vianny, 1999. Portanto, o crítico e historiador do Cinema Novo se interessa pelo jovem estreante que se atreve em “incomodar” o movimento. Não é por acaso que o termo “incômodo” aparece em duas de suas matérias sobre Sganzerla. Cf. VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969; VIANY, Alex. O incômodo Sganzerla. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1970.

¹¹- “Os filmes tem que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas”. VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

¹²-Ibidem.

¹³- Quando crítico, Sganzerla escreveu sobre Mauro e, de certa forma, a sua visão a respeito do velho cineasta se assemelha a de Glauber exposta em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963). Cf. SGANZERLA, Rogério. Humberto Mauro, autor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de fevereiro de 1965; ROCHA (2003:43-56).

¹⁴- VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

¹⁵- “Não estou ligado a qualquer corrente contrária ao Cinema Novo, mas atualmente ando bastante desconfiado de todo espírito de clã ou capelinha. Prefiro me manter um pouco à margem, e fazer os filmes que quero fazer, do que tentar conciliar com uma série de filmes, ideias e proposições de que discordo”. Idem. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969.

¹⁶- VIANY, Alex. Confissão e desafio de um bandido incômodo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969, grifo nosso.

¹⁷- Ibidem.

- ¹⁸- SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.
- ¹⁹- Ibidem.
- ²⁰- Ibidem.
- ²¹- SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. A mulher de todos e seu homem. *Pasquim*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.
- ²²- Aqui há mais uma diferença em relação a *La hora de los hornos* no que se refere à representação das forças políticas. Em seu filme Ludueña inclui no polo negativo o sindicalismo [notadamente peronista] através do personagem do Sindicalista, coisa que obviamente *La hora de los hornos* não faz. Desde a sua primeira aparição em *Alianza para el progreso* o Sindicalista é associado a Timoteo Vador, vulgo “Lobo”, importante e influente líder sindicalista peronista assassinado enquanto trabalhava em seu escritório da *Unión Obrera Metalúrgica*. A construção do personagem do Sindicalista, com revólver na cintura e vinculado diretamente ao poder, era uma caricatura do líder sindicalista criador do lema “peronismo sem Perón”.
- ²³- Robert Stam, anos mais tarde, publica um artigo justamente intitulado *The hour of the furnaces and two avant-gardes* em que aponta que o grupo de Solanas e Getino foi bem sucedido em seu objetivo. Ver Stam, 1980-1981:7-9.
- ²⁴- LUDUEÑA, Julio. La ficción de la ficción es la realidad. *Hablemos de cine*, n.65, Lima, 1973.

EU TÔ BANDIDA

PROTAGONISMO FEMININO NO AUDIOVISUAL LATINO-AMERICANO

Luiza Lusvarghi

Universidade Anhembi Morumbi
Pós-Graduação em Cinema e Múltiplos Meios

E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com

Esse artigo surgiu de um recorte sobre o protagonismo feminino e as relações de gênero efetuado a partir de um estudo sobre filmes e séries latino-americanas criminais, em que foram catalogadas e analisadas as representações de mulheres (LUSVARGHI, 2018, p.6). As personagens das obras policiais e de suspense se apoiavam claramente no modelo estadunidense de mulher fatal, que era também o modelo dos filmes *noir* dos EUA, mas também estava presente, de forma mais moralista, nas séries canônicas do gênero. O ciclo *noir* foi a principal vertente de narrativa criminal do cinema que contribuiu para assinalar em cena o surgimento de um novo tipo de mulher-protagonista, como apontou Sylvia Harvey em seu ensaio pioneiro sobre o tema (1978). Essa influência se faria sentir também em obras ficcionais televisivas de cunho policial e investigativo. A *femme fatale* do *noir* representava para o imaginário contemporâneo a mulher sedutora e perigosa, e para a *new left*¹ a ganância do capitalismo (KRUTNIK, 1991).

Para Jameson (2016) a mulher moderna estaria representada de forma mais diversificada nessas obras. Na obra de Raymond Chandler surgem diferentes tipos de homens (o rico, o proletário), e também de mulheres, que ele classifica como arquétipos “inconscientes” tais como *the belle dame san merci or the woman pal and likeable but non sexual-detective*². Ao analisar a adaptação cinematográfica do livro de Chandler *The Long Goodbye* (O Longo Adeus), dirigida por Robert Altman em 1973, no entanto, ele encontra novas possibilidades. Surge a mulher fatal que Jameson (2016, p.855) denomina de *vamp-murderess*, ao lado da *pal* (colega), da profissional e da *mousy girl* (a mulher mignon, tipo boneca), que pode ser provinciana ou tímida. Jameson atribui o surgimento destas personagens associadas ao *mateship* (companheirismo), mas também à postura de medo diante da

nova mulher, algo como uma reação retrógrada (*backlash*) ao avanço do feminismo e às conquistas sociais das mulheres.

É possível estabelecer um comparativo entre a *femme fatale* clássica com personagens das narrativas criminais latino-americanas como *Rosario Tijeras*, na série (2010) e filme (2005) homônimos, mas também com as detetives e investigadoras duronas vividas por Marina Segal (Cecília Roth), de *Epitáfios* (2004), Diana Ramírez (Gianella Neira), da série peruana *Ramírez* (2015), e a intrépida Emília Urquiza (Kate Del Castillo) de *Ingobernable* (2017-2018). O que vai permear a representação dessas mulheres dentro do imaginário cultural latino-americano é exatamente a mesma estrutura de sentimento que possibilita transformar Lampião em herói contestador, o mito do marginal romântico, do Robin Hood que roupa para distribuir aos pobres, e que se insurge contra o poder instituído que discrimina os pobres e oprimidos. O justiceiro é sem dúvida um desdobramento perigoso e bastante associado à ideia de bandido social, explorada por Hobsbawm (2015 p.42-43).

Nos bandos organizados, era pouco comum o caso de participação de mulheres, cangaceiras e/ou bandoleiras, caso de Maria Bonita. Hobsbawm atribui essa questão ao fato da mulher interferir na vida sexual do bando, e vê Maria como uma mulher que se limita a seu papel, o de esposa e companheira do líder, mas faz menção honrosa a Dadá, companheira de Corisco, para ele uma autêntica Lady MacBeth. *Entre irmãs* (2017), minissérie e filme, são bons exemplos ficcionais de como essa participação ocorria. Da mesma forma, *A Rainha do Sul* (La Reina del Sur, 2011) vai mostrar a inserção feminina no narcotráfico, como uma eventualidade decorrente de uma paixão, a situação mais comum para descrever a mulher

bandida. Mas há um tipo de personagem mais recente e baseada na realidade que podemos vislumbrar em *La Niña*, a série colombiana. Nela, uma jovem que foi sequestrada quando criança se converte em guerrilheira das Farc (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia), mas acaba se desvincilhando do grupo e participando de um programa de reabilitação do governo. O banditismo é um ritual de passagem por meio do qual o excluído pode se afirmar.

As protagonistas femininas nas narrativas criminais latino-americanas no cinema e na televisão alimentam o conceito de marginal romântico. Em narrativas recentes, como as séries de temática narco, são “bandidas por acaso” como Teresa em *La Reina del Sur*, e *Rosario Tijeras*, o filme e a série, mas também anti-heroínas como a policial durona Marina Segal em *Epitáfios*, com ligações profundas com o mundo do crime. O cinema sobre o narcotráfico reproduz relações de poder. No entanto, deixa claro que as instituições sociais estão completamente falidas, e que, portanto, há um deslocamento dentro das funções sociais, que atinge as relações de gênero (MERCADER, 2012, p. 234).

Bandido Social, Mulher e Malandragem

Hobsbawm (2015) dedicou boa parte de sua trajetória como ensaísta para analisar a figura do bandido social. A última atualização desse ensaio, publicada antes de sua morte, em 2012, contou com um capítulo dedicado à presença feminina nos grupos. Foram poucos os grupos que aceitavam mulheres, e ele dá destaque aos cangaceiros, que incorporaram suas mulheres ao bando, sendo Maria Bonita a mais famosa delas, a companheira do líder Lampião. Há referências a participações

de mulheres no Peru, na Patagônia, o espaço “faroeste” da Argentina. Hobsbawm, contudo, faz menção ao fato de que não chegou a enveredar numa análise sobre os aliados e cúmplices desses bandos (2015, p.232-233), o que fatalmente ampliaria a participação das mulheres nas operações de roubo e vandalismo. Os bandidos sociais, historicamente, sempre contaram com o apoio da população, de Robin Hood a Lampião, e passam à história muitas vezes como heróis.

Para Hobsbawm, o conceito de bandido social estaria associado às sociedades num processo de transição entre o mundo agrário e o capitalismo industrial, e seria constituída de pequenos e médios proprietários de terras que perdem a sua condição nessa etapa do desenvolvimento. Desta forma, essas figuras estariam revestidas de certo aspecto heróico, por representarem a personificação da revolta dos marginalizados contra as mazelas do mundo tecnológico e industrializado. Ele cita ainda para exemplificar sua justificativa a popularidade de bandidos como Dilinger nos Estados Unidos, que ficou conhecido pela sua eficiência e rapidez nos assaltos, mas também por deixar claro que seu alvo não eram os clientes, mas sim os banqueiros. Em meio à crise provocada pela Depressão, os cidadãos e a própria imprensa acabavam se identificando com ele. Num mundo em que o monetarismo entra em declínio, e que os bancos subjuguam seus clientes com altíssimas taxas e exigências abusivas, esse aspecto parece ainda mais evidenciado, vide o sucesso recente de séries como a espanhola *Casa de Papel* (Netflix, 2017-2019), em que os protagonistas são uma quadrilha que assalta a casa da Moeda espanhola para fabricar dinheiro.

No entanto, os países latino-americanos não podem ser avaliados como países plenamente industrializados. A reforma

agrária é uma reivindicação que permanece sem resposta, os grandes latifúndios são característicos da maioria dessas nações, e a isso podemos acrescentar o problema causado pela demarcação de territórios indígenas, pela devastação da Amazônia³, alvo da cobiça de diferentes governos e empresas. Joaquín “El Chapo” Guzmán, saiu da pobreza da zona rural de Badiraguato, no México para integrar o famoso Cartel de Sinaloa.

Por outro lado, o processo de exclusão social gerado pelo desenvolvimento desordenado das grandes cidades, das quais São Paulo é exemplo, cria bolsões de miséria nas periferias e nas favelas, compostas muitas vezes por pessoas oriundas de zonas rurais pobres que não encontram espaço nesse novo mundo globalizado e urbano, e criam autênticos universos paralelos de consumo e de vivência. Nessas aglomerações urbanas, em contexto de uma sociedade pós-industrial, o termo usado pelos próprios moradores para referir-se a elas é *comunidade*, o que dá uma ideia bastante diferenciada de conceitos de organização social e urbana como bairro, distrito, classificações impostas pelas prefeituras e pela municipalidade. Dentro delas, o papel da mulher mudou bastante, e muitas são arrimos de família, participam de todas as atividades sociais, o que inclui as organizações criminais, em pé de igualdade com os homens. São pessoas respeitadas em seu meio.

A questão da linha tênue entre bandido e malandro na sociedade brasileira foi explorada por Antonio Candido em artigo que se tornou referência para estudos sobre o tema, em que ele analisa o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, como ponto de partida para discutir a fragilidade das hierarquias baseadas em categorias sociais como burguesia e proletariado em sociedades

que não se desenvolveram segundo os cânones dos países do capitalismo central. A impunidade da transgressão é decorrente da compreensão de que quebrar as regras é a única forma de ascensão social possível: “O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia” (CANDIDO, 1970, p. 17).

A abordagem do tema narco não se resume aos filmes *videohomeros*⁴, produções independentes, populares e baratas feitas às pressas e sem muitos recursos para exibir no pay per view e nas banquinhas de vídeos piratas, com a mesma falta de recursos característica dos filmes pornô da Boca do Lixo no Brasil e do próprio ciclo de Cinema Marginal. *Camino largo a Tijuana* (1988) e *El Infierno* (2010), de Luis Estrada, *Miss Bala* (2011), de Gerardo Naranjo, transformaram-se em filmes quase icônicos do fenômeno narco, mas possuem uma abordagem sofisticada do tema, e por vezes até cômica, como *Família Gang* (2014) e *Los Jefes* (2010). O fenômeno narco não é um movimento homogêneo e nem possui uma estética tão fechada, como fazem supor alguns ensaios precipitados. *Rosario Tijeras*, a série televisiva, disponível no catálogo da Netflix, lembra a estética de filmes como *Cidade de Deus* e o seriado *Cidade dos Homens*, com planos que lembram enquadramentos televisivos, a edição característica de videocliques, mesclada a recursos que flertam com o neo-realismo, incorporando personagens não profissionais, cenários e sons ambiente. O filme homônimo, baseado no mesmo livro de Jorge Franco, um dos maiores best-sellers da Colômbia em 2000, faz uma composição diferente da personagem, e lhe confere particularidades que lembram a estética noir, com efeitos de chiaroscuro, longas cenas em clubes, muitos diálogos densos e conflitos entre mãe e filha, referências a incesto e morbidez. O livro, na verdade, é narrado pelo personagem Antonio, a sicária Rosario é apenas uma

memória, não tem voz ativa. Apesar das diferenças, ambas as produções são citadas como parte integrante do fenômeno narco, que conquistou grande inserção internacional.

El narcocine denuncia la crisis de las instituciones, la falta de credibilidad en las autoridades, la corrupción en todas las esferas políticas y sociales. Hombres y mujeres enfrentan esta nueva realidad. Dadas las condiciones actuales de México, es previsible que la producción de películas sobre el tema continuará. (MERCADER, 2012, p. 234)

As narrativas cinematográficas narco de caráter mais alternativo, conhecidas como *videohomeras*, ao contrário do que ocorre com as séries televisivas que conquistaram êxito e são chamadas também de supersséries, por conta de seu formato de vários episódios, tiveram uma grande contribuição de diretoras mulheres, como a mexicana radicada nos EUA Aurora Martinez, também creditada como Rory Martz, que produziu pelo menos 72 películas. As suas personagens são as tradicionais desse circuito, com a diferença de que matam impiedosamente tanto quanto seus companheiros, e são sempre agentes de sua realidade. São donas de casa, amantes, mas colaboram com os negócios, sem glamurização. Roubar, matar são atividades típicas dos negócios de família. Alguns títulos desta produção estão disponíveis no Youtube, como *10 horas antes de morir* (2005), *Cruz de Navajas* (2008), *Cave una tumba para mi madre* (2007). Os circuitos alternativos mexicanos batizaram Aurora como *La dama peligrosa del videohome*. São obras consideradas emblemáticas de sua carreira ainda *El Mariachi Narcotraficante* (México, 1996), *El Fantasma de la Coca* (México, 1999), *Tumbas Abiertas* (México, 2003), *El Reflejo en el Espejo* (México, 2013), *Hay Amores Que*

Matan (México, 2006), uma releitura de *Misery*, de Stephen King, estrelada por Guillermo Quintanilla e Amaranta Ruiz, nomes populares em programas e telenovelas da TV mexicana.

As novelas, filmes e séries sobre o tema narco de origem mexicana e colombiana, particularmente, exaltam a figura feminina com papel de destaque, muito mais do que os filmes brasileiros e argentinos sobre as organizações criminais. De modo geral, elas chegam ao topo das organizações por conta de sua ligação com homens que exercem funções de destaque nessas organizações. As novelas e filmes são, entretanto, baseadas em romances, a maioria escritos por homens, e voltados para uma audiência majoritariamente feminina das populares telenovelas. Na vida real, entretanto, fica difícil acreditar nesse conto de fadas às avessas. Longe de representar a subversão dessa ordem, até para assegurar sua verossimilhança, essas narrativas incorporam imagens de mulheres que não estão mais em seu tradicional papel. Não são escravas do sexo, embora possam fazer uso dele como arma e instrumento de negociação. Lideram cartéis de drogas, na ficção e na vida real. São parceiras de seus amantes narcotraficantes, e não apenas vítimas passivas. No cinema narco, as mulheres também exercem essa violência, sempre com relação aos homens, pois seus subordinados são sempre os varões. Essas mulheres estão presentes nesses filmes desde *Contrabando y traición* (1976), de Arturo Martínez, história de uma dupla de narcotraficantes, Emilio Varela e Camelia “la Texana”, que traficam drogas nos Estados Unidos. Traída por Varela, Camelia o mata. Na segunda parte da película, ela vai para Guadalajara, mas é assassinada por outro bando de narcotraficantes que desejam vingar a morte de Varela. Com Camelia, a mulher deixa de ser vítima para participar do negócio do narcotráfico (MERCADER, 2012, p. 228).

Pablo Escobar foi apadrinhado por uma das maiores mandantes do mundo narco, conhecida como “A Madrinha da Cocaína”, Griselda Blanco, pioneira na rota do tráfico entre Colômbia e Flórida. Em outras palavras, a prostituição não é a única via de ascensão no mundo do crime, e tampouco se pode afirmar que as *prepagos*⁵ eram inocentes de sua condição. Cynthia Giglioli da Silva Camacho, mulher do chefe do PCC (Primeiro Comando da Capital), maior organização criminosa brasileira da atualidade, Marco Willians Herbas Camacho, o Marcola, responde ação penal de formação de quadrilha e lavagem de dinheiro desde 2012. Ela se casou com ele quando ainda era estudante de Direito, em 2007, e conseguiu responder ao processo em liberdade. É pouco provável que ela não conheça a verdadeira ocupação de seu amado. Os narcotraficantes eram em sua maioria homens, mas há registro da participação das mulheres no negócio desde os primórdios, o que é retratado pelo cinema mexicano, dentre as quais encontramos Julia, apelidada “la Caballota” e Felisa Velázquez Velázquez, a “Reina de la Marihuana”, desde a década de 1930.

No Brasil, além de Maria Bonita e Dadá, a mulher de Corisco, protagonista do filme *Dadá e Corisco* (1996), muitas mulheres criminosas renderam livros, filmes e séries, como a assaltante de bancos Djanira Ramos Suzano, a Lili Carabina, morta no ano 2000, aos 56 anos, no Rio de Janeiro, vítima de um infarto. No cinema, Lili foi vivida pela atriz Betty Faria no filme *Lili, a Estrela do Crime*⁶ Na Patagônia argentina, surgiu uma figura inicialmente associada ao bandoleiro Ascenci Brunel, conhecido como o “demônio da Patagônia”, nascido no Uruguai e acusado de homicídio e que atuou como bandoleiro na última década do século 19 e a primeira do século 20, roubando cavalos e gado.

Junto a Brunel soma-se uma figura feminina, Elena Greenhill, conhecida como a “bandoleira inglesa”. Ela mudou-se com a família da Inglaterra para a Patagônia chilena e, depois de casada, instalou-se no território de Neuquén e, posteriormente, no de Rio Negro. La Inglesa desenvolveu suas atividades durante os 15 primeiros anos do século XX. Segundo consta nos despachos judiciais, ingressou no mundo do comércio ilegal de gado através de seu marido chileno, Manuel de la Cruz Astete, assassinado em virtude de seus “negócios”, o que acarretou problemas para Greenhill ser reconhecida como herdeira dos seus bens (RAFART, 2011, p.120).

Outras bandidas de carne e osso foram as peruanas Rosa Palma, Rosa Ruírias, Bárbara Ramos, e a *montonera* argentina Martina Chapanay (HOBBSAWM, 2015, p. 233-234). As protagonistas femininas nas narrativas criminais latino-americanas no cinema e na televisão são o contraponto ao marginal romântico, e são mulheres bandidas, que vivem à margem da lei, de forma consciente ou não. Produções desenvolvidas nos Estados Unidos para o mercado latino, como *A Rainha do Tráfico* (*La Reina del Sur*, Telemundo/Netflix, 2011-2019)⁷ e seu remake *Queen of the South* (USA, 2016), atestam seu caráter duvidoso e fascinante. Assim como o marginal romântico é representado na cultural Latino-Americana com uma função revolucionária, a *femme fatale* assume essas formas ocasionalmente na ficção, tanto do cinema quanto das séries de televisão. Em alguns roteiros, ela complementa a função do marginal romântico, ou mesmo assume o seu lugar.

Em narrativas recentes, como as séries de temática narco, todas elas escritas por homens, elas surgem com um perfil que oscila entre “bandida por acaso”, como Teresa Mendoza em *La Reina del Sur* (2010-2019) e *Rosario Tijeras*, filme (2005) e série

(2010), e a policial durona, como Marina Segal, em *Epitáfios* (2004-2009) porém viciada em roleta russa e com ligações profundas com o mundo do crime. Ou seja, uma personagem que executa a lei, mas é moralmente ambígua. O que remete à popularidade de tipos como o Capitão Nascimento nas duas sequências de *Tropa de Elite* (2005-2010) pois ela cumpre a função de ser uma autoridade da lei que entende a marginalidade porque está imersa nela. Seu parceiro de corporação, o policial Renzo Marquez (Julio Chávez), ingênuo e a princípio politicamente correto, não tem a mesma facilidade que ela para decifrar os próximos passos do assassino, nem seus delitos.

A ficção seriada latino-americana recente revela desta forma um novo tipo de protagonismo feminino, com chefes de gangue como Teresa Mendoza (Kate del Castillo na versão da Telemundo, em espanhol, e Alice Braga, na versão em inglês), ou ainda a matadora de aluguel Rosario Tijeras, além de Catalina, a jovem prostituta de luxo em *Sin tetas no hay paraíso*, série e filme, produções criadas e dirigidas pelo autor do livro homônimo, Gustavo Bolívar.

As últimas séries colombianas sugerem uma nova vertente de discussão sobre o bandido social, revolucionário, guerrilheiro, e o papel da mulher. *La Niña* (Colômbia, 2016), de 86 capítulos, foi ao ar em emissão original um mês antes do plebiscito sobre a proposta de paz do governo com as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc), rechaçada pela população por 50,2% dos votos válidos. A diferença entre o “não” e o “sim” foi de menos de 60 mil votos, e a abstenção foi altíssima. *La Niña* narra a história de uma jovem guerrilheira, a adolescente Belcky, sequestrada quando criança, e seu processo de ressocialização dentro de um programa do governo colombiano.

Numa das ações urbanas da guerrilha, ela se desvencilha do grupo e consegue entrar num programa de reabilitação do governo colombiano, administrado por uma assistente social e um padre, que se torna seu protetor. Lá, ela conhece um jovem que pertencia ao grupo paramilitar Autodefesas Unidas da Colômbia (AUC), arregimentado pelo próprio pai ainda adolescente, e por ele se enamora. A história reduz os conflitos armados à questão amorosa, diferentemente de outra série do mesmo tema, *Distrito Salvaje* (Netflix, 2018), mas não deixa de lado a questão da guerrilha como caminho alternativo para uma jovem saída da população rural ter acesso a uma educação de nível superior em Medicina, carreira tradicionalmente reservada às elites. A jovem consegue recuperar os anos perdidos e realiza seu sonho, apesar da dificuldade de integração social. A obra discute uma série de preconceitos e posturas, conflitos sociais e políticos. A série foi sucesso em seu país, e nela, a ex-guerrilheira é tratada como “bandida social”, anistiada pelos seus crimes.

Femme Fatale e anti-heroína

O ciclo *noir* é a principal vertente de narrativa criminal desenvolvida para a tela do cinema que vai introduzir um novo tipo de mulher, como apontou Sylvia Harvey em ensaio pioneiro desenvolvido sobre a femme fatale para a coletânea *Women in film noir* (KAPLAN, 1999, p.22-34). A expressão femme fatale, literalmente a mulher que mata, vem dos filmes franceses da década de 1930 como *Cais das Sombras* (*Le Quai des Brumes*, 1938), de Marcel Carné, *A Besta Humana* (*La Bête Humaine*, 1938), de Jean Renoir, adaptado do romance homônimo de Emile Zola. Os temas dessas produções vão ser voltados para as classes baixas e para a representação da frustração advinda

do desenvolvimento da vida moderna, impulsionado por novas tecnologias, e dos conflitos sociais gerados por este processo. Para autoras como Renata Pallottini, o conflito dramático é sempre necessariamente social, desde os seus primórdios, jogando pessoas contra pessoas, contra grupos. A *Antígona* de Sófocles é uma peça de crise, pois os conflitos entre a heroína e Creon, entre as leis da família e do Estado, é que vão criar a situação dramática (PALLOTTINI, 2017, 48-49). Esses conflitos podem estar em cena de forma aberta, como em *Casa de Bonecas*, de Ibsen, em que Nora é vista comendo às escondidas uma caixa de bombons que lhe fora proibida por seu marido, o que é indício de sua rebeldia e da nova mulher que está sendo forjada.

As mulheres dos narcofilmes, tanto da produção independente e autoral, quando das produções *videohomeras* é claramente insubordinada ao poder masculino. Essa rebeldia é colocada em cena. As fictícias Teresa Mendoza e Rosario Tijeras, até a jornalista Valeria Vallejo, amante de Escobar⁸, não se curvam aos poderosos chefões dos carteis em busca de uma posição de destaque. E muitas, como a própria Rosario, vítima de abuso sexual dentro da própria família, assumem o papel de justiceiras. A atriz Kate Del Castillo consegue reunir todos esses atributos, e em seu novo papel, na série *Ingovernable*, da Netflix, é claramente uma mescla de mocinha vitimizada que se transforma em anti-heroína, que não hesita em romper com as regras para estabelecer a verdade, e fazer uso da violência. Atributo mais comum de protagonistas masculinos.

As mulheres fatais do ciclo clássico de filmes policiais estadunidenses em geral desempenhavam papéis de coadjuvante nos filmes, pois o protagonista era sempre o *private eye*, ou um matador, um justiceiro, mas sua presença

era essencial para o desenvolvimento da trama. Em *Gilda* (1946), entretanto, ela é a personagem principal, um misto de coquete com mulher fatal, incosequente mas pura. Como protagonistas ou coprotagonistas, elas representavam a sedutora mulher que era a encarnação do diabo. Krutnik (1991) enfatiza o papel desempenhado pelos protagonistas masculinos dos filmes *noir*, a maioria deles em homens em luta contra o patriarcalismo. Para ele, existiam dois tipos de mulheres nas narrativas *noir*: a cândida e submissa, extremamente ingênua e sempre vítima, e a mulher malvada que surge para desviar o mocinho do caminho do bem. Mas é a malvada que faz o par romântico, e não a vítima, ela é mais forte, e isso atrai o mocinho. Krutnik, no entanto, jamais busca fundamentações sobre o motivo dessa preferência. O certo é que, em alguns filmes, as mulheres assumiam o papel de protagonistas, como aponta Naremore (2008) em *Mortalmente Perigosa* (*Gun Crazy* ou *Deadly is the female*, 1950, EUA), um filme que relembra o argumento do *neonoir* *Bonnie and Clyde* (1967). A dupla é formada por um casal, mas ele não tem ambições. É ela quem vai assumir a liderança dentro da trama, participando ativamente da trajetória de crimes.

O cerne da narrativa *noir* está centrado no personagem masculino, sempre em crise com o seu papel tradicional no sistema patriarcal (KRUTNIK, 1991, p. 97), o protagonista solitário que se deixa seduzir pela mulher fatal. Assim, Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), em *Pacto de Sangue* (*Double Idemnity*, 1944), de Billy Wilder, representa para o anti-herói Walter Neff (Fred MacMurray) os atrativos da sociedade capitalista contemporânea aos quais ele sucumbe (KRUTNIK, 1991, p.144). No entanto o trágico final sugere que, na verdade, ela se envolve muito mais com a possibilidade de aventura e ruptura que ele representa do que com a ganância de consumo.

E mesmo sendo punida ao final, ela é glamourizada (HARVEY in KAPLAN, 1999, p.22-34) pela audiência como um ícone de rebeldia. A *femme fatale* dessas produções, ainda que voluptuosa e em roupas extremamente sensuais, é, portanto, menos a mulher concebida como imagem para o deleite da plateia masculina, como bem observou em suas análises Laura Mulvey em seu célebre ensaio (MULVEY, 1975) e mais a representação possível da mulher moderna e contemporânea, entediada com afazeres domésticos e com a rotina conjugal, uma marca típica da mulher de pós-guerra na Europa e nos Estados Unidos. Moralista, mas verossímil, senhora de seu destino, e do controle da narrativa.

Para Jameson (2016, posição 741), nas narrativas criminais modernas vão surgir diferentes tipos de homens (o rico, o proletário), e também de mulheres, que ele classifica como arquétipos “inconscientes”, tais como *the belle dame sans merci*⁹ ou ainda *the woman pal and likeable but non sexual-detective*¹⁰. É como se ele reinventasse as diferenças entre espaço público e privado. No entanto, ao comparar o livro de Chandler com o filme de Altman, *The Long Goodbye* (1973), por exemplo, ele encontra novas possibilidades. Surge a mulher fatal que Jameson (2016) denomina de vamp-murderess¹¹, ao lado da *pal* (colega), da profissional e da *mousy girl* (a mulher mignon, tipo boneca), que pode ser provinciana ou tímida. A lógica de enredo de Chandler permite essas adaptações fílmicas, mas elas se originam do próprio cinema, e não da literatura. Jameson atribui o surgimento dessas personagens associadas ao *mateship* (companheirismo), mas também a uma postura de medo diante da mulher moderna e emancipada, algo como uma reação retrógada (*backlash*).

Na década de 1930, do ponto de vista formal, já estavam atendidas as reivindicações principais das mulheres no mundo inteiro (direito ao voto, equiparação salarial), mas na prática houve uma retração com relação à mulher por conta da ascensão do nazismo e do fascismo (ALVES, PITANGUY, 1981, p.53). É somente a partir da década de 1960 que esse movimento será retomado, com reivindicações mais específicas e voltadas para a sexualidade. O ingresso da mulher brasileira no mercado de trabalho se dá bem depois das companheiras da Europa e Estados Unidos, que vão ocupar postos vagos em função da Segunda Guerra. No Brasil, a maioria das mulheres entra no mercado profissional de prestadoras de serviços, como mão-de-obra barata, o que suscitaria inclusive uma reação adversa dos sindicatos das categorias de operários, bancários, e esse dado corresponde à situação da mulher nos principais países da América Latina.

As representações latino-americanas da mulher emancipada apresentam, portanto, menos variáveis do que as estadunidenses e europeias. No Brasil, em 1945, as mulheres se engajaram em campanhas pela democratização, mas essa participação não tinha necessariamente um cunho feminista, classificação que só viria a ser adotada pelos movimentos de mulheres muito recentemente, a partir de meados da década de 1980. Essa questão ideológica se daria de forma diferenciada na América Hispânica. A Venezuela e a Argentina já possuíam coletivos de mulheres cineastas entre os anos 1970 e 1980, que adotavam a postura de feministas.

No entanto, a presença da mulher no cangaço é importante e ganha relevo nacional. A brasileira Maria Bonita, nascida Maria Gomes de Oliveira, e chamada de Maria Déa em homenagem a sua mãe, companheira de Lampião, só passou

a ser chamada desta forma após a sua morte, pela relação com o romance homônimo de Afrânio Peixoto. Foi a primeira dama do cangaço, e ganhou projeção em todo o país por meio de uma reportagem feita pelo fotógrafo e documentarista libanês radicado no Brasil Benjamin Abrahão, sob o patrocínio das empresas alemãs Bayer e Zeiss (NEGREIROS, 2019, p.137). Maria Déa é descrita como uma mulher de comportamento bastante peculiar para o Brasil da década de 1930, e para a região nordestina. Enquanto as mulheres nos grandes centros urbanos se vestiam de melindrosas e conquistavam espaços sociais, no sertão as mulheres eram, em geral, vítimas de toda sorte de violência, por vezes dentro da própria família. Entre os cangaceiros, era comum a aplicação do que eles chamavam de *gera* (NEGREIROS, 2018, p. 34-35), o estupro coletivo, a uma mulher considerada traidora ou adúltera, ou ainda pelos vínculos familiares dessas com seus supostos oponentes. Por outro lado, as volantes, formadas por mercenários contratados pelo governo para perseguir os cangaceiros, não eram mais benevolentes com as mulheres, como se pode deduzir da situação da cangaceira Otília, feita prisioneira em uma caçada a seu marido, Mariano.

Apesar de todas as agruras, é possível que Otília sentisse saudades do cangaço no período em que permaneceu presa na cadeia de Jeremoabo. Todas as noites a jovem era retirada da cela, violentada por quantos soldados estivessem no estabelecimento e depois, como se fosse um resto de alimento que se guarda para comer no dia seguinte, era jogada de volta na cela. (NEGREIROS, 2018, p.126).

Os *coiteiros*, como eram chamados os aliados dos cangaceiros que lhes davam abrigo, não opunham grandes

empecilhos a que estes levassem suas filhas, mesmo porque temiam sua ira. No entanto, os casamentos eram arranjados pela família, e muito cedo, ainda na puberdade, as meninas se casavam. Não foi diferente o destino de Maria Déa, que aos 15 anos foi dada em casamento ao primo seis anos mais velho, José Miguel da Silva (NEGREIROS, 2018, p.6), sapateiro e boêmio, que preferia a companhia de prostitutas. Maria Déa, no entanto, quando brigava com o marido ia buscar pouso na casa dos pais, e frequentava sem o marido bailinhos nas fazendas, flertando com outros homens. E jamais foi punida por isso. Sua relação com Lampião foi bastante estimulada pela mãe, e consta que este exercia um enorme fascínio sobre ela desde cedo. É interessante como seu perfil num contexto rural coincide com uma das características mais comuns às *femme fatales*: o tédio diante de um casamento que não oferece nada além de uma tranquilidade financeira. A Maria Bonita representada na cena de produções como os filmes *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968), *Lampião, o rei do cangaço* (1964), *Baile Perfumado* (1997), *A luneta do tempo* (2016), e na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), tampouco lembra a de uma vítima.

Já a origem do conceito de anti-heroína, a versão feminina do anti-herói, é mais complexa, posto que derivada de uma contrapartida literária do herói romântico, que por sua vez descende do herói trágico. “No período pós-Hitler, a ideia de herói foi refreada, pois a cultura alemã começa a passar por um processo de reavaliação. Anti-heróis desapaixonados e insensíveis são mais adequados ao atual espírito alemão” (VOGLER, 2015, p.18). Os protagonistas do ciclo noir também refletem essa tendência, e uma postura existencialista, de desencanto. Não existe consenso sobre o momento em que o termo anti-heroína passou a substituir o de vilã, ou de mulher

fatal, mas essa expressão é recente, surge no final do século 20 e é bastante associada às produções seriadas televisivas. “As madrastas e rainhas maléficas dos contos de fadas dos irmãos Grimm eram, em suas versões originais, mães cujo amor se tornou mortal” (VOGLER, 2015, p.191). A palavra vilão na Idade Média, designava uma pessoa que não pertencia à nobreza feudal, e que habitava as vilas. O trabalhador do feudo recebia o nome de servo, e havia vários graus de servidão. Os vilões eram os servos mais próximos ao senhor feudal, do qual recebiam privilégios pessoais e econômicos. Até hoje, em alguns lugares, vilão designa tão simplesmente uma pessoa das regiões mais remotas, rurais, que não possui título nobiliárquico¹².

A vilã seria, portanto, uma mulher plebeia que não presta serviços domésticos, vive junto à elite, mas não possui sangue nobre. Suas artimanhas para ascender socialmente são muito próximas das características atribuídas ao malandro conceituado por Antonio Candido (1970): intrigas, assédio moral, sedução. Talvez essa origem histórica do termo nos ajude a compreender porque são tão populares. A categoria anti-heroína, frequente nos quadrinhos, seria, portanto, um reconhecimento às origens populares dessas protagonistas, que desbancam as mocinhas superprotegidas pelo patriarcalismo e que preservam a ordem e a moral de sistemas sociais baseados em hierarquias estratificadas que produzem exclusão. A representação desses arquétipos no cinema também serve, eventualmente, à reprodução de discriminações étnicas. Os chicanos, denominação dada aos imigrantes mexicanos radicados nos Estados Unidos, são retratados como vilões e vilãs, mulheres fatais com traços indígenas e latinos são facilmente encontrados nas produções hollywoodianas, e de forma recorrente nas obras criminais e filme de gângster:

Durante as décadas dos anos 20 e 30, as mulheres chicanas, mexicanas e latinas (Hollywood não se interessava em fazer distinção) seguiam limitadas a seus papéis de mulheres incontroláveis, presas de paixões incontroláveis e escasso talento. A atriz mexicana Lupe Vélez interpretou vários desses papéis, de mulher morena, passional e caprichosa que falava inglês com dificuldades. (MACIEL, 2000, p.38).

A *femme fatale* por vezes se confunde hoje, nos enredos, com a representação da anti-heroína. O contexto é outro, mas são todas elas facetas de mulheres que não se enquadram mais nos moldes patriarcais, que contestam a ordem estabelecida. A *femme fatale* do ciclo *noir* não necessariamente está interessada em sexo, possui projeto próprio, e pode fazer uso da sedução para atingir seus objetivos. A vilã dificilmente faz uso da sedução, mas a anti-heroína não pode ser simplesmente conceituada como uma versão revolucionária da bandida. Elas são híbridas, e podem inclusive ser um tanto assexuadas, como também ocorre aos correspondentes masculinos, voltadas para sua missão de combater o mal, e invariavelmente celibatárias. O que todas têm em comum é que representam o empoderamento feminino e uma ameaça ao padrão de feminilidade da sociedade patriarcal.

Uma representação pouco usual dessa dualidade está no thriller brasileiro *Praça Paris* (2018), em que as coprotagonistas Glória (Grace Passo) e Camila (Joana de Verona) antagonizam em busca da primazia de conduzir a história. Enquanto a ascensorista Glória representa o lado socialmente subalterno – preta, favelada, pobre -, Joana é facilmente identificada como a mulher branca, de elite, culta e europeia, associando-se ainda ao colonizador português ao longo dos diálogos. Embora a narrativa acabe por privilegiar o lugar de fala de

Glória, é forçoso reconhecer, num primeiro momento, na terapeuta Joana, um modelo de classe média engajada e com um discurso revolucionário que não se sustenta na realidade, ou seja, uma anti-heroína fadada ao fracasso. A estratégia de colocar duas personagens como coprotagonistas para mostrar a ambiguidade da relação também está em *Entre Irmãs*, obra baseada no livro *A Costureira e o Cangaceiro* (2009), da autora brasileira radicada nos Estados Unidos Frances de Pontes Peebles, que trabalha as duas personagens como interfaces da posição da mulher no contexto sertanejo do início do século.

Considerações finais

As mulheres das narrativas criminais latino-americanas com papéis protagônicos são invariavelmente bandidas, mas revestidas de um caráter romântico, assim como seus parceiros de crime. Ser bandido, dentro dessa concepção, pode ser a única via de ascensão social em uma sociedade dominada pela desigualdade e por conflitos políticos e econômicos, e, portanto, não significa necessariamente recorrência ao estereótipo consagrado pelo cinema hollywoodiano ou europeu, em que os bandidos assaltam o banco e fogem para o Rio de Janeiro.

Neste sentido, a presença delas atesta a introdução de um novo papel para a mulher dentro dessas obras e de uma representação da mulher moderna no imaginário local. As obras criminais, literárias e audiovisuais, não poderiam ter como protagonistas personagens ingênuos, uma vez que as sociedades em que se inserem não são democráticas, justas. Os relatos criminais latino-americanos tratam de temas como corrupção, violência, perpetrado pelo Estado contra os indivíduos. As corporações policiais exercem papel de braço

armado de governos autoritários, e raramente se colocam ao lado do cidadão. As séries e filmes policiais fazem sempre alusão a uma divisão especial dentro da polícia comum, como que para atestar seu caráter diferenciado. As mulheres na delegacia são raras, tanto na vida real, quanto na ficção.

Provavelmente em função desse contexto específico, assim como ocorre com a mulher fatal do ciclo *noir*, as mulheres bandidas não são castigadas pela sua transgressão, e quando isso ocorre, é de forma glamorosa, como uma redenção.

A mulher fatal do policial *noir* *Estranho Encontro* (1958), de Walter Hugo Khoury, Wanda (Lola Brah) é punida, enquanto a mocinha vitimizada e pura, Julia (Andrea Bayard), fica com o mocinho Marcos (Mário Sérgio). O primeiro grande ícone brasileiro de femme fatale que cumpre a função de questionar o *status quo* é personificado pela atriz Helena Ignez, em diversos filmes do chamado Ciclo Marginal, e particularmente em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), baseado no criminoso João Acácio Pereira da Costa. É a subversão da imagem da mulher fatal a partir do clichê que acentua seu caráter experimental e revolucionário.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem (caracterização das memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, São Paulo: USP, 1970.

HARVEY, S. The Absent Family of Film Noir in **Women in Film Noir**, KAPLAN, E. Ann ev. ed.; London: British Film Institute, 1980.

HOBSBAWM, E. **Bandidos**. Tradução Donald M. Garschagen. São Paulo, Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 2015.

JAMESON, F. Raymond Chandler. **the detections of totality**. London, New York and Paris: Editora Verso, 2016, online.

KRUTNIK, F. In **A Lonely Street**: film noir, genre and masculinity. New York: Routledge, 1991.

LUSVARGHI, L. **A Lei e a Nova Ordem**: narrativas criminais da ficção audiovisual da América Latina. Curitiba: Editora Appris, 2018.

MACIEL, D. **El Bandolero, El Pocho y La Raza, imágenes cinematográficas del chicano**. México DF: Pronaculta/Siglo Veinteuno, 2000.

MERCADER, Y. Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. **Tramas 36**, Uam-X: México, 2012, p. 209-237. Acesso em 30/10/2017 <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf>

MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo in XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NEGREIROS, A. **Maria Bonita**: Sexo, Violência e Mulheres no Cangaço. São Paulo: Objetiva, 2018.

PALLOTTINI, R. **O que é dramaturgia**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

RAFART, G. **Violência rural e bandoleirismo na Patagônia**. Topoi, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 118-136.

VOGLER, C. **A Jornada do Escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

Notas

¹ Termo utilizado para referir-se a correntes de esquerda surgidas na Europa e nos Estados Unidos na década de 1960, influenciadas pela criação da publicação acadêmica política New Left Review no Reino Unido, ainda em atividade.

² A bela dama impiedosa ou a mulher companheira, adorável, mas assexuada.

³ A maioria do território pertence ao Brasil, com 60% da floresta, seguida pelo Peru com 13%, e em partes menores pela Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e França (Guiana Francesa).

⁴ Os dvds piratas vendidos em banquinhas, que são encontrados em diversos países, do Brasil, ao Peru – o shopping Polvos Azules tem quase uma seção

inteira dedicada a eles -, até Cuba, em que os pacotes, coletânea de obras audiovisuais, substituem a falta de acesso à banda larga.

⁵- Denominação em alguns países de língua hispânica, como Colômbia, dada às acompanhantes dos traficantes mediante remuneração em dinheiro ou trocas de favores.

⁶- O autor do roteiro do filme, baseado no livro *Lili Carabina: retrato de uma obsessão* (1988), que ainda renderia uma peça em 2017, Aguinaldo Silva, sempre declarou que Lili era uma invenção sua para a série *Plantão de Polícia*, exibida pela Globo em 1989. A ex-presidiária e assaltante de bancos Djanira Metralha, que não usava carabina, existiu de fato, mas não era uma ex-dona de casa da Baixada Fluminense.

⁷- Fenômeno “La Reina del Sur” ganha nova temporada e o primeiro teaser já está entre nós; vem ver! Raphael Amador - Publicado em 10/07/2018 às 21:23 <https://hugogloss.uol.com.br/tv/fenomeno-la-reina-del-sur-ganha-nova-temporada-e-o-primeiro-teaser-ja-esta-entre-nos-vem-ver>

⁸- A jornalista, atualmente vivendo em Miami, não gosta das representações audiovisuais de sua personagem, justificando que é sempre a mulher má em todas as versões, enquanto a verdadeira mulher de Escobar é retratada como uma vítima inocente, e não como criminosa, por ser a esposa, o que de fato acontece. <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/wagner-moura-um-desastre-diz-ex-amante-de-pablo-escobar-20309387>

⁹- A bela e impiedosa dama.

¹⁰- A detetive companheira e adorável mas sexualmente não atrativa.

¹¹- Assassina vampiresca. A expressão vamp é usada em português para referir-se a mulher fatal, quase como um sinônimo.

¹²- Alguns textos em inglês trazem a denominação villain para o vilão dramático, e villein para os vilões feudais. No livro *A commentary on the tenures of Littleton*, sobre as anotações do juiz inglês Thomas de Littleton editadas pela Universidade de Michigan em 1829 por Henry Cary, ambos os termos são usados indistintamente.

SOBRE OS AUTORES

Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva é professor titular aposentado do Curso de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, com passagem pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Vídeo. Interessado em dramaturgia, roteiros, análise fílmica, políticas públicas e representações do Brasil no audiovisual.

Denise Tavares é professora associada do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação de Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF). Graduada em Jornalismo, Mestre em Multimeios e Doutora em Integração Latino-Americana. Organizou, junto com Renata Rezende a obra *Mídias e Divulgação Científica – Desafios e Experimentações em meio à Popularização da Ciência* e com Adilson Cabral e Alexandre Farbiarz, *Pesquisas em Mídia e Cotidiano*. Pesquisa o audiovisual na América Latina, em especial, o documentário.

Eliska Altmann é professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Idealizadora do projeto CineCríticos: www.cinecriticos.com.br. Autora do livro “O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles”, 2010. Organiza a coleção “Cinema em livro: Eduardo Coutinho”, editada pela 7Letras. Tem experiência na área de sociologia da cultura; pesquisa e escreve artigos sobre recepção de bens culturais, cinema, crítica cinematográfica e América Latina.

Estevão Garcia é coordenador e professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG), Câmpus Cidade Goiás. Professor do Curso Técnico Integrado de Produção em Áudio e Vídeo da mesma instituição. Foi professor visitante da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) entre 2012 e

2014. Doutor em Meios em Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara (UdG), México. Pesquisador com atuação em pesquisas e publicações relacionadas ao cinema latino-americano.

Luís Alberto Rocha Melo é professor do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), cineasta e pesquisador. Dirigiu, entre outros trabalhos, os médias *Alex Viany - um documentário em vídeo* (1990) e *O Galante rei da Boca* (2004); os longas *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012) e *Um homem e seu pecado* (2016); e os curtas *Que cavação é essa?* (2008) e *Cinebiogravura* (2017). É um dos autores do livro em dois volumes *Nova história do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (São Paulo: SESC, 2018).

Luiza Lusvarghi é jornalista, pesquisadora de cinema e audiovisual, graduada em jornalismo pela PUC-SP. Possui mestrado e doutorado em comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Autora de *Cinema Nacional e World Cinema* (2010) e *O crime como gênero na ficção audiovisual da América Latina* (2018). Professora de Pós-Graduação *Lato sensu* em Cinema e Multimeios (UAM). Vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Cinema da Intercom, membro do Coletivo Elviras e da Abraccine.

Marcelo Prioste é doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP sendo um dos criadores da publicação dos pós-graduandos da ECA – a Revista Movimento (www.revistamovimento.net). Professor na PUC-SP (Design, Multimeios e Jornalismo). No doutorado desenvolveu pesquisa sobre o cinema documentário latino-americano com enfoque na produção do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998).

Maria Alzuguir Gutierrez é pesquisadora e professora de cinema. Seus estudos estão voltados para o cinema realizado entre os anos 1960 e 1970 na América Latina. Tem interesse pelas relações cinema/letras e cinema/teatro. Pós-Doutora pela UFSCar (bolsa Capes), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado a respeito da incorporação das ideias de Brecht no cinema da América Latina (USP/FAPESP). Como professora convidada ou colaboradora, ministrou cursos em instituições como USP, UFSCar, UNESP e Memorial da América Latina.

Marina Soler Jorge é socióloga e professora associada do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp e do Programa de Mestrado em História da Arte da Unifesp.

Maurício de Bragança é graduado em História e Cinema, Mestre em Comunicação e Doutor em Letras pela UFF. Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Publicou *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem* (EDUFF, 2010) e, com Marina Tedesco, o livro *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (7Letras, 2013).

Natacha Muriel López Gallucci é professora adjunta em Filosofia na Universidade Federal do Cariri, Brasil. Pós-Doutorado em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Doutora em Multimeios e em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Membro da SOCINE - Sociedade Brasileira de estudos de Cinema e Audiovisual; ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas e da IUAES - International Union of Anthropological and Ethnological Sciences. Portfólio www.natachamuriel.com

Silvia Oroz é historiadora, pesquisadora e professora concentrada na área de cinema latino-americano. Escreveu vários livros, entre eles, *Melodrama, o cinema de lagrimas da América Latina*, que foi adaptado por Nelson Pereira dos Santos para o filme *Cinema de lágrimas*. Organizou a antologia *Tesouros do cinema mudo latino-americano*, para a Funarte. Foi curadora de mostras, como: *El deseo, el cinema de Pedro Almodóvar*. Atualmente pesquisa o melodrama contemporâneo.

Yanet Aguilera é professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP. Coordenadora do COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte da América Latina. Curadora, organizadora e autora dos livros: *Preto no Branco, a arte Gráfica de Amilcar de Castro*; *Imagem e Exílio*; *Imagem e Resistência*; *Imagens de um Continente*; *Memórias Impossíveis*; *Que história desejamos contar?*. Curadora e orientadora da exposição: *Dor e Cura*.

GRUA

O GRUA- Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/ Audiovisuais é um grupo de pesquisa ligado à UFRJ, composto por pesquisadoras/es e realizadoras/es de demais instituições (UCP, UFRJ, UFRGS, UFF, UECE) dedicadas/ os à formação e à criação de narrativas artísticas e audiovisuais nas ciências sociais. Aceso: <https://www.grua.art.br>

MULTIS

O Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia (MULTIS) é vinculado ao Programa de Pós-Graduação Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense. Tem como foco central das suas investigações, a produção audiovisual contemporânea observada em suas múltiplas relações, processos e constituições. Aceso: <http://multis.sites.uff.br/>

prala

Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano

A PRALA – Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino Americano é um grupo de estudos formado por pesquisadores vinculados à Pós-Graduação de Cinema e Audiovisual da UFF, sendo aberto à participação de pesquisadores de outros grupos e instituições que investiguem o audiovisual da e na América Latina. Aceso: <https://pralauff.wordpress.com/>

