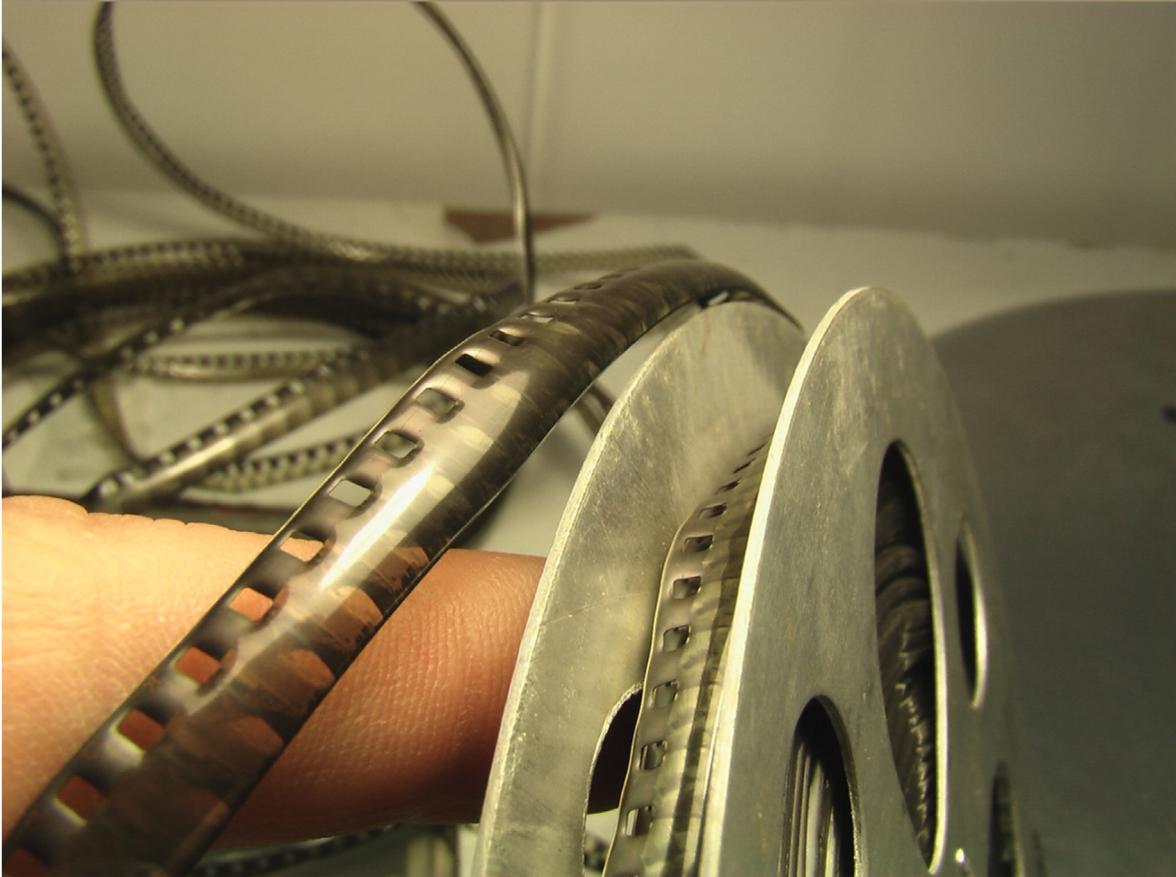


ISSN 1679-3749

ALETRIA

Revista de estudos de literatura



30 n. 3

JUL.-AGO.-SET. 2020

Imaginário e Cinema
Latino-Americano

ALETRIA

revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Georg Otte; **Subcoordenador:** Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; **Docentes:** Gustavo Silveira Ribeiro, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Marcel de Lima Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Anna Palma e Aline Magalhães Pinto (suplentes); **Discentes:** Matheus Saez Magalhães e Silva e Henrique Barros Ferreira (titulares), Alice Laterza Caetano e Gabriel Caixeta de Paula Müller (suplentes); **Secretaria Acadêmica:** Bianca Drielly, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Toça, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

EDITORES

Márcia Arbex
Marcos Antônio Alexandre

ORGANIZAÇÃO

Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Mónica Villarroel (Diretora da Cineteca Nacional de Chile)

IMAGEM DA CAPA

Arquivo Cineteca Nacional de Chile

SECRETÁRIA

Stéphanie Paes

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Marina Lilian Pacheco, Marcos Alexandre dos Santos, Vinicius Fernandes, Carolina Sueto Moreira, Alda Lopes.

REVISÃO DE INGLÊS

Isabela Lee, Natália Benevides, João Victor Pessoa Rocha e Gabriela Eick.

DIAGRAMAÇÃO

Alda Lopes

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



IMAGINÁRIOS E CINEMA LATINO-AMERICANO



30^{n.3}

Jul.-Set. 2020

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

EDITORIAL

Márcia Arbex

Marcos Antônio Alexandre 9

APRESENTAÇÃO

Sara Rojo

Mónica Villarroel 11

IMAGINÁRIO E CINEMA LATINO-AMERICANO

EXPERIMENTAÇÃO, CORPOREIDADE E ABJEÇÃO: OUTROS DELÍRIOS POSSÍVEIS EM *QUEM É BETA?* (1973), DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

EXPERIMENTATION, CORPOREALITY AND ABJECTION: OTHER POSSIBLE DELUSIONS IN QUEM É BETA? (1973), BY NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Carolina de Oliveira Silva

Paulo Roberto Monteiro de Araújo 17

NUEVO CINE LATINOAMERICANO: UMA ANÁLISE DO CÂNONE A PARTIR DO GÊNERO

THE NEW LATIN AMERICAN CINEMA: AN ANALYSIS OF THE CANON FROM THE GENDER PERSPECTIVE

Marina Cavalcanti Tedesco 39

<p>A ESPALDAS DE UN GIGANTE: LAS TRASLACIONES FILMOLITERARIAS BRASILEÑAS EN EL CINE LATINOAMERICANO</p> <p><i>BEHIND A GIANT’S BACK: BRAZILIAN FILM-LITERATURE TRANSLATIONS IN LATIN AMERICAN CINEMA</i></p> <p><i>David García-Reyes</i></p>	63
<p>LADRÕES DE BICICLETA EM CONTEXTO LATINO-AMERICANO</p> <p><i>BICYCLE THIEVES IN LATIN-AMERICAN CONTEXT</i></p> <p><i>Genilda Azerêdo</i></p>	85
<p>EXÍLIO E INTERRUÇÃO: AS DIFERENTES CONDIÇÕES DA RETOMADA DOS ARQUIVOS NOS CINEMAS DE PATRÍCIO GUZMÁN E EDUARDO COUTINHO</p> <p><i>EXILE AND INTERRUPTION: THE DIFFERENT CONDITIONS OF ARCHIVAL RETAKE IN THE WORKS OF PATRÍCIO GUZMÁN AND EDUARDO COUTINHO</i></p> <p><i>Julia Fagioli</i></p>	107
<p>FRESA Y CHOCOLATE E GUANTANAMERA: UMA ANÁLISE SOBRE A INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS CODIRIGIDAS POR TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA E JUAN CARLOS TABÍO</p> <p><i>FRESA Y CHOCOLATE AND GUANTANAMERA: AN ANALYSIS ON THE INTERTEXTUALITY INSIDE THE WORKS CODIRECTED BY TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA AND JUAN CARLOS TABÍO</i></p> <p><i>Marina de Moraes Faria Novais</i></p>	131
<p>CINEMA E MIGRAÇÕES EM PERSPECTIVA DE GÊNERO: REPRESENTAÇÕES DE MASCULINIDADE NOS FILMES <i>BOLÍVIA (2001)</i> E <i>ESTÔMAGO (2007)</i></p> <p><i>CINEMA AND MIGRATIONS IN A GENDER PERSPECTIVE: REPRESENTATIONS OF MASCULINITIES IN THE MOVIES <i>BOLÍVIA (2001)</i> AND <i>ESTÔMAGO (2007)</i></i></p> <p><i>Gláucia de Oliveira Assis</i></p> <p><i>Joelma Ferreira dos Santos</i></p>	153
<p>CONTAGEM COMO O CORAÇÃO DO MUNDO, ATRAVÉS DO OLHAR DA PRODUTORA FILMES DE PLÁSTICO</p> <p><i>CONTAGEM AS THE HEART OF THE WORLD, THROUGH THE EYES OF THE PRODUCER FILMES DE PLÁSTICO</i></p> <p><i>Geison de Almeida Bezerra da Silva</i></p>	179

VARIA

CONTINUITY, DISCONTINUITY, INVENTION, REINVENTION OF AFRICAN AESTHETICS OR CULTURAL MEMORY AND CHANGE: GLOCAL AND DIASPORA PERSPECTIVES

CONTINUIDADE, DESCONTINUIDADE, INVENÇÃO, REINVENÇÃO DA ESTÉTICA AFRICANA OU MEMÓRIA E MUDANÇA CULTURAL: PERSPECTIVAS GLOCAL E DA DIÁSPORA

Felix Ulombe Kaputu

Fidèle Mwepu 203

RESENHA

OLIVEIRA, SOLANGE RIBEIRO DE. *ALVOROÇO DA CRIAÇÃO: A ARTE NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR*. BELO HORIZONTE: EDITORA UFMG, 2020.

Camila Augusta Pires de Figueiredo 227



editorial

Aletria: Revista de Estudos de Literatura, neste terceiro número do ano de 2020, abre espaço para o dossiê temático “Imaginários e cinema latino-americano”, organizado por Sara Rojo (UFMG) com a colaboração de Mónica Villarroel, diretora da Cineteca Nacional de Chile. Os artigos que compõem o dossiê trazem uma contribuição significativa para o debate contemporâneo sobre o cenário do cinema latino-americano, em diálogo com outros campos do saber, como a literatura, a estética, a filosofia e a história, especificidades ainda pouco pesquisadas e difundidas no campo dos Estudos Literários.

Este número da *Aletria* conta ainda com um artigo na seção “Varia”, intitulado “Continuity, Discontinuity, Invention, Reinvention of African Aesthetics or Cultural Memory and Change: Glocal and Diaspora Perspectives” (Continuidade, descontinuidade, invenção, reinvenção da estética africana ou memória e mudança cultural: perspectivas global e da diáspora), de Felix Ulombe Kaputu e Fidèle Mwepu, no qual os autores propõem uma discussão que evidencia o passado estético africano, dinâmico e inovador, contestando, portanto, visões restritivas quanto a seu papel cultural determinante. A resenha sobre a recente publicação da professora emérita da Faculdade de Letras da UFMG, Solange Ribeiro de Oliveira, escrita por Camila Figueiredo, fecha este número da revista. O livro objeto da resenha, *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*, publicado pela Editora UFMG, trata da presença das artes visuais – pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas – nos textos de ficção da autora de *A paixão segundo G.H.* sob uma perspectiva original, que contribui para a atualização das leituras da obra de Lispector, neste ano que marca o centenário de seu nascimento.

Desejamos a todos bons momentos de reflexão e de produtiva leitura.

Os editores



apresentação

Nas últimas décadas, as investigações sobre o cinema latino-americano vêm interpelando teórica e socialmente esse objeto por diversos vieses. Este número da *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* procurou realizar um mapeamento da produção crítica e do estágio atual dessas pesquisas, demonstrando como os estudos e imaginários sobre o cinema latino-americano ultrapassam o limite das fronteiras disciplinares. Os artigos aqui reunidos – estudos de caso e reflexões de caráter comparado – se propõem, assim, fomentar o debate sobre o tema.

A seleção permite revisitar um leque de filmes que marca diferentes momentos e contextos da produção cinematográfica na América Latina. Podemos, assim, indagar sobre novos aspectos de movimentos tão fundamentais como o Nuevo Cine Latinoamericano com renovados olhares. De igual maneira, podemos estabelecer um diálogo produtivo entre autores cruciais para o documentário dos anos 1970 e 1980, como Eduardo Coutinho e Patricio Guzmán, ou, ainda, aprofundar-nos em trabalhos de diretores chaves na filmografia brasileira, como Nelson Pereira dos Santos, e na cubana, como Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío.

O olhar que os autores imprimem em seus textos abre, de um lado, perspectivas atuais para abordar questões como gênero, e aplica o rompimento das fronteiras disciplinares na análise do *corpus* proposto. De outro lado, possibilita indagar o que acontece no processo de produção, em cinematografias locais. Esses dois lados visibilizam experiências contemporâneas.

O dossiê, que perpassa diversas temáticas e diferentes campos teóricos, está constituído pelas seguintes reflexões:

- “Experimentação, corporeidade e abjeção: outros delírios possíveis em *Quem é Beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos”, de autoria de Carolina de Oliveira Silva e Paulo Roberto Monteiro de Araújo, leva o leitor a questionar o humano a partir da construção das personagens femininas de *Quem é Beta?*, de 1973.
- “Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero”, de Marina Cavalcanti Tedesco, realiza uma reflexão do conhecido movimento do cinema latino-americano como cânone, a partir de uma perspectiva de gênero.
- “A espaldas de un gigante: Las traslaciones filmoliterarias brasileñas en el cine latinoamericano”, de David García-Reyes, realiza uma análise panorâmica do estágio dessa produção e estuda as translações filmoliterárias do cinema brasileiro.
- “Ladrões de bicicleta em contexto latino-americano”, de Genilda Azerêdo, é um estudo de caso. Especificamente, discute o filme *O banheiro do papa*, a partir das diversas linguagens que o compõem.
- “Exílio e interrupção: as diferentes condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patricio Guzmán e Eduardo Coutinho”, de Julia Fagioli, é um estudo que traça um paralelo entre dois criadores latino-americanos a partir da montagem dos arquivos. O artigo procura refletir sobre como se articulam tomada e retomada.
- “*Fresa y Chocolate* e *Guantanamera*: uma análise sobre a intertextualidade nas obras codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío”, de Marina de Moraes Faria Novais, trabalha comparativamente, a partir da intertextualidade, sobre a apropriação da narrativa pelo cinema.
- “Cinema e migrações em perspectiva de gênero: representações de masculinidade nos filmes *Bolívia* (2001) e *Estômago* (2007)”, de Gláucia de Oliveira Assis e

Joelma Ferreira dos Santos, como o próprio nome assinala, volta às questões de gênero, mas a partir da análise das masculinidades.

- “Contagem como o coração do mundo, através do olhar da produtora Filmes de Plástico”, de Geison de Almeida Bezerra da Silva, visa abordar a trajetória da produtora audiovisual mineira Filmes de Plástico, sobretudo, seu último longa-metragem *No coração do mundo* (2019).

Sabemos que ainda resta muito caminho a ser percorrido para se poder visualizar o estágio atual dos estudos sobre o cinema latino-americano, mas acreditamos que os artigos apresentados nesta revista são uma contribuição importante para esses estudos. Esperamos motivar maiores encontros na rota dos trabalhos comparados. O dossiê, em seu conjunto, abrange movimentos globais e experiências individuais.

Agradecemos pelas contribuições que possibilitaram apresentar um enfoque aberto e dinâmico da questão, e esperamos que as reflexões apresentadas convoquem novos estudos.

Dra. Mónica Villarroel (Diretora da Cineteca Nacional de Chile)

Dra. Sara Rojo (UFMG/CNPq)

Imaginários e Cinema Latino-Americano





**Experimentação, corporeidade e abjeção:
outros delírios possíveis em *Quem é Beta?* (1973),
de Nelson Pereira dos Santos**

***Experimentation, Corporeality and Abjection:
Other Possible Delusions in Quem é Beta? (1973),
by Nelson Pereira dos Santos***

Carolina de Oliveira Silva

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil
coralinacarol@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-8447-1576>

Paulo Roberto Monteiro de Araújo

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo / Brasil
pauloroberto.araujo@mackenzie.br
<http://orcid.org/0000-0001-7440-4399>

Resumo: Este artigo pretende compreender, a partir da construção das personagens femininas de *Quem é Beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos, quais os desdobramentos plasmados nas imagens do filme em meio a um futuro apocalíptico que se utiliza da memória para sobreviver? A tecnologia alcançada por poucos e a sobrevivência por meio da violência nessa história são as fissuras que nos levam a questionar o humano. Por meio de autores que abordam o desprezível feminino – ou abjeto –, como Julia Kristeva (1982); a temporalidade humana como Georges Didi-Huberman (2011) e as relações concomitantes entre cinema e história, tal como Marc Ferro (1992), este estudo aponta para o cinema brasileiro do gênero de ficção científica – um terreno quase, mas não completamente desabitado – como um autêntico lampejo de sobrevida para pensar o feminino.

Palavras-chave: personagens femininas; abjeto; cinema brasileiro; ficção científica; *Quem é Beta?*; Nelson Pereira dos Santos.

Abstract: This article aims at understanding, from the construction of the female characters in *Quem é Beta?* (1973), by Nelson Pereira dos Santos, what is reflected in his images in the midst of an apocalyptic future that points to memory – technology achieved by few – and survival through violence as fissures that lead us to question the human. By means of authors who approach the despicable female – or abject –, such as Julia Kristeva (1986); human temporality, such as Georges Didi-Hubermann (2011); and the concomitant relations between cinema and history, such as Marc Ferro (1992), this study points to the Brazilian cinema genre of science fiction – a terrain almost, but not completely uninhabited – as an authentic glimpse of survival to think the feminine.

Keywords: female characters; abject; Brazilian cinema; science fiction; *Quem é Beta?*; Nelson Pereira dos Santos.

Introdução

Filme de Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) – diretor, produtor, roteirista montador, ator e professor brasileiro –, *Quem é Beta?* (1973) é uma narrativa com 92 minutos de duração e uma das produções nacionais que podemos reconhecer como uma exímia ficção científica (FC). Como aponta Alfredo Suppia, estudioso do assunto, no livro *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura* (2015), a FC é um gênero que não deve ser apenas sublinhado por sua atmosfera rarefeita em meio ao cinema brasileiro – com relação a um tipo específico de ficção fantástica com a qual estamos tradicionalmente acostumados –, mas que deve ser ressaltado como um meio possível para a crítica social e política de seu tempo.

O referido filme, conhecido também pelo título *Pas de violence entre nous*, *Quem é Beta?* é uma coprodução franco-brasileira que trata de um futuro apocalíptico bastante peculiar. Em um estilo meio *hippie* e um pouco psicodélico, *Quem é Beta?* trabalha apresentando um aparato tecnológico – uma máquina muito parecida com um televisor – que é capaz de materializar memórias. Tal aparelho é utilizado em um mundo em que a luta pela sobrevivência se torna permanente e incessante, e esse esforço para manter o corpo e a memória vivos materializa-se nas reminiscências construídas por meio de um retorno constante ao passado. Tal premissa fora apontada pelo filósofo, historiador e crítico de arte Didi-Huberman no livro *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011); neste, o autor levanta uma substancial discussão sobre as dimensões da obra

de arte e as formas como podemos estudá-las no tempo. Em *Quem é Beta?*, o mundo é dividido entre os ditos “sãos” e os “contaminados”; dessa maneira, o filme apresenta um mundo pós-apocalíptico, mas não explica exatamente os motivos dessa situação.

A análise fílmica pretende, em um primeiro momento, pensar a construção das personagens femininas na história de Nelson Pereira dos Santos. Tomamos como exemplo as personagens Beta (Sylvie Fennec) e Regina (Regina Rosemburgo) – e seus corpos como espaços eminentemente políticos e cheios de significado, aspecto reforçado por teóricos contemporâneos como Paul B. Preciado, em obras como o *Manifesto contrassexual* (2014). Este estudo também apresenta, como auxílio para a análise fílmica, uma abordagem sócio-histórica do ambiente social do Brasil na década de 1970 e as suas possíveis interferências na história do filme. Tal metodologia é proposta e amplamente desenvolvida pelo historiador francês e ex-professor universitário Marc Ferro no livro *Cinema e História* (1992), em que ele promove uma leitura do cinema como agente da história, utilizando exemplos advindos de períodos que remontam às produções cinematográficas do entreguerras.

Ao trabalhar com uma representação criticada como precária tanto em recursos de produção quanto, em um primeiro e bastante raso momento de análise, em estética, *Quem é Beta?* consegue atingir um espírito de época eminentemente setentista, ou seja, a perplexidade e a desorientação em seu mais fatídico auge como transcrição de parte do que fora a década referida. É importante frisar que a década de 1970 foi um período em que os filmes se tornaram objetos de muito interesse da historiografia e para os próprios historiadores, abrindo, de fato, um extenso e frutífero terreno de reflexão para o campo da História Cultural e do cinema; este último, como um tipo importante de documento da história. Dessa maneira, *Quem é Beta?* apresenta uma narrativa que se cria em torno de um mistério: um casal, Maurício (Frédéric de Pasquale) e Regina (Regina Rosemburgo), vive em um estado pouco natural para a nossa percepção de vida, atirando em pessoas-zumbis ou apenas pessoas, o que eles chamam de *contaminated*. A partir dessa premissa, acompanhamos uma vida que será perturbada pela chegada misteriosa de Beta, uma mulher que, até então, vive completamente sozinha nesse mundo desolado pela falta de humanidade.

Em uma discussão que parece girar em torno da memória e de suas repercussões, essa que, segundo a protagonista Beta, não é

bem compreendida pelo novo casal de amigos, a mencionada obra cinematográfica atua de maneira muito experimental, trabalhando, a princípio, com a destruição de qualquer vestígio da humanidade. No entanto, ao promover uma busca incessante por Beta, o filme aponta para perspectivas que consideram outros níveis de sensibilidade, medindo, por exemplo, a corporeidade feminina – o sexo, a violência e a gravidez – como uma ode à não racionalização e, por vezes, a um resquício de humanidade que ainda sobrevive. Assim, levantam-se questionamentos sobre os diversos aspectos da liberalidade feminina e suas construções nesse filme, utilizando como ponto de partida os estudos acerca do estado de abjeção – a torpeza e a degradação – postulados, por exemplo, pela filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982).

Uma outra história do cinema brasileiro: a urgência em ser escrita

Em *Nova história do cinema brasileiro*, volume 2 (2018), organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, os autores descrevem, já confirmando o título escolhido, que as pesquisas “expressam mudanças recentes na pesquisa acadêmica brasileira, com a entrada de novas gerações com formações diversas” (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 11), perspectiva que abre consideravelmente o cenário proposto de análises e que, de forma igualmente importante, não deixam de estender o espaço para os “enfoques mais tradicionais” agora “revistos e complementados” (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 11).

Assim, ao posicionarem-se preocupados em não escrever apenas mais uma história dividida em períodos e estilos de maneira totalmente linear – afinal, a história é feita também pela escrita e não apenas escrita para ser feita –, as particularidades, as camadas de ação, as expressões humanas e, finalmente, as imagens, permitem uma compreensão múltipla e complexa do mundo, da história e do próprio cinema. Ao aceitar o anacronismo e um passado que se faz presente sem sê-lo, é possível observar que a chave para compreender as novas sensibilidades de um cinema envolto na contracultura está na luta radical e política que se adentra em devaneios e experiências alucinógenas, descritas, muitas vezes, como práticas inconsequentes.

Com um roteiro escrito nas coxas – se é que existiu algum roteiro – e uma direção marcada pela improvisação, “Quem é Beta?” vale como documento de época e por algumas ideias não devidamente aproveitadas, como a do aparelho inventado pelo protagonista (Frédéric de Pasquale, dublado por Paulo César Pereio) para projetar lembranças – um artefato que faria a delícia de um Wenders. (COUTO, 1994).

Ao prezar pela suposta irresponsabilidade, o incômodo é sentido, principalmente, na percepção do humano sem *telos*, ou seja, sem um fim preestabelecido apenas por filosofias religiosas ou políticas, sem uma origem certa: o lugar crucial quer reconhecer as capacidades de resistência. Diferente da crítica de José Geraldo Couto (1994), que atesta em *Quem é Beta?* uma “espécie de Mad Max do Terceiro Mundo, sem pé nem cabeça”, a perspectiva contrária de Paulo Roberto Ramos (2007) afirma não a possibilidade da deliciosa memória – ao citar o cineasta alemão Wim Wenders, conhecido pelo seu trabalho extremamente sensível com relação à memória e às imagens de arquivo –, mas a um autêntico fantasma corporificado nas imagens do filme.

O povo surge reduzido a zumbis errantes, que vagam em torno dos bem pensantes e privilegiados garotões e garotonas da contracultura, entrincheirados em residências modernistas, que são na realidade pequenos fortes dotados de barricadas e alarmes para se defender da massa popular que os assola constantemente, como fantasmas mortos-vivos. (RAMOS, 2007, p. 157).

A destruição dessa sociedade identifica os sobreviventes perseguidos como os tais *contaminated*, talvez aqueles contaminados ainda pelo que restou da consciência humana e perseguidos por pessoas tão anestesiadas quanto os próprios zumbis do filme em seus sopros de vitalidade, “a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13-14). Ainda assim, as possibilidades humanas são resguardadas em lampejos de sobrevivência por meio de um aparato tecnológico que depende de uma força do passado, da energia dos miseráveis para funcionar. “[T]odos nós temos um passado e nesse passado você encontra uma

transação, um fato, certo? Esse aparelho permite você ver essa transa em forma de imagem” (QUEM..., 1973), explica Maurício quando apresenta o aparelho que ele mesmo fez para Regina, completando que só é possível fazê-lo a partir da concentração, afinal, “esse aparelho não é nada sem o cérebro humano” (QUEM..., 1973).

Em um primeiro teste, Regina reclama de não ver absolutamente nada, os vaga-lumes – suas memórias – desapareceram. Posteriormente, ela percebe que o que seriam suas lembranças não passava de reminiscências do próprio Maurício. Logo no início do filme, enquanto Regina, armada, corre das pessoas-zumbis, que aparentemente não apresentam nenhum perigo devido à lerdeza delas, alguns corpos são derrubados. No entanto, ao avistá-la de longe e sozinha, Maurício começa a atirar: “mim é igual como você, burro”, grita ela, completando “esta maneira receber outro sexo?” (QUEM..., 1973) – indaga Regina em uma construção não linear da estrutura gramatical, uma incapacidade linguística que não a impede de se comunicar com os outros, mas a exime de uma construção ajustada às regras e lógicas de uma sociedade em decadência.

As camadas do discurso de Regina são imanentes à sua própria marginalização: somos iguais, pois ambos temos armas, mereço ser bem recebida por ser mulher – assim, a presença dessa mulher reverbera uma estranheza ao mesmo tempo familiar de uma vida esquecida e que prossegue repugnante, afinal, as formas da sexualidade assumidas ou marginais supõem, sempre, posições políticas, como bem aponta Kristeva (1982, p.2, tradução nossa):

Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Delineamentos de minha cultura.¹

Tais delineamentos da cultura consistem em processos narrativos, possibilidades do vir a ser, um terreno que, como descrito acima, pode ser tanto do extermínio quanto da proteção. O mundo proposto em

¹ “A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non- existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safe- guards. The primers of my culture.”

Quem é Beta? funciona enquanto reminiscências do humano, revelando-se sobre o dom da vida e da morte em seus processos de significação para a construção de uma narrativa histórica que é, também, ficção e representação.

A capacidade do cinema em posicionar-se consciente ou explicitamente, como explica Ferro (1992, p. 15), está imbricada “à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona”. Ao estabelecer o cinema como um dos modos de escrita da história, como “armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme, à sociedade que o recebe” (FERRO, 1992, p. 15), o historiador demonstra os paradoxos da sociedade que se trai pela censura e se explica pela autocensura e seus lapsos – um jogo dialético que, como será abordado nas personagens de *Quem é Beta?*, revela uma representação cultural do feminino e as suas rivalidades.

Na entrevista² de Ferro (1992, p. 69-77), o destaque recai sobre a memória e as relações com os arquivos já abrigados em locais como: cinematecas, televisões, coleções privadas e, finalmente, aqueles que se encontram na própria cabeça das pessoas, a ponto de, em *Quem é Beta?*, essas mesmas questões conseguirem ser vivenciadas e exemplificadas. A memória, agora danificada por um mundo em que a sua existência resiste em pequenas e míseras doses, prevê nas relações com o passado um meio de tornar possível reaver a esperança na humanidade: são os filmes – uma outra espécie de vaga-lumes – que também revelam a sobrevivência através de suas coleções de imagens.

As memórias de Beta e os resquícios de um mundo anterior

Disfarçada com o que parece ser uma máscara para filtrar o ar, Beta é encontrada pelo casal que discute quem foi o responsável pelo disparo que a derrubou, diálogo que emenda um elogio inoportuno ao casaco de Beta. Ao virá-la, o casal a aprova – “ela é simpática” –, referindo-se a sua beleza física, e Beta retribui com um sorriso; posteriormente Regina sugere: “podemos convidá-la por um certo pequeno tempo” (QUEM..., 1973). Os três, de forma bastante amigável e receptiva, exprimem um ponto de referência muito relevante na obra do cineasta Nelson Pereira

² Entrevista publicada no *Cahiers du Cinéma* em 1975.

dos Santos, pois Paraty – RJ é o cenário de três de seus filmes³ rodados em um momento difícil no país, “com a política radicalizada e travada, com a cultura atravessada pelo desespero e por alegres impulsos contraculturais” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 247), um tipo de reposicionamento do próprio cinema em um cotidiano que funde um círculo de proteção à contramão da miséria política e social.

Obra um pouco mal recebida pelos críticos e geradora de muitas polêmicas no âmbito da crítica, *Quem é Beta?* foi defendida por cineastas como Cacá Diegues, que a considerou como um filme experimental, uma exímia expressão do cinema moderno. Beta chega para abalar a relação do casal Regina e Maurício, ainda que não seja exatamente isso o que acontece em um primeiro momento. De forma surpreendente, Beta é muito bem recebida por Regina e Maurício em sua casa-forte e em meio a um ritual relaxante que os coloca em um triângulo no chão, simbolicamente formado por suas armas de combate. Agora, às garotas é possível selarem sua amizade em meio a tiros e sorrisos que trocam entre si nos confrontos, promovendo um tipo de trabalho em conjunto feminino.

A “época paleolítica” que Beta materializa a partir de uma de suas memórias logo no início do filme parece, para Maurício, o que ele chama e compara ao dito cinema de arte – algo meio sem sentido ou significado lógico. Nesse seguimento, ele reforça, desprezando aquilo que vê: “para mim não quer dizer porra nenhuma” (QUEM..., 1973). Isso mostra uma clara forma de contestação do próprio material designado enquanto cinema e da forma de fazê-lo, o incômodo causado, talvez, pela desobediência e a desconstrução das regras dentro do âmbito narrativo de um cinema dito clássico. “Regina, mostre a ele algo mais fácil”, pede Beta envergando a cabeça para trás em um gesto de exaustão e martírio pelo posicionamento muito tradicional de seu mais novo amigo; “oh não, pra ele tudo muito difícil” (QUEM..., 1973), responde Regina. Maurício acata a crítica sem pestanejar e se senta, comprimindo ambas as pernas ao rosto e aceitando com um sorriso envergonhado a crítica das garotas.

Ao perpetuar-se enquanto uma narrativa ligada ao *nonsense* – expressão de origem inglesa que denota algo sem nexos, coerência ou qualquer lógica assimilável – *Quem é Beta?* revela-se como um exercício paciente e necessário para o pensamento do cotidiano contemporâneo

³ Os outros dois filmes são: *Azyllo muito louco* (1969) e *Como era gostoso o meu francês* (1970).

e suas inúmeras complexidades. Afinal, a própria ficção científica configura-se como um gênero que aponta para outras possibilidades de leitura de mundo e compreensão da sociedade. Não é à toa, então, o caráter da contracultura ao qual a maioria dos textos encontrados sobre o filme se refere. O cinema brasileiro desse gênero, por vezes desconsiderado como produto do cinema nacional, reconhece duas vertentes importantes e que parecem se emaranhar na misteriosa narrativa da sociedade colapsada da obra. No capítulo “Ficção científica no cinema brasileiro”, do livro *Cinema de bordas*, organizado por Bernadette Lyra e Gelson Santana, Alfredo, Suppia (2006, p. 38) explica essas vertentes.

Uma mais abundante, híbrida, camaleônica e assumidamente antropofágica, ligada à comédia desde muito tempo, e que se apropria dos mais diversos temas da ficção científica para trabalhá-los na chave da paródia. [...] A outra corrente de manifestações da ficção científica no cinema brasileiro é mais rara, depurada ou de intenções mais sérias, da qual sobressaem filmes debruçados sobre a problemática ecológica ou ambiental [...].

Dessa maneira, torna-se curioso pensar nos simbolismos presentes e na força representacional das personagens femininas dessa narrativa, evidenciando as críticas já apresentadas – do ridículo e sem sentido – em meio a uma história que trabalha a exaustão feminina e a sua agência como algo significativo. Depois de um tempo abrigada com Maurício e Regina, Beta diz que gosta de seus anfitriões, mas que deve partir, pois está cansada das memórias: “se ao menos vocês entendessem a minha” (QUEM..., 1973), reclama ela, como se eles não fossem capazes de digerir ou entender as suas imagens. Nesse momento, o casal se recusa a compreendê-la novamente e partem, aos berros e de forma quase animalesca, à sua procura.

Beta é intransigente em sua tentativa bem-sucedida de roubar o carro de um homem mais velho para conseguir fugir de seu casal de amigos. Maurício está à espreita por ordens de sua mulher; Regina se mostra muito preocupada e justifica a saída do companheiro pelos riscos que sua amiga corre no mundo. Nesse seguimento, ela afirma: “ela é tão bonita” (QUEM..., 1973), afirma, como se a beleza de Beta ainda representasse um perigo, mesmo na sociedade pós-apocalíptica em que a obsoleta humanidade vaga a esmo em busca de comida e água. Assim,

essa lógica de evocação do tempo em que “a destruição não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 75) ao torná-los inválidos, reverbera uma chance de brilhar tanto em Beta quanto nos outros corpos famintos que pouco se servem da falta de humanidade do próprio humano. Ainda que timidamente, uma luz fraca dos vaga-lumes no tempo é acesa tanto nesses meio-humanos, quanto nos vestígios da memória.

Na companhia de Maurício e com um carro roubado, Beta assume a direção e se nega a ir para casa ao dizer “não”. Ao chegarem de barco a uma ilha, a dupla, da qual Beta sempre se coloca à frente, procura incessantemente pelos contaminados: “grita” (QUEM..., 1973), ordena Beta em forma de sussurro ao amigo; Maurício se sente encorajado e berra, e tal grito assusta um corpo-zumbi, que foge para o rio. As fissuras das quais Didi-Huberman (2011) nos incita a desvelar nas imagens, nesse momento, se propagam do sorriso de Beta quando, juntos, eles atiram sem nenhuma piedade nos tais contaminados: “bonito aquele ali, olha” (QUEM..., 1973), observa Beta, justificando assim, a morte que é oferecida a um dos contaminados. A morte é dada pela crueldade humana até nessa terra inóspita, um lampejo do vazio humano que sobrevive: Beta escolhe o lugar para atacar o corpo de suas vítimas – “agora nas pernas”, “fura a barriga desse” (QUEM..., 1973).

Em uma fuga da linearidade, Beta oscila entre a dissipação do sentido e da humanidade. De maneira abjeta, ela sobrevive e pratica o colapso das formas históricas, presentes sem ser e advindas do passado: a mistura das línguas e as referências ao movimento *hippie* e ao candomblé experimentam a fragmentação antropofágica da cultura brasileira, um tipo de mistura que se configurará como característica intrínseca e valorizada de nossa cultura. De uma vertente que propõe a assimilação em textos como o *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade, o *Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*⁴ (1988), de

⁴ Ivan Carlos Regina foi sócio fundador do Clube de Leitores de Ficção Científica, fundado em 1985 por Roberto Nascimento, figura importante que ajudou a impulsionar aquela que ficou conhecida como a “Segunda Onda” da FC nos anos 1980. Ainda que os autores estejam ligados à literatura, a ideia da ficção científica como um fenômeno transfronteiriço, principalmente no que se refere à América Latina – temática abarcada por autoras como Rachel Haywood Ferreira –, concorda com nossa abordagem, já que auferia a esse gênero um caráter expansivo e que, nesse sentido, também se liga a um caráter de exclusão-expansão do próprio feminino.

Ivan Carlos Regina, redige-se na contramão, no repúdio, ainda que não nos faça perder de vista que, tanto a assimilação quanto o repúdio constituem-se como um tipo bastante particular e brasileiro. Assim, no circuito da cultura popular brasileira, Nelson Pereira dos Santos confirma a aproximação de um universo mágico popular, visivelmente reconhecível em *Quem é Beta?*, justamente pela influência dos trabalhos de sua mulher – Laurita Andrade Sant’Anna dos Santos.

Depois de *Como era gostoso o meu francês* fiz *Quem é Beta?*, um filme praticamente desconhecido. Tinha voltado ao Brasil e estava pensando no *Amuleto*, mas o ponto de partida do filme é anterior. Minha mulher, antropóloga, estudava as religiões de conversão, em especial a umbanda. Peguei carona nos seus trabalhos, escrevi o roteiro, que combinei com o roteiro apresentado por um amigo (Francisco Santos), ex-motorista do famoso Tenório Cavalcanti, poderoso coronel da Baixada Fluminense. A história do Tenório era o seguinte: ele queria provar em público que tinha o corpo fechado. Combinou com outro pistoleiro que atirasse nele com balas falsas e em jacas com verdadeiras, todas carregadas no mesmo tambor do revólver. Deu certo o espetáculo, criando-se o mito do corpo fechado. (SANTOS, 2007, p. 337, grifo do autor).

Das contradições populares que se completam de maneira constante e incessante, Beta fica responsável por movimentar os corpos que dela se aproximam. Nessa perspectiva, há, por exemplo, o caso de Maurício: ele vivia preso em sua casa-forte, construída para barrar as pessoas-zumbis, e, ao ser convencido a trazer de volta a nova amiga – que decide sair pelo mundo sem dar satisfação para ninguém –, é obrigado a sair de seu exílio, seu relativo conforto. Ou seja, o aparecimento de Beta, na perspectiva de construção do roteiro, por exemplo, é a principal motivação do movimento entre pessoas, seja ele da própria narrativa espacial/geográfica ou no âmbito da própria cultura.

Essa mesma movimentação é vislumbrada em meio a um movimento experimental do próprio cinema brasileiro. Provingo de uma época em que a ditadura militar exercia extrema influência na forma como as produções audiovisuais eram feitas e consumidas, *Quem é Beta?* surge como uma narrativa que se estabelece de forma disruptiva. Esse novo mundo parece não fazer o menor sentido, e muito provavelmente não o

faz, pelo menos quando inserido em um pensamento positivista, linear e ordenado sobre determinados cânones já estabelecidos na sociedade. Como bem aponta Paul B. Preciado (2014), filósofo que apresenta uma percepção do corpo político como um texto socialmente construído e um “arquivo orgânico da história da humanidade” (PRECIADO, 2014, p. 26), os corpos apresentados no filme estão além das intervenções abstratas, suas reminiscências exacerbam os vestígios de uma carne que pode viver em qualquer época e local; por isso, transportamos os corpos da história ao presente para compreendermos os inúmeros sentidos que lhes foram e são atribuídos, desvelando-os a partir de um olhar contemporâneo.

Quase como em um teletransporte – o mais perfeito e sonhado meio de locomoção que resolveria muitos impasses em qualquer história de ficção científica –, em *Quem é Beta?* o manifesto que se dá é, justamente, o da capacidade do sensível, aquele que está além da carne e do próprio sangue. O teletransporte da carne ainda não é totalmente possível, mesmo que, por meio das lembranças permitidas a alguns, o aparecimento de corpos desmaterializados no tal “aparelho da memória” cumpra esse papel; afinal, mesmo sem a carne corporizada no dito mundo real, ela ainda possui vestígios. Assim, ao observarmos os corpos no filme, em especial os ditos femininos – presumimos que a figura de Beta é próxima a de uma heroína clássica, que leva o título de sua história (um método herdeiro das construções e análises clássicas que conferem ao herói o protagonismo, mas que ainda não se sujeitam a ela, já que grande parte do enredo prevê a construção de um coletivo restrito e paradoxal). Aqui encontramos uma pista do limiar entre a ordem e a desordem do frenético mundo habitado por Beta e pelos estranhos humanos-zumbis.

Ainda que o filme *Quem é Beta?* seja um pouco menos ambicioso que a proposta de Preciado (2014) na criação de seu mundo alternativo e o uso benéfico das tecnologias – afinal, ao tomar a contrassexualidade prevê-se uma “forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades” (PRECIADO, 2014, p. 22) –, a ponte entre os mundos pode se tornar inteiramente possível. Herdeiro do também filósofo Michel Foucault, Preciado (2014) apresenta não a criação de uma nova natureza, mas o próprio fim dela enquanto ordem e legitimação dos corpos, fortemente ligado a desconstrução das grandes ficções filosóficas. Nesse sentido, o manifesto, fortemente ligado à desconstrução das grandes ficções filosóficas, se insere, enquanto libertação dos corpos no âmbito do gênero, mas na alforria de um pensamento que rejeita e

questiona os valores até então levados em conta. No caso do filme de Nelson Pereira dos Santos, o incômodo acontece, como declara Couto (1994), pela “certeza de nada nesse imbróglio lisérgico à beira-mar”. Assim, ao pressionarmos o universo de Beta, deparamo-nos com um território honestamente brasileiro e que, de forma poética e, por vezes, instaurada no humor trágico, promove um resgate nada harmonioso, mas assimilativo do pensamento sobre a sociedade enquanto formação híbrida e fraudulenta em seu sentido mais original, assim como apresentado e discutido no polêmico e inovador manifesto contrassexual pensado e escrito por Preciado, do qual destacamos um trecho do prefácio escrito por Paul Bourcier (2014, p. 10-11, grifo do autor):

É preciso aclamar a força com a qual Beatriz Preciado empreende a desconstrução das grandes ficções filosóficas francesas e as leituras transnacionais que esta suscita, lembrando-nos, aliás, que todo texto, todo discurso, toda teoria é contrabando. Este é um dos ensinamentos do *Manifesto*: não existem textos originais, como tampouco há línguas nacionais puras às quais estes possam ser remetidos. Toda leitura já é um processo de tradução.

O contrabando ou a fraude, nesse sentido, justificam as críticas dirigidas ao filme e o seu semelhante processo de contrabando e apropriações; todavia, ao mesmo tempo, reforçam um tipo de caráter expansivo, fértil e de estética criativa dos filmes de ficção científica – seguramente híbridos – produzidos no Brasil. Dessa maneira, o território ocupado pelo cinema de ficção científica brasileiro, aparentemente limitado e miserável, encontra, nas perambulações de Beta, outro tipo de desbravamento que não se resume de maneira metafórica na prisão das personagens na casa-forte construída por Maurício e Regina, mas na exploração de outros tipos de espaço: aqueles abertos e passíveis de perambulação e em que os zumbis desse mundo ocupam tranquilamente.

Ao percorrerem os espaços das ruas tomadas por uma procissão amigável e, também, inexplicável, a dupla – Beta e Maurício – se infiltra em um tipo de cerimônia que acontece nos meandros destruídos da cidade que, aos berros de uma criança revertida para o alto em sinal de oferenda, desponta em Beta a revolta de sua arma: “acham que é esta a nova criança?” (QUEM..., 1973), pergunta ela, erguendo o corpo pequeno e choroso, que some em meio a outro tiroteio. Posteriormente, Beta e

Maurício chegam a um local em que são recebidos e tratados como “irmãos”, um lugar acolhedor e que gira em torno, principalmente, do alimento e de sua forma de produção – eles começam a falar de modo bastante confuso e em um dialeto desconhecido sobre o preparo de um xarope feito com flores e tipos de comidas. Nesse local, uma das mulheres começa a nomear plantas, folhas e vegetais que crescem no pomar. O grupo parece valorizar mais uma chama do humano: a necessidade do alimento para a sobrevivência e a garantia de certa continuidade.

Aquém do alimento, Beta é revistada gentilmente por um homem mais velho que, de forma altamente amigável, encontra em sua bolsa “um prazer escondido” – ou seja, a sua memória – “vamos todos ver essa memória, que divertido, que belo” (QUEM..., 1973), anuncia ele aos outros moradores do recinto. A memória de Beta faz com que todos se reúnam em um tipo de transe coletivo que, por meio de um murmúrio de vozes, nos transporta para uma cerimônia de partida, quase religiosa, ou seja, uma cerimônia de despedida, decorrente da morte de um conhecido daquele grupo.

Através dessa nova evocação do diabo “portador de luz” – ou do mal –, o que está em questão, antes de tudo, é apenas o jogo cruel da *atração* inerente ao reino animal: dom de vida e dom de morte, alternadamente, apelo à reprodução e apelo à destruição mútua. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 57, grifo do autor).

Esse intercâmbio entre a vida e a morte são constantes no filme, promovendo uma movimentação incessante dos corpos – é a rebelião pela sobrevivência que ainda persiste em existir –, um sopro da própria existência. As risadas que acompanham as memórias de Beta se transformam em imagens trêmulas em meio à fumaça; gargalhadas agressivas e que separam Beta, novamente, daqueles que a acolheram, mostrando, assim, o quanto os seus anfitriões estavam despreparados para receber e compreender aquelas memórias. Em suas lembranças, Beta recorda a conversa arcaica de dois homens parados em uma porta, “voz que estais pronto a afrontar comigo todos os riscos que o céu possa impor, levai estas palavras sem doçura, minha amada, viva em paz com os trezentos libertinos que ela abraça uma só vez” (QUEM..., 1973), rebate sua memória, livrando-a temporariamente de Maurício e Regina.

Beta agora faísca uma possibilidade de ser, uma infestação da vida pela própria morte.

Possibilidades de sobrevivida além do feminino em *Quem é Beta?*

Ao retornar para casa, Maurício é recebido com tiros disparados por sua companheira (Regina), que, nesse entremeio, encontrou outra companhia masculina para se distrair – um claro apontamento da liberalidade feminina. O ataque mediante o seu retorno para casa é muito próximo daquilo que acontecera com Beta logo no início do filme, também mal recebida por seus anfitriões quando a viam de longe. Regina não está mais sozinha e Maurício se mostra preocupado com a nova situação: “essa casa é minha” (QUEM..., 1973), grita ele um pouco descontrolado. As relações parecem se instituir em aparições e desaparecimentos – os corpos se movem entre as fumaças produzidas pelas armas, uma constante intermitência, como se elas fossem necessárias para lembrar alguma coisa. Agora que todos estão na casa-forte, enquanto os homens ordenam em qual direção Regina deve ir com o saco que carrega, é possível observar um morro que é bombardeado. As bombas atiradas amigavelmente por eles cessam com o trio estirado na cama, como se o ataque fizesse parte da relação – a violência tornou-se natural e, por vezes, cômica e praticada entre intervalos de descanso.

O revezamento dos vigias da casa-forte coloca à prova um determinado nível de igualdade entre homens e mulheres; afinal, nesse momento, elas também percorrem as ruas sozinhas e são igualmente capazes de se protegerem. Maurício encontra em seu retorno para casa uma mulher (Noelle Adam); calada e armada, ela sinaliza para que ele também se cale, acariciando seu rosto em sinal do vazio. O aviso parece surgir de uma mulher experiente e que sabe dos perigosos desse mundo; Maurício encalça esse corpo feminino e guerreiro de forma muito breve, repetindo o domínio pelo qual também se submetera a Beta e às vontades dela.

Todavia, pensar as figuras femininas enquanto exímias amostras da contravenção e da ordem também não é algo suficientemente capaz de alicerçar a melhor das hipóteses para as mulheres em *Quem é Beta?*, pois a narrativa percorre, como nas memórias de suas personagens – turvas e sob um gás que impede de ver a totalidade da situação –, a história de um local demarcado pela repressão política em um mundo pós-apocalíptico. Nesse caso, exploram-se as peculiaridades de um gênero – no caso, o da

ficção científica –, provavelmente mais expatriado no Brasil do que em qualquer outro lugar do mundo.⁵

O conceito de *abjeto* como “o que não respeita os limites, os lugares e as regras”, irrompe como mais uma arma além daquela de fogo e materializada que é utilizada em *Quem é Beta?*; nesse seguimento, discorre Kristeva (1980, p. 4, tradução nossa): “[...] abjeção, em si, é imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer, um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala”.⁶ O desprezo descrito por Julia Kristeva emplaca em outros graus de sensibilidade, reforçando apenas as fissuras, as cicatrizes e os fantasmas humanos que se concretizam, interminavelmente como eles mesmos e no filme, por meio das lembranças concedidas a poucos.

As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84)

O mundo desolador de *Quem é Beta?* não prevê, dessa maneira, salvação para os seus habitantes e transeuntes. Da ficção científica *nonsense* e absurda, *Quem é Beta?* oferece às figuras femininas um lampejo forçoso e dolorido que se funda na própria exclusão dessas

⁵ Essa questão é amplamente discutida por Alfredo Suppia (2015) quando se depara, por exemplo, com a ideia de que o cinema nacional é comumente abordado em ciclos e não em gêneros; e, dessa forma, não teríamos uma tradição da FC. Além disso, ao lidar com preconceitos e obstáculos que evidenciam esse gênero como exigente de uma infraestrutura elaborada, ao se trabalhar a existência do cinema de FC no Brasil, devem-se levar em conta algumas peculiaridades, e não, simplesmente, trancafiá-lo a fenômenos estritamente nacionais – aqui, destacamos alguns países com ampla tradição do gênero como exemplo dessa limitação, tais como EUA, Inglaterra e França.

⁶ “Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles,* a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you.*.”

personagens – afinal, muitas mulheres são mortas em nome de Beta e, também, por não a serem.

Ao final da trama, Beta chega de carro e todos os habitantes da casa-forte comemoram. Entre um plano e outro, é possível perceber que Beta não é sempre a mesma mulher. Seu corpo rodopia nos braços de seus mais novos anfitriões; agora, eles estão em um tipo de banquete cercado por inúmeras frutas e folhas. Existem duas Betas: a de cabelos na altura do ombro, que aparece de cinza como os outros; e a outra Beta, por sua vez, de cabelos curtos, mais rentes à orelha, e está nua e grávida. O quarteto, Maurício, Regina e Beta, é admirado na janela por pessoas de braços cruzados, olhares irrisórios e expressões congeladas, por vezes, risonhas, mas que se interrompem por meio de vozes gritantes que clamam por água, sedentos.

Aquele pelo qual o abjeto existe é, pois, um jogado [jeté] que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra, ao invés de se reconhecer, de desejar, de pertencer ou de recusar. Situacionista em certo sentido, e não sem riso – porque rir é uma maneira de colocar ou descolocar a abjeção. Forçosamente dicotômico, um pouco maniqueísta, divide, exclui e, sem, propriamente falando, querer conhecer suas abjeções, tampouco as ignora. Aliás, frequentemente, ali se inclui, jogando, assim, dentro de si o bisturi que opera suas separações.⁷ (KRISTEVA, 1982, p. 8, tradução nossa).

Os mortos-vivos que perambulam pelo mundo de *Quem é Beta?* despontam como uma nova forma de resistência: resistência a um contrato social estabelecido pela força de seus corpos, como textos e arquivos da história que sobrevivem à exclusão e ao sofrimento. Em tais vislumbres, como a criança que está por vir – pela gravidez de Beta –, nada se espera, a não ser a própria vida. A criança nascerá na beira da inexistência, da

⁷ “The one by whom the abject exists is thus a deject who places (himself), separates (himself), situates (himself), and therefore strays instead of getting his bearings, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter - since laughing is a way of placing or displacing abjection. Necessarily dichotomous, somewhat Manichaeian, he divides, excludes, and without, properly speaking, wishing to know his abjections is not at all unaware of them. Often, moreover, he includes himself among them, thus casting within himself the scalpel that carries out his separations.”

alucinação do mundo e, ao mesmo tempo em que aniquila, provê a vida. O corpo que a mais nova criança habita é a própria arma para a morte; ela, a criança alimenta, ou melhor, é alimentada por esse corpo e, também, alimenta a esperança de uma outra vida; conseqüentemente, ela aponta para outras possibilidades de sobrevivência para essa tal nova vida.

Ao incorporar discursos que revelam a contravenção – no contexto da contracultura –, ainda que para alguns isso sirva como justificativa de uma narrativa absurda, o abjeto enquanto delineamento da cultura – o nojo, a sujeira, o dejetivo e a traição – são os mesmos princípios de uma sociedade contrassexual, proposta nos treze artigos distribuídos por Preciado (2014) em seu manifesto e que expressam uma situação muito próxima do universo da ficção científica. No manifesto, a sociedade deve eliminar os códigos impostos e aprovar a desestabilização; todavia, essa mesma sociedade ainda sobrevive no aparato da memória, agora uma máquina que faz a vez do pensamento: esse novo mundo oferece às palavras o prefixo “contra”.

A descontinuidade imagética da figura de Beta na sequência final, ou seja, o seu duplo, revela algo muito além de um jogo de cena construído como discurso para o convencimento sobre aquilo ser efetivamente considerado como algo real. Ambas as mulheres que nesse momento a incorporam, sinalizam as diferentes personalidades possíveis para as mulheres e revelam, conseqüentemente, quanto a imagem não é estática, e como as questões inerentes à humanidade também estão longe de permanecerem em repouso. Em um mundo como o de Beta, em que a sociedade se estratifica e permite a morte pelas mãos humanas, a ideia dos filmes-memória, ou seja, a materialização das imagens, consegue se aproximar da fulguração materna responsável por pouco mais de um minuto de filme: novas pessoas estão, ainda, para nascer e, posteriormente, sobreviver a esse mundo.

E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu *recurso de desejo* e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 128, grifo do autor).

Como intermitência de um passado que nunca se torna presente, mas assombra constantemente o agora, a maternidade designada à personagem de Beta e, conseqüentemente, a todas as figuras femininas, simboliza uma imagem de sobrevivência em meio ao destino da morte. Em um presente tecido por múltiplos passados, as lógicas históricas e seus processos de significação extrapolam a narrativa essencialmente ficcional e pensam a história enquanto singularidade e sensibilidade. A cena final de *Quem é Beta?* mostra os atores embarcando em um avião em uma aparente fuga daquele ambiente de fantasia pós-apocalíptica. Nesse seguimento, é importante explicitar que, em 11 de julho de 1973, a atriz Regina Roseburgo – quem interpretou a personagem Regina no filme – sofre um acidente de avião e, infelizmente, acaba morrendo, logo após um mês da estreia de *Quem é Beta?* ao público, definitivamente um lampejo imprevisto, mas, ainda assim, impossível de ser firmado.

Considerações finais

Na análise filmica proposta para a narrativa de *Quem é Beta?*, que parte da descamação das camadas das imagens formadas para nelas encontrar as expressões humanas, as figuras femininas parecem ganhar uma dimensão que vai além da representação da mulher guerreira e independente – facilmente apreciada na história como aquela que luta ou desbrava sozinha as terras insólitas e o mundo perigoso – e que é capaz de sobreviver em um mundo tão violento e compartimentado. A partir de uma perspectiva que toma a imagem como uma construção daquilo que sobrevive ao longo do tempo – do passado, por exemplo, tornando as mulheres um símbolo do poder –, as prerrogativas da abjeção auxiliam na busca de uma existência que usa a repressão sofrida por elas como um tipo de alimento altamente nutritivo para a própria transformação.

Ao abrir espaço para discussões que tomem tal produção como uma ideia aquém de sua primeira narrativa – a princípio tão *nonsense* –, *Quem é Beta?* retoma elementos de seu presente – a década de 1970 no Brasil – que ainda produz significados no mundo e na sociedade contemporânea brasileira. No que diz respeito à construção da própria humanidade, uma generalidade que *Quem é Beta?* também consegue desempenhar, o filme oferece um tipo de representação da figura feminina que se destaca pela complexidade em sua construção e apresentação. Dessa forma, suas personagens femininas não podem ser pensadas ou compreendidas apenas

nas diretrizes dicotômicas e ambivalentes – que acabam separando por completo as figuras femininas das masculinas, tornando-as melhores ou piores ao arriscar uma representação supostamente irreverente, mas em um constante e incessante movimento, resultado da própria dialética humana (dialética também apresentada pelo próprio sentido da abjeção em seu substrato mais básico).

Tomar a ficção científica como ponto de partida para pensar um país em que esse mesmo gênero filmico fora constantemente colocado como algo “fora do lugar” e quase nada representativo da nossa cultura é, de certa forma, um claro sinal de transgressão – seja a partir das características estéticas do filme ou até da própria construção da narrativa apresentada em um roteiro que, aparentemente, desobedece às regras da estrutura clássica. Assim, ao aproximarmos o manifesto escrito por Paul Beatriz Preciado (2014) – em sua reapresentação das lógicas de gêneros e suas tecnologias – dos humanos de Nelson Pereira dos Santos em *Quem é Beta?*, alargarmos as sugestões do próprio gênero filmico. Longe de creditar a história de tal filme como o exímio reflexo de uma determinada sociedade ou período, mas próximo de compreendê-la enquanto um produto de seu tempo, a ficção científica torna-se a irmã gêmea daquela que costumamos tomar por realidade e, ao mesmo tempo, uma outra, também construída por nossos pensamentos e materializadas pelas imagens. É a mesma que se difunde na fumaça do maquinário utilizado por Beta e seus anfitriões – uma fumaça que em sua dispersão atrapalha, muitas vezes, a nitidez das imagens rememoradas, mas ela mesma não ousa desaparecer por completo.

Referências

COUTO, José Geraldo. “Quem é Beta?” é “Mad Max” dos pobres. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1994. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/17/ilustrada/24.html>. Acesso em: 17 out. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a-lápis, 2006.

PRECIADO, Paul. B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUEM é Beta?. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Dib Lutfi. Petrópolis: Dahlia Film; Rio de Janeiro: Regina Filmes, 1973. 1 vídeo (85 min., col.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aM1CYdePCA8&t=1s&has_verified=1. Acesso em: 20 set. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2018. v. 2.

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.21, n.59, p. 323-352, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142007000100026>. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>. Acesso em: 22 out. 2018.

SUPPIA, Alfredo (org.). *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015.

SUPPIA, Alfredo. Ficção científica no cinema brasileiro: que bicho é esse?. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a-lápis, 2006. p. 16-41.

Recebido em: 13 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 16 de julho de 2020.



Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero

The New Latin American Cinema: An Analysis of the Canon from the Gender Perspective

Marina Cavalcanti Tedesco

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

ninafabico@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-2659-7541>

Resumo: O Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), movimento cinematográfico mais conhecido da história do cinema da América Latina, começou a ter seu cânone gestado já em seus primeiros anos (trabalhamos os anos de 1967 e 1985 como marcos inicial e final do movimento). Tiveram participação decisiva nesta construção, e influenciaram fortemente a bibliografia produzida até hoje, diretores e críticos que atuavam naquele momento. Neste artigo investigaremos, a partir da perspectiva que o gênero é uma categoria útil de análise histórica, como, por quem e dentro de qual cultura política o cânone do NCL foi engendrado. Discutiremos, ainda, as possibilidades que se apresentavam para homens e mulheres cineastas de incidirem e/ou contestarem à época o cânone do movimento e seus textos mais importantes e o desafio de se fazer uma história que visibilize as realizadoras sem apagar os processos de invisibilização os quais elas vivenciaram.

Palavras-chave: Nuevo Cine Latinoamericano; cânone; gênero; cinema.

Abstract: The New Latin American Cinema (NCL), the most well-known cinematographic movement in the history of Latin American cinema, started to have its canon conceived during its first years. Directors and critics who worked at that time had a decisive participation in this construction, and they strongly influenced the bibliography that has been written until today. In this article, we will investigate, from the perspective that gender is a useful historical analysis category, how, by whom

and inside of which political culture, the NCL canon was engendered. We will also discuss the possibilities that were presented to male and female filmmakers at that time to influence and/or question the canon of the movement and its most important texts, and the challenge of constructing a history that would make women filmmakers visible without deleting the invisibilization processes they lived.

Keywords: New Latin American Cinema; canon; gender; cinema.

1 Considerações sobre a análise histórica a partir do gênero

Em seu texto *História das Mulheres* (1992), Joan Scott identificou que a maioria dos estudos desenvolvidos nesta área ainda operava sob a lógica do complemento, uma constatação que até hoje permanece atual. Ao fazer tal apontamento, Scott destacou que “de alguma forma [buscava-se] incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história” (SCOTT, 1992, p. 77), e que por trás disso estava o pressuposto de que as mulheres poderiam caber no sujeito universal – homem, branco, heterossexual e pertencente às classes mais altas – que foi a base (oculta) das construções historiográficas no Ocidente.

Contudo, no mesmo texto, a autora afirmou que a história das mulheres sempre será mais que um complemento; intencionalmente ou não, ela também será um suplemento. É assim que “podemos analisar a ambiguidade da história das mulheres e sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, mas sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil” (SCOTT, 1992, p. 77), como atribuir um sentido homogêneo e estável à categoria mulheres ou tentar integrá-las ao suposto ser humano universal.

Em argumentação convergente, Linda Nochlin destacou, em *Por que não existiram grandes mulheres artistas* (2017 [1971]), que ao ouvirem a pergunta que intitula seu texto a primeira reação de muitas feministas era:

cair na armadilha e morder a isca, o anzol, a linha, a vara, e assim tentar responder à questão tal como ela é colocada: isso é, desenterrando exemplos de artistas mulheres dignas ou insuficientemente reconhecidas ao longo da história; reabilitando carreiras mais modestas, se interessantes ou produtivas; “redescobrimo” esquecidas pintoras de flores ou seguidoras de Davi e as defendendo; demonstrando

que Berthe Morisot (1841-1895) era, na verdade, menos dependente de Manet (1832-1883) do que nos fizeram acreditar. (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 17).

Apesar da ironia presente na referência a determinadas artistas e pesquisas, Nochlin reconhecia que “tais iniciativas, se realizadas de um ponto de vista feminista [...] certamente valem o esforço” (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 17), posição que corroboramos, acrescentando que, além de valerem o esforço, são fundamentais. Não obstante, nos parece correta sua avaliação que, em grande medida, “nada fazem para questionar os pressupostos que estão por trás da pergunta ‘Por que não existiram grandes artistas mulheres?’ [mesmo que, como afirmado acima, necessariamente carreguem um potencial desestabilizador, o qual pode ou não ser mobilizado]. Ao contrário, ao tentar respondê-la, esses argumentos tacitamente reforçam as implicações negativas da questão” (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 17).

Inspiradas por Scott, Nochlin e outras autoras que têm desenvolvido reflexões nesta direção, propomo-nos a analisar e explicitar, a partir do gênero, como o cânone do movimento foi construído. De imediato, esclarecemos que evitaremos ao máximo pensar esse processo de forma teleológica ou conspiratória, encarando-o como o resultado de ações, conscientes ou não, desencadeadas por atores sociais diferentes entre si e com capacidades desiguais de influenciar o campo,¹ e que podiam imaginar, mas nunca ter certeza, do que suas atitudes produziriam.

2 Nuevo Cine Latinoamericano e o seu cânone

Ao buscar bibliografia sobre o Nuevo Cine Latinoamericano, deparamo-nos com obras que, a exceção das mais recentes – as quais, sem deslegitimar o movimento, contestam aspectos da sua história e/ou demonstram como ela foi construída –, em geral são de autoria de diretores que integraram o NCL ou reproduzem o conteúdo de seus textos e/ou entrevistas. Não se trata de uma novidade; há tempos se sabe que a participação destes cineastas através (mas não só) de produção textual se

¹ Empregamos aqui a definição de campo de Pierre Bourdieu (2003, p. 179): “o campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos atos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.”

encontra no cerne criação deste “projeto cinematográfico subcontinental” (DÁVILA, 2014) que foi o Nuevo Cine Latinoamericano – e de como ele foi registrado.

Quando afirmamos que realizadores participaram ativamente da construção da história do NCL, estamos nos referindo especificamente a Fernando Birri (autor de *Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* (1968), *Fernando Birri. Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano 1956-1991* (1996), entre outros textos), Fernando Solanas e Octavio Getino (autores de *Hacia un Tercer Cine* (2010 [1969]), sendo que Getino escreveu muitos outros textos sem Solanas), Glauber Rocha (autor de *Eztetyka da fome* (1965), *Eztetyka do Sonho* (1971), entre outros textos) e Julio García Espinosa (autor de *Por un cine imperfecto* (1995 [1969]), entre outros textos). Como acabamos de apontar, não por acaso eles são a maioria dos nomes que compõem o cânone do Nuevo Cine Latinoamericano.²

Portanto, a fim de darmos início à reflexão necessária para alcançarmos nosso objetivo, que consiste em saber o que uma análise a partir do gênero, “uma categoria útil de análise histórica” (SCOTT, 1995), pode revelar sobre como o cânone do NCL foi construído, parece-nos pertinente indagar: por que estes homens puderam ter a influência que tiveram e escrever sua(s) história(s)? Contudo, antes de nos aprofundarmos nos elementos que tal questionamento nos trouxe, é preciso apresentar o que entendemos por Nuevo Cine Latinoamericano, posto que não há consenso sobre o que teria sido este movimento e, principalmente, quais são seus marcos temporais – em especial o de fim.

No começo da década de 1960, as Rassegnas del cinema latinoamericano, festivais realizados em diferentes cidades da Itália pelo Columbianum, um instituto cultural criado no final dos anos 1950 pelo padre jesuíta Angelo Arpa (PEREIRA, 2007), “desempenham uma função catalisadora na divulgação e sistematização de ideias sobre as novas

² Sobre outros nomes fundamentais do cânone do NCL, compartilhamos com Ignacio del Valle Dávila a avaliação de que “as reflexões escritas mais importantes de [Tomás Gutiérrez] Alea [*Dialética do espectador: seis ensaios do mais renomado cineasta cubano*, 1984] e de [Jorge] Sanjinés [*Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 1979] ou foram elaboradas ou alcançaram uma difusão ampla de forma tardia” (DÁVILA, 2014, p. 26-27, tradução nossa a partir do original: “Las reflexiones escritas más importantes de Alea y de Sanjinés o bien fueron elaboradas o bien alcanzaron una difusión amplia en forma tardía”).

correntes cinematográficas, forjadoras do NCL” (NÚÑEZ, 2009, p. 186), antes mesmo deste se constituir em um movimento e adotar tal nome.

Contudo, se a Europa foi fundamental para o que logo em seguida viria a se chamar Nuevo Cine Latinoamericano, não podemos apagar outras movimentações extremamente relevantes que ocorriam na região: a atuação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), os primeiros festivais de Cine Joven do Cine Club de Viña del Mar,³ os festivais de cinema de Marcha no Uruguai,⁴ o Primer Encuentro de Cineístas Independientes durante o Festival de SODRE de 1958,⁵ entre outras.

A consolidação do NCL se dá em Viña del Mar, Chile, no Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, realizado entre 01 e 08 de março de 1967, quando foi redigida sua primeira declaração. Naquele momento, seriam estabelecidos seus três compromissos essenciais:

1) contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da cultura nacional e, ao mesmo tempo, enfrentar a penetração ideológica imperialista e qualquer outra manifestação de colonialismo cultural; 2) assumir uma perspectiva continental no enfoque dos problemas e objetivos comuns, lutando pela futura integração da Grande Pátria Latino-americana; e 3) abordar criticamente os conflitos individuais e sociais de nossos povos como um meio de conscientização das massas populares.⁶ (FUNDACIÓN..., 2005, p. 147, tradução nossa).

³ Para saber mais sobre os festivais de Cine Joven do Cine Club de Viña del Mar, consultar Francia (1990).

⁴ Para saber mais sobre os festivais de cinema de Marcha no Uruguai, consultar Lacruz (2016).

⁵ Para saber mais sobre o Primer Encuentro de Cineístas Independientes durante o Festival de SODRE de 1958, consultar VV. AA. (1988).

⁶ “1) Contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumirse una perspectiva continental en tal enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria latinoamericana; y 3) abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.”

As formas encontradas por diretores e diretoras para realizar filmes a partir destes compromissos foram variadas (ainda que se possa identificar algumas grandes influências, como trataremos adiante). Empregamos aqui o feminino e o masculino como uma estratégia discursiva anti-invisibilidade, posto que já em 1967 “foram quatro mulheres cineastas as que participaram do festival, Luisa Ferrari (Chile), Nieves Yankovic (Chile), Delia Berú (Argentina) e Margot Benacerrat (Venezuela)”⁷ (LITTIN, 1990, p. 35, tradução nossa) – e, algo que quase nunca é mencionado, Berú e Ferrari foram cruciais não apenas para a organização, mas também na idealização dos eventos fundantes do NCL. Não obstante estarem presentes, entre as 53 películas exibidas dentro da mostra competitiva nenhuma era dirigida por mulher.

Nesta fase inicial do Nuevo Cine Latinoamericano, a qual intitulamos “consolidação e expansão”, e que indicamos que dura até 1973, ocorreram ainda o II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Mérida, 1968), em que dos 61 títulos em competição havia quatro com mulheres na direção,⁸ e o III Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Viña del Mar, 1969), com uma programação não competitiva composta por 110 obras. Não conseguimos acesso à programação completa, mas dos 25 filmes sobre os quais encontramos críticas na cobertura do festival nenhum foi realizado por mulher. Ademais, destacamos que em 1969 são lançados os manifestos *Hacia un tercer cine* e *Por un cine imperfecto*, citados no início deste texto e que, em conjunto com outros, influenciaram diretamente como e por quem a história do NCL seria escrita e quem faria parte do seu cânone.

Entre 1970 e 1973, as forças conservadoras disfeririam muitos golpes nos diferentes projetos progressistas e/ou revolucionários que pululavam pela região, o que inviabilizou a organização de eventos do Nuevo Cine Latinoamericano. O próximo seria o IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Caracas, 1974), que entrou para a história pela fundação do Comité de Cineastas Latinoamericanos (C-CAL),

⁷ “En 1967 fueron 4 mujeres cineastas las que participaron en el festival, Luisa Ferrari, Nieves Yankovic (Chile), Delia Berú (Argentina) y Margot Benacerrat (Venezuela).”

⁸ Trata-se de *Chircales 1968* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, 1966/1968), *El hambre oculta* (Dolly Pussy, 1965), *Lavrador/Lavra-dor* (1968, creditado inicialmente a Paulo Rufino, mas cuja codireção é reivindicada pela cineasta Ana Carolina) e *Páramo de Cumanday* (Ray Wittin e Gabriela Samper, 1965).

posto que nenhuma obra exibida durante o certame, do qual tampouco conseguimos apurar a programação completa, obteve grande repercussão.

A raiz precisamente do golpe militar no Chile, funda-se em Caracas o Comitê de Cineastas Latinoamericanos, com o objetivo de lutar pela defesa dos desaparecidos, dos presos políticos, e ao mesmo tempo reunificar as forças dispersas do cinema latino-americano.⁹ (LITTIN, 1990, p. 32, tradução nossa).

Entre os 33 membros que inicialmente compuseram o C-CAL, podemos encontrar quatro mulheres: a diretora Nora de Izcue,¹⁰ delegada do Peru; a diretora Ana María García, delegada de Porto Rico; a diretora mexicana Berta Navarro,¹¹ integrante da Secretaría Ejecutiva; e a produtora boliviana Beatriz Palacios.¹²

Inaugurava-se a fase que denominamos institucionalização e dispersão (1974-1985), a qual não se caracteriza, como a anterior, por manifestos, polêmicas e filmes “divisores de águas” (como os de Solanas e Sanjinés no festival/encontro de Mérida, em 1968), e sim por esforços de sistematização e preservação e pelo incremento do número de obras de cinematografias periféricas dentro do NCL, como a costarriquenha, a venezuelana, a mexicana, a nicaraguense, etc. Esta segunda fase do Nuevo Cine Latinoamericano coincide com o surgimento da primeira cineasta de vários países da região (TEDESCO, 2019) e com o aumento

⁹ “A raíz precisamente del golpe militar en Chile, se funda en Caracas el Comité de Cineastas de América Latina, con el objetivo de luchar por la defensa de los desaparecidos, de los presos políticos, y al mismo tiempo reunificar las fuerzas dispersas del cine latinoamericano.”

¹⁰ Em etapa anterior de nossa pesquisa sobre realizadoras do Nuevo Cine Latinoamericano, publicamos um artigo onde detalhamos a relação de Nora de Izcue com o movimento (TEDESCO, 2014).

¹¹ Berta Navarro há muitos anos se dedica à produção cinematográfica. Porém, durante o final da década de 1970 e parte da de 1980, dirigiu filmes militantes sobre a Revolução Sandinista. É autora de um texto importante e bastante desconhecido: *Una reflexión sobre el papel de la mujer, su compromiso y responsabilidad dentro de los medios audiovisuales y de la comunicación de masas* (1987).

¹² No esforço contemporâneo de visibilizar as mulheres do cinema latino-americano, Isabel Seguí dedica parte de seu texto *Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues Women's Labor in Andean Oppositional Film Production* (2018) a Beatriz Palacios.

significativo do número de realizadoras naqueles onde as mulheres já tinham conseguido começar a dirigir, o que também terá consequências importantes nos processos de invisibilidade.

Ao se aprofundarem as diferenças deste período em relação àquele compreendido entre 1967-1973, começou-se, em diversos lugares, a se falar em fim do Nuevo Cine Latinoamericano, posição defendida por muitos autores e autoras hoje. Contudo, avaliamos que tais opiniões refletem o estranhamento causado por um estado que, nesse momento, era mais de dispersão que de morte. O Nuevo Cine Latinoamericano como movimento, conforme vimos, estava baseado na comunhão de alguns princípios, e estes continuavam, sim, presentes em uma quantidade significativa de filmes latino-americanos – mesmo que tais filmes não fossem considerados tão inovadores ou seus diretores e diretoras importantes (o que sempre é bastante discutível), e que alguns nomes do cânone já tivessem trilhando outros caminhos.

Ironicamente, é com o seu fim decretado por muitos que o Nuevo Cine Latinoamericano viveu, ainda, dois episódios marcantes em sua história. Um deles foi a criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em 1979, na cidade de Havana. Agora oficializada como sede, a capital cubana há muito cumpria esse papel diante da perseguição a cineastas e obras. O outro ocorre em 1985, quando se criou a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, “encarregada de estimular o rigor e a renovação do movimento [...] entendido como sistema que incorpore o conceito, o ensino, os critérios de circulação e mercado, os festivais e outros eventos similares, etc”¹³ (CABALLERO, 2005, p. 29, tradução nossa).

Compreendemos que, com toda a dificuldade de arbitrar marcos iniciais e finais, o começo das atividades da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano marca o encerramento do NCL. Isso, contudo, não significa afirmar que o Nuevo Cine Latinoamericano deixou de existir, e sim que não é mais possível falar sobre ele nos mesmos termos. Mais que um movimento, a partir de determinado momento se torna uma influência, uma tradição com a qual se é praticamente obrigado a negociar (seja para rechaçá-la ou reivindicá-la) e uma série de questões não resolvidas, mas que precisariam ser enfrentadas de outras formas.

¹³ “Encargada de estimular el rigor y la renovación del movimiento [...] entendido como sistema que incorpore el concepto, la enseñanza, los criterios de circulación y mercado, los festivales y otros eventos valuativos, etcétera.”

3 Uma análise do cânone do Nuevo Cine Latinoamericano a partir do gênero

Após uma ampla revisão da bibliografia produzida sobre o Nuevo Cine Latinoamericano (durante o movimento e após o seu término), identificamos que uma análise do cânone do NCL a partir do gênero necessariamente precisa tratar de alguns temas: quem foram os cineastas do período; o papel da crítica na construção da sua história e do seu cânone; manifestos como estratégia de visibilidade e afirmação; e a esquerda nos anos 1960 e 1970 na América Latina e a então denominada questão da mulher. A fim de facilitar a exposição da síntese das discussões que realizamos, iremos apresentá-las em forma de tópicos a seguir.

3.1 Quem pôde dirigir – e continuar dirigindo – filmes?

No início deste texto, citamos alguns cineastas e questionamos: por que estes homens tiveram tanta influência e puderam escrever sua(s) história(s)? Guardadas as diferenças entre Fernando Birri, Glauber Rocha e Julio García Espinosa (o primeiro considerado uma espécie de “pai” do Nuevo Cine Latinoamericano pela sua produção na Escola de Santa Fé, principalmente *Tire Dié* (1958/1960); o segundo, um jovem realizador brasileiro ambicioso, articulado e provocador; e o terceiro, um dos expoentes do recém-refundado cinema cubano e seu Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), é preciso observar que os três circularam pela Itália durante suas formações e/ou estiveram presentes em alguma das Rassegnas del cinema latino-americano, fundamentais, como apontamos antes, para o movimento que viria a surgir em poucos anos.

Rocha, inclusive, participou da resenha de Sestri Levante, onde se produziu a *Declaración del Cine Latinoamericano Independiente* (1962), subscrita por apenas duas mulheres: a brasileira Diva de Mucio Teixeira, jornalista, e a mexicana Elena Poniatowska, escritora. Nenhuma cineasta. Tal ausência poderia sugerir, à primeira vista, que não existia nenhuma diretora independente na América Latina se dedicando ao tipo de cinema que interessava à curadoria das Rassegnas. A invisibilidade histórica e curatorial nos induz recorrentemente a este tipo de conclusão equivocada quando se trata da produção de mulheres. Abordaremos a seguir o caso de Margot Benacerraf por o considerarmos bastante emblemático.

Em 1959, a venezuelana Margot Benacerraf lançava *Araya*. Não se tratava de uma realizadora iniciante; Benacerraf começara sua carreira

com o curta-metragem *Reverón* (1952). Dedicado aos universos do pintor que intitula a obra – aquele onde ele vivia e criava e o seu mundo interior –, foi selecionado para o Festival de Cannes de 1955 e recebeu menção especial no Festival de Berlim do mesmo ano (CISNEROS, 1997).

A influentíssima (inclusive entre aqueles que se tornariam o cânone do Nuevo Cine Latinoamericano) revista *Cahiers du Cinéma* escreveu: “se apresenta a ocasião para recordar *Reverón* [...] exibido em Berlim e antes em Cannes: filme bastante excepcional por seus traços de originalidade e intensidade singular”¹⁴ (CAHIERS DU CINÉMA *apud* CISNEROS, 1997, p. 129, tradução nossa, grifo no original).

Estes e outros êxitos do curta a credenciaram para seu projeto seguinte: o longa-metragem *Araya* (1959), que nos transporta para a rotina dos salineiros da localidade homônima ao título do filme antes de ela ser transformada pela industrialização. Podemos ter ideia da repercussão da obra a partir desta nota publicada na imprensa:

Uma película que chega até nós do outro lado do mundo nos demonstra o que pode ser obtido quando um mínimo de artifício intervém entre o sujeito e a resposta pessoal do diretor. O filme venezuelano *Araya*, dirigido por Margot Benacerraf (Vencedora do Prêmio Internacional da Crítica junto com *Hiroshima, mon amour*), aproxima-nos carinhosamente de uma comunidade isolada de pescadores e de salineiros.¹⁵ (CAHIERS DU CINÉMA *apud* CISNEROS, 1997, p. 130, tradução nossa, grifo no original).

Luciana Grioni (2009) é bastante precisa ao afirmar que a surpresa provocada pelo desempenho de *Araya* em Cannes não advinha apenas de seu pertencimento a uma cinematografia periférica e “exótica” (“que chega até nós do outro lado do mundo”), mas também por sua direção

¹⁴ “Se presenta la ocasión de recordar a *Reverón*..., presentado ya en Berlín y antes en Cannes: filme bastante excepcional por sus caracteres de originalidad e intensidad singular.”

¹⁵ “Una película que nos viene del otro lado del mundo nos demuestra lo que puede ser logrado cuando un mínimo de artifício interviene entre el sujeto y la respuesta personal del director. La película venezolana *Araya*, dirigida por Margot Benacerraf (Ganadora del Premio Internacional de la Crítica junto con *Hiroshima, mon amour*), nos acerca con amor y comprensión a una comunidad aislada de pescadores y de salineros.”

estar a cargo de uma mulher. Uma mulher que mesmo com um currículo recheado de participações em festivais, críticas favoráveis e prêmios não conseguiu dar prosseguimento a sua carreira.

Se elencamos a notoriedade e algumas das conquistas de Margot Benacerraf não é simplesmente para defendermos que ela foi uma pioneira do NCL – o que seria, nos termos de Scott, lidar com a história das mulheres apenas como um complemento. Operando também na lógica do suplemento, tais aspectos auxiliam a visualizar: 1) que todo este reconhecimento, maior que o obtido até então por qualquer um de seus contemporâneos homens, não foi suficiente para que a cineasta pudesse seguir filmando, como era sua vontade (o que nos ajuda a responder a pergunta que intitula esta seção do texto: quem pôde dirigir – e continuar dirigindo – filmes?); e 2) que o trabalho de Benacerraf era amplamente conhecido – ela inclusive participou do festival de 1967 em Viña del Mar. Portanto, sua ausência nos eventos e na história do Nuevo Cine Latinoamericano foi uma opção. Lembremos que “Glauber Rocha, que estava presente em Cannes [em 1959, na edição em que *Araya* é exibido] fazendo a cobertura do festival para um jornal brasileiro, entrevista Margot porque tinha ficado muito impressionado com seu filme”¹⁶ (GRIONI, 2009, p. 32, tradução nossa).

3.2 O papel da crítica na construção da história e do cânone do NCL

Em nossas primeiras páginas fizemos referência a cinco diretores canônicos do Nuevo Cine Latinoamericano: Birri, Espinosa, Rocha, Solanas e Getino. Destaque-se que os dois últimos têm especificidades em relação aos três primeiros, as quais, além de não poderem ser desconsideradas, contribuem com nosso propósito de refletir sobre a construção da história do NCL. Embora, como apontado anteriormente, façam parte do seu cânone, Solanas e Getino não participaram das Rassegnas na Itália nem dos momentos fundacionais do NCL. Sua obra de estreia, *La hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, Argentina), foi lançada em 1968 e sacudiu as estruturas do movimento, da crítica e de toda a esquerda mundial que fazia filmes naquele momento.

¹⁶ “Glauber Rocha, quien estaba presente en Cannes como reportero de un periódico brasileño, entrevista a Margot porque le había impresionado mucho su película.”

Em Viña del Mar de 1969, a radicalização política, encarnada pelos estudantes presentes no certame, encontra em *La hora de los hornos* o seu modelo cinematográfico máximo. [Apesar de também ter despertado suspeitas e antipatias] [...] é inquestionável o impacto do fenômeno *La hora de los hornos* no cenário cinematográfico latino-americano e o seu papel na consolidação do ideário do NCL. (NÚNEZ, 2009, p. 313).

Se *La hora de los hornos* causou desconfianças entre alguns cineastas e um número importante de críticos, principalmente devido ao vínculo de seus realizadores com o peronismo, conseguiu ter êxito entre setores fundamentais para as disputas que ocorriam naquele momento no interior do Nuevo Cine Latinoamericano. A revista de cinema uruguaia *Cine del Tercer Mundo*, por exemplo, dedicou à produção quarenta e duas das cento e duas páginas de seu primeiro número (NÚNEZ, 2009) – e, apesar de estarmos falando de um primeiro número, é preciso lembrar que se trata de um periódico que já nasce muito influente por ser a publicação da Cinemateca del Tercer Mundo (um sonho latino-americano de então que se materializava no Uruguai).

Outro exemplo, fundamental para nós, é um artigo de autoria de Alfredo Roffé, editor do periódico venezuelano *Cine al día*, publicado no dossiê desta revista sobre a Primeira Mostra do Cinema Documentário Latino-Americano.

Ao se enfrentar os documentaristas do “novo cinema”, com novas realidades, têm que expressá-las em novas formas, formas adequadas a essas realidades. A dificuldade surge quando se trata de estabelecer qual critério para valorar essa “adequação”. Sobretudo, quando se pensa que a questão não somente está na representação da realidade, mas na aspiração a provocar, através dos filmes, de modo direto ou indireto, uma modificação e um progresso dessa realidade. Então, a forma mais adequada é a que é ditada, por assim dizer, pela matéria, pela realidade tratada, em outras palavras, o testemunho no qual a intervenção e o juízo do cineasta sobre a realidade que representa não existem, ou ao contrário, a forma mais adequada é aquela onde se manifestam a participação e o juízo do cineasta que fazem explícitas a motivação e a *necessidade* da mudança da realidade e portanto mais efetivo o filme, desde o ponto

de vista dos objetivos que se propõe? A forma responde à comunicação de um conhecimento da realidade objetiva ou a que responde à comunicação de uma proposição sobre a realidade objetiva? *Chircales 68* [para Roffé, representante do primeiro caso] ou *La hora de los Hornos* [para Roffé, representante do segundo caso]?¹⁷ (ROFFÉ, 1968, p. 12, tradução de Fabián Núñez, grifo no original).

Chircales foi o primeiro filme da realizadora Marta Rodríguez na Colômbia, e também o início de sua parceria cinematográfica com Jorge Silva. A versão apresentada em 1968 não foi a definitiva, que data de 1971. Ainda assim, já continha as marcas fundamentais da estética e do método de Rodríguez e Silva.¹⁸ A partir de contato pregresso que a diretora tinha com uma comunidade produtora de tijolos artesanais na periferia de Bogotá, iniciou-se em 1964 uma longa convivência, que abrangeu acostumar as pessoas com a presença da dupla e dos equipamentos, a captação propriamente dita e a participação dos *chircaleros* e *chircaleras* na montagem. Rodríguez era (e permanece sendo) profundamente influenciada pela Antropologia e por seus estudos com Jean Rouch, e a obra traz tanto sequências em que acompanhamos o cotidiano laboral e privado daquelas pessoas quanto algumas sequências “menos realistas”. Nenhuma delas, no entanto, é um testemunho desprovido da intervenção e do juízo de seus cineastas.

¹⁷ “Al enfrentarse los documentalistas del ‘nuevo cine’ con nuevas realidades tienen que expresarlas en nuevas formas, formas adecuadas a esas realidades. La dificultad surge cuando se trata de establecer el criterio para valorar esa “adecuación”. Sobre todo cuando se piensa que la cuestión no sólo está en la representación de la realidad sino que se aspira a través de los films a provocar, de modo directo o indirecto, una modificación y un progreso de esa realidad. ¿La forma más adecuada es, entonces, la que es dictada, por decirlo así, por la materia, la realidad tratada, en otras palabras el testimonio en el cual la intervención y el juicio del cineasta sobre la realidad que representa no existe, o bien, al contrario, la forma más adecuada es aquella donde se manifiestan la participación y el juicio del cineasta que hacen explícitas la motivación y la *necesidad* del cambio de la realidad y por lo tanto más efectivo el film, desde el punto de vista de los objetivos que se propone? ¿La forma que responde a la comunicación de un conocimiento de la realidad objetiva o la que responde a la comunicación de una proposición sobre la realidad objetiva? ¿*Chircales 68* o *La hora de los Hornos*?”

¹⁸ Para saber mais sobre a estética e o método de Rodríguez e Silva, consultar Núñez & Tedesco (2015 e 2014).

O processo de produção de *Chircales*, que durou sete anos, fortaleceu a consciência política do grupo social filmado, que constituiu um sindicato – quantas películas de intervenção política do Nuevo Cine Latinoamericano conseguiram ter um impacto tão direto? Não obstante, ao descartar *Chircales 68* por supostamente ser uma obra testemunhal, onde apenas se observava sem se fazer uma proposição sobre a realidade objetiva, Roffé participou da construção de *La hora de los Hornos* como um mito do NCL e uma inspiração para uma enorme quantidade de realizadores e realizadoras que queriam que seus filmes contribuíssem para a revolução na região. Outras possibilidades estéticas e metodológicas ficaram relegadas a um papel secundário na história do movimento, assim como Marta Rodríguez e Jorge Silva, diretora e codiretor da obra.

Evidentemente, a crítica não foi a única responsável pelas visibilidades e invisibilidades do Nuevo Cine Latinoamericano, ainda que corroborem a afirmação de Núñez que “as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas desempenharam um importante papel na articulação e sistematização do ideário do NCL” (NÚÑEZ, 2009, p. 12). O que queremos destacar aqui é o poder de quem escreve, e que quem escreve é atravessado pelas questões que estruturam o contexto onde está inserido, entre elas as questões de gênero. Portanto, sem estabelecer uma relação simplista de causa e consequência, é importante pontuar que uma crítica masculina¹⁹ atuou decisivamente na conformação de um cânone do Nuevo Cine Latinoamericano composto apenas por homens. E que, coerente com sua cultura política, não viu nenhum problema nisso (ponto ao qual retornaremos adiante).

3.3 Manifestos como estratégia de visibilidade e afirmação

A escrita do NCL em seus primeiros anos se deu, como acabamos de ver, no âmbito das revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Porém, conforme postulamos no início deste artigo, também teve como dimensão fundamental os manifestos de cineastas, os quais, pelo impacto que tiveram à época e na bibliografia produzida

¹⁹ Uma exceção importante neste quadro é Ambretta Marrosu, nascida na Itália e radicada desde os anos 1950 na Venezuela. Foi fundadora da citada revista *Cine al día* e colaborou com muitas outras.

posteriormente, foram decisivos para engendrar o movimento, sua história e o seu cânone.

Diversos estudos já se debruçaram sobre *Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano*, *Hacia un Tercer Cine*, *Estética da fome*, *Por un cine imperfecto*, entre outros textos capitais do período. Nosso objetivo não é produzir outra análise sobre eles, e sim discutir o formato manifesto de uma maneira mais geral, através de um enfoque que priorize as questões de gênero.

Segundo Katy Deepwell (2014, tradução nossa), um manifesto é:

Um programa político, uma declaração, uma afirmação definitiva de crença. [...] os manifestos ocupam um lugar específico na história do discurso público como meio de comunicar ideias radicais. Distribuídos com frequência como documentos efêmeros, folhetos ou panfletos em campanhas políticas ou anúncios da formação de novos partidos ou novas vanguardas [caso do *Nuevo Cine Latinoamericano*], os manifestos declaram acima de tudo o que seus autores são a favor e contra e pedem às pessoas que os leem que se juntem a eles para adotar e compartilhar essas ideias.²⁰

Em *O manifesto de vanguarda na América Latina* (2006), Viviane Gelado elenca diversas características de tal formato literário. Encontramos entre elas: “a situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação [...] a colocação em jogo de um ato de legitimação [e] [...] uma estratégia de conquista [que implica] na [...] construção do outro como inimigo em uma guerra verbal” (GELADO, 2006, p. 198). Em outras palavras, para escrever um manifesto é necessário chamar atenção para si, afirmar publicamente sua posição como a correta e adotar uma posição bélica e de confronto (ainda que um confronto entre pares) com os outros agentes do campo.

Evidentemente, não há nada de essencial nas mulheres que as impeça de ter tais atitudes. Não obstante, considerando o processo de

²⁰ “A political program, a declaration, a definitive statement of belief. [...] manifestos occupy a specific place in the history of public discourse as a means to communicate radical ideas. Distributed as often ephemeral documents, as leaflets or pamphlets in political campaigns or as announcements of the formation of the new parties or new avant-gardes, manifestos above all declare what its authors are for and against, and ask people who read then to join them, to understand, to share these ideas.”

socialização vivenciado pelas latino-americanas brancas e das classes média e alta (pertencimento étnico e social de praticamente todas e todos cineastas do Nuevo Cine Latinoamericano) que já tinham idade e inserção no universo cinematográfico para apresentar um manifesto durante a década de 1960, qual eram as reais possibilidades que isso ocorresse?

As diretoras do NCL já tiveram que romper com valores profundamente inculcados, tais como como recato, humildade, obediência, pertencimento à esfera doméstica, entre outros, e com tradições e expectativas familiares para ocuparem tal posição. Nora de Izcue, em entrevista, nos relatou que ela pertencia a um meio muito tradicional, onde fora preparada para ser bonita, casar-se e se tornar um adorno. Logo, não surpreende que a ideia de vê-la convertida em cineasta, em um momento em que nenhuma mulher exercia a profissão no Peru, causasse calafrios nos parentes mais próximos, os quais consideravam mais adequado que ela fosse relações públicas ou secretária (some-se à ausência de realizadoras que “provassem” que esta era uma atividade “respeitável” a fama do cinema como um universo boêmio). Foram necessários alguns anos e o reconhecimento nacional e internacional inaugurados a partir dos prêmios conquistados por *Runan Caycu* (1973) para que sua carreira fosse encarada com mais tranquilidade.

A experiência de Izcue explicita outra dificuldade, não menos importante, para que as mulheres escrevessem e publicizassem manifestos: muitas vezes elas eram as únicas diretoras do seu círculo de relações, de sua região ou mesmo de seu país. E considerando a enorme sub-representação de mulheres que há ainda hoje em quase todas as áreas do processo de realização fílmica na América Latina, é bastante provável que em vários casos elas fossem as únicas mulheres de toda a filmagem. Diante desta realidade, é plausível que pensar que elas adotariam um discurso bélico que posicionasse seus pares (homens) como “inimigos”?

Linda Nochlin afirmou décadas atrás que, “privadas de estímulo, facilidades educacionais e premiações, é quase inacreditável que uma porcentagem das mulheres de fato perseverou e buscou uma profissão nas artes” (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 27), o que poderíamos facilmente estender para a direção cinematográfica. A autora também chama atenção para “uma quantidade imensa de autoconfiança e conhecimento do mundo, assim como um senso natural de merecida dominação e poder

[que] eram essenciais ao grande *chef d'école*²¹ (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 28). Percebemos, portanto, que se trata de um problema estrutural, duradouro e presente em diversas sociedades, não apenas nas latino-americanas.

Considerando tudo o que foi exposto acima, não é exagero afirmar que a possibilidade de escrever um manifesto no âmbito do Nuevo Cine Latinoamericano era reservada a aqueles que não precisavam lutar o tempo todo contra os alicerces de sua criação e pela permanência, mesmo que com acesso desigual a oportunidades, em um campo onde se era diferente de praticamente todos os demais – ou seja, uma possibilidade reservada aos cineastas homens.

3.4 A esquerda nos anos 1960 e 1970 na América Latina e suas (não) relações com as questões de gênero

Em sua grande maioria, os homens e mulheres engajados no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano se consideravam de esquerda, em um amplo espectro que incluía desde militantes organizados nos tradicionais partidos comunistas até pessoas que compartilhavam ideias progressistas e humanistas, mas não pertenciam a nenhum grupo nem se orientavam por uma linha política específica.

Independentemente desta multiplicidade enorme de casos, é indiscutível que em maior ou menor grau a União Soviética era uma influência importante – nos processos formativos e organizativos, nas traduções de livros escritos originalmente em outros idiomas, etc. Isso significa afirmar, em especial para os anos 1960, que se tratava de uma esquerda ainda muito stalinista, o que traz consequências fundamentais no que diz respeito às questões de gênero (que tampouco eram chamadas dessa forma à época).

Após a vitória dos bolcheviques, em 1917, uma série de decretos aboliu a validade legal do casamento religioso, simplificou de forma inédita em todo o mundo o divórcio, proibiu o marido de impor sobre a esposa seu nome, domicílio ou nacionalidade (NAVAILH, 1993), entre outras medidas de caráter laicizante e libertador para a mulher, até então não muito mais que uma serva. Em 1918, implementa-se um

²¹ Denomina-se *chef d'école* o líder de uma escola de arte no século XIX, seja ela de pintura, música ou literatura

“Código completo do Casamento, da Família e da Tutela [...] [que] captou em lei uma visão revolucionária das relações sociais” (GOLDMAN, 2014, p. 19). E, em 1919, para garantir o cumprimento das leis, o que proporcionaria a igualdade de fato das mulheres, e acelerar sua integração à esfera pública (tanto no mundo do trabalho como no da política), foi criado o *Jenotdel*, o Departamento de Mulheres Trabalhadoras e Mulheres Camponesas do Partido Comunista Soviético.

Evidentemente que todo este processo não se dava sem tensões, como fartamente registrado por Clara Zetkin (2007 [1920]), Wendy Goldman (2014) e outras. Porém, com a ascensão de Stálin, muitas dessas conquistas retrocederam totalmente: o aborto voltou a ser proibido, a legislação endureceu as regras para divórcio e reconhecimento de filhos fora do casamento, criou-se o título de Mãe Heroica para mulheres com mais de 10 filhos e sob a alegação que a questão das mulheres foi solucionada acabou-se com o *Jenotdel*.

Logo, não surpreende que, apenas poucos anos após a morte de Stálin e a denúncia de seus crimes por Kruschev, pautas como dupla jornada, desigualdades no mercado laboral, direitos reprodutivos, violência doméstica, machismo dentro das organizações de esquerda, etc., fossem vistas como específicas, divisoras da classe, burguesas ou até mesmo contrarrevolucionárias. Ademais, contribuiu para tal entendimento a cisão entre as comunistas e as feministas no final do século XIX e início do século XX na Rússia. Segundo Senna (2017, p. 3), feministas eram as “organizações de mulheres pequeno-burguesas e burguesas, influenciadas pela Revolução Francesa e com propostas e práticas liberais e reformistas, relacionadas à educação e à filantropia”, que começaram sua atuação na Rússia czarista do século XIX. Por isso, militantes comunistas que hoje consideramos feministas repudiavam o termo.

Se, como afirmamos antes, o Nuevo Cine Latinoamericano era composto por pessoas de esquerda, e essa esquerda na década de 1960 ainda era bastante stalinista, um cânone exclusivamente masculino, uma crítica onde todos os nomes influentes eram de homens, o manifesto (que, conforme vimos, poucos podiam escrever) como uma esfera fundamental de disputa, a sub-representação das mulheres em todas as áreas, a falta de creditação devida (trabalho camuflado de “ajuda”), a invisibilidade histórica e o não reconhecimento da importância das atividades desempenhadas pelas esposas para a carreira de seus maridos

cineastas eram previsíveis – o que não podia ser previsto é que durante muitos anos estes aspectos não fossem ser explicitados e criticados.

Com exceções, apenas nos anos 1970 algumas mulheres que faziam parte da esquerda latino-americana, organizada ou não, iniciaram um processo de mudança em suas culturas políticas. Ao mesmo tempo, muitas jovens que começaram a dirigir na região nos anos 1970 travavam contato com o ideário feminista de então, trazendo-o, de diferentes formas, para suas obras. Tudo isso gerou conflitos profundos dentro da esquerda, predominantemente masculina, que vinham à tona em enfrentamentos abertos, mas também apareciam em dinâmicas sutis.

Assim, diversas realizadoras e coletivos de mulheres que iniciavam no cinema naquele momento construíram trajetórias de forma paralela ao NCL, pois, ainda que engajadas no projeto de uma revolução latino-americana, propunham enfoques distintos à pobreza, à fome e ao subdesenvolvimento. Talvez as únicas exceções tenham sido a hoje relativamente conhecida pioneira cubana Sara Gómez e a venezuelana Josefina Jordán. Gómez, durante décadas a única diretora do ICAIC, articulava gênero, raça e classe para refletir sobre a Cuba pós-Revolução de 1959 e a construção de “homens novos” demandada pelo socialismo.²² Por sua vez, Jordán, militante da organização Mujeres Socialistas, do partido Movimiento al Socialismo (MAS), dirigiu com a italiana Franca Donda dentro do Grupo Cine Urgente os média-metragens *¡Sí, podemos!* (1972) e *María de la Cruz, una mujer venezolana* (1973). Ambos tratam da experiência da miséria e de como o gênero incide sobre ela.²³

Considerações finais

A partir das reflexões de Joan Scott sobre a história das mulheres como complemento e suplemento, e das provocações de Linda Nochlin em seu texto *Por que não existiram grandes artistas mulheres*, propusemos a retornar às primeiras leituras de nossas pesquisas referentes às diretoras do Nuevo Cine Latinoamericano, a saber, a bibliografia que trata do movimento, a fim de analisar, tendo como eixo central o gênero, a conformação do cânone do NCL. Para atingir tal objetivo, foi fundamental identificar os principais nomes que compõem este cânone e apresentar

²² Para saber mais sobre Sara Gómez, consultar Yero (2017).

²³ Para saber mais sobre Josefina Jordán, consultar Tedesco (2014).

a conceituação e periodização do NCL com as quais trabalhamos, o que é exposto nas páginas iniciais do artigo.

Desviando a todo momento de fáceis explicações teleológicas e/ou conspiratórias, voltamo-nos para as complexas dinâmicas e disputas do campo que produziram um cânone exclusivamente masculino para o projeto cinematográfico subcontinental mais importante da América Latina – o qual, e este é um paradoxo, em sua segunda (e contestada etapa) foi contemporâneo do grande incremento do número de mulheres na direção de filmes na região ocorrido na década de 1970.

Ficou evidente durante a investigação que diversos elementos que prejudicavam as mulheres se conjugavam. Em muitos países, elas ainda não haviam conseguido chegar à direção cinematográfica. E o caso de Margot Benacerraf demonstra que, mesmo quando chegavam e obtinham reconhecimento, não significava que iriam seguir filmando. Os manifestos como estratégia fundamental para se afirmar e obter visibilidade e a impossibilidade prática das mulheres os escreverem também tiveram impacto importante. Os críticos influentes das revistas cinematográficas especializadas latino-americanas, apenas homens, desempenharam um papel relevante na conformação de um cânone masculino sem enxergarem nenhum problema nisso. Isso nos leva para as relações entre esquerda e feminismo então vigentes. Por um lado, elas permitiam que invisibilidades e assimetrias passassem despercebidas inclusive das próprias cineastas. Por outro, estimularam parte das diretoras, em especial aquelas que começaram suas carreiras nos anos 1970, a seguir um caminho paralelo ao *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Ao fim de nossa reflexão, constatamos a força e o potencial desestabilizador da história das mulheres e a importância do gênero como categoria útil de análise histórica. A compreensão das dinâmicas que operam nas sociedades em seus aspectos mais gerais e dentro do campo cinematográfico, as quais têm conformado cânones exclusivamente masculinos, é um passo fundamental para que outras formas de história não invisibilizadoras e excludentes emergjam. No entanto, estas outras formas de história precisam ser capazes de dar luz às obras e trajetórias das mulheres sem apagar os processos de invisibilidade que marcaram de forma decisiva suas carreiras.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialéctica do espectador: seis ensaios do mais renomado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

BIRRI, Fernando. *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española: ICAA: Ministerio de Cultura, 1996.

BIRRI, Fernando. Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano. In: _____. (org.). *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española: ICAA: Ministerio de Cultura, 1996. p. 189-198.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CABALLERO, Rufo. *Un pez que huye: cine latinoamericano 1991-2003*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 2005.

CISNEROS, Luisa Carmen. Tiempos de avance: 1959-1972. In: FUNDACIÓN Cinemateca Nacional (org.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997. p. 129-148.

DÁVILA, Ignacio del Valle. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

DEEPWELL, Kally. *Feminist Art Manifestos: An Anthology*. Londres: KT Press, 2014. (Versão para Kindle).

FRANCIA, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Artecien: Cesoc, 1990.

FUNDACIÓN del Nuevo Cine Latinoamericano. *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. La Habana/Córdoba): Diputación Provincial de Córdoba/Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

GARCÍA-ESPINOSA, Julio. Por un cine imperfecto. In: _____. (org.). *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá: Editorial Voluntad, 1995 [1969]. p. 13-30.

GELADO, Viviane. O Manifesto de Vanguarda na América Latina. *Sínteses*, Campinas, v. 11. p. 193-214, 2006.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un Tercer Cine. *RUA: Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, 15 set. 2010 [1969]. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e revolução: política da família soviética e vida social entre 1917 e 1936*. Tradução de Natália Angyalossy Alfonso. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

GRIONI, Luciana. *Cuadernos Cineastas Venezolanos: Margot Benacerraf*. Caracas: Cineteca Nacional de Venezuela, 2009.

LACRUZ, Cecilia. La comezón por el intercambio. In: MESTMAN, Mariano (org.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016. p. 311-351.

LITTIN, Miguel. Discurso inaugural de Miguel Littin. In: FRANCIA, Aldo (org.) *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Artecien: Cesoc, 1990. p. 20-39.

NAVAILH, Françoise. El modelo soviético. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres*. El Siglo XX. Guerras, entreguerras y Postguerra. Madrid: Tauros, 1993. p. 257-283.

NAVARRO, Berta. Una reflexión sobre el papel de la mujer, su compromiso y responsabilidad dentro de los medios audiovisuales y de la comunicación de masas. In: MEMORIAS del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. *La mujer en los medios audiovisuales*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Difusión Cultural, 1987. p. 149-156. (Cuadernos de Cine, n. 32).

NOCHLIN, Linda, Por que não existiram grandes mulheres artistas. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (org.) *História da Sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017 [1971]. p. 16-37.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. 657 f. Tese

(Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Método filmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva. *Imagofagia*, São Paulo, v. 1, p. 1-23, 2015.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Cine Documental*, Buenos Aires, v. 10, p. 1-15, 2014.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 127-142, 2007.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: _____ (org.). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho. In: _____ (org.). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 248-251.

ROFFÉ, Alfredo. II – Problemas de la elaboración. *Cine al Día*, Caracas, n. 6, p. 10-15, 1968.

SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1979.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 75-95.

SEGUÍ, Isabel. Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, Berkeley, v. 4, n. 1, p. 11-36, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.1.11>.

SENNA, Thaiz Carvalho. Entre a transgressão e a permanência: um panorama do Jenotdel (1919-1930). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2017 – De *O capital* à Revolução de Outubro

(1867-1917). *Anais [...]*. Niterói: Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo (NIEP-Marx), 2017. Disponível em: <http://www.niepmarx.blog.br/MM2017/anais2017/MC13/mc132.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 81-96.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Nora de Izcue, Josefina Jordán e o começo de uma história das diretoras do Nuevo Cine Latinoamericano. *Cinémas d'Amérique Latine*, Paris, v. 22, p. 39-47, 2014.

VV. AA. *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano*. Cidade do México: Secretaría de Educación Pública: Universidade Autónoma Metropolitana: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. v. 1.

YERO, Olga María. *Sara Gómez: un cine diferente*. Havana: Ediciones ICAIC, 2017.

ZETKIN, Clara. Lênin e o Movimento Feminino. Transcrição e HTML por Fernando A. S. Araújo. *Arquivo Marxista na Internet*, [S. l.], dez. 2007 [1920]. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/zetkin/1920/mes/lenin.htm>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Recebido em: 20 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 10 de junho de 2020.



A espaldas de un gigante: Las traslaciones filmoliterarias brasileñas en el cine latinoamericano

Behind a Giant's Back: Brazilian Film-Literature Translations in Latin American Cinema

David García-Reyes

Universidad de Concepción (UdeC), Concepción / Chile

mangarcia@udec.cl

<http://orcid.org/0000-0003-3445-1304>

Resumen: El estudio aborda una visión panorámica de las traslaciones filmoliterarias del cine brasileño y proyecta los espacios comunes en el que las tendencias del cine latinoamericano se inscriben junto a la enorme producción audiovisual del Brasil y el distanciamiento cultural del país con el resto de las repúblicas de América Latina. Esta aparente indiferencia estaría vinculada a lo idiomático. El cine brasileño en su posición como un cine escorado dentro de la periferia cultural de la región, ofrece valiosas lecciones al conjunto de Latinoamérica a lo largo de su historia. La producción de la literatura y el audiovisual nacional más que un alejamiento confirma la cercanía ideológica, temática, estética y cultural que configuran el cine de Brasil como una potente industria que ofrece algunos de los mejores ejemplos del cine latinoamericano de siempre.

Palabras claves: Cine brasileño; traslaciones filmoliterarias; cine latinoamericano; literatura y cine; *cinema novo*.

Abstract: The study presents a panoramic view of the film-literary translations of Brazilian cinema and describes trends in common with Latin American cinema. The audiovisual production of Brazil and the cultural distancing of the country with the rest of Latin America's republics shows an indifference related to language comprehension. Brazilian cinema, in its detached position within the cultural periphery of the region, offers valuable lessons in Latin American cinema. Brazilian literature and its film adaptations make up a powerful industry that, more than detachments, confirms

ideological, thematic, aesthetic and cultural proximities, and offers some of the best examples of Latin American cinema ever.

Keywords: Brazilian cinema; film-literature translations; Latin American cinema; literature and cinema; *cinema novo*.

Introducción y presentación del estudio

El sorprendente y limitado correlato que se establece entre la cultura lusófona con el resto de las culturas latinoamericanas, y por extensión la conexión que se produce entre los productos culturales brasileños con los del resto de América Latina es exigua y adolece de una retroalimentación poco significativa, a excepción tal vez de los intercambios y permeabilidades musicales. Al margen de modelos de integración comercial sudamericana como el Mercosur y sin buscar culpables, se hace evidente que los países hispanohablantes de la región manifiestan una perenne indiferencia ante la producción literaria y cinematográfica de un gigante demográfico, que además supone un polo industrial a nivel editorial y audiovisual. Este distanciamiento cultural se podría explicar por la distancia lingüística y por los intereses de las distribuidoras de no acercar el cine brasileño al resto de la región, estrategia vinculada a los intereses de las grandes corporaciones de producción y exhibición, cercanas a las grandes corporaciones de producción y distribución mundial.

La visibilidad de la cultura brasileña ha contado con excepciones singulares con obras literarias y films que han dispuesto algunos éxitos importantes en las producciones culturales de Brasil, encarnados en la literatura por un factótum como Jorge Amado o el *bestseller man* Paulo Coelho.¹ Como bien advierte Alberto Elena, en los años sesenta del siglo pasado el *cinema novo* se erigió en un aldabonazo de similares efectos que el cine cubano o los *nuevos cines* árabes (ELENA, 1999, p. 16-17). El reconocimiento e interés de la crítica de Europa y Estados Unidos por el cine brasileño ha estado signado por el auge de esos nuevos cines y posteriormente se ha instalado en los éxitos que, puntualmente, generaba la industria cinematográfica brasileña. Estos fenómenos cinematográficos, en la mayoría de los casos, retornaban a las pantallas de América Latina

¹ Contrastando con la reverenciada obra de Amado, las traslaciones de obras literarias de Coelho son bastante escasas y han tenido más eco en contadas producciones o proyectos de la industria audiovisual de Estados Unidos que el interés mostrado por parte del cine brasileño.

impulsados por haber sido éxitos globales o por el reconocimiento crítico y los premios en un festival, e incluso por su impacto en los circuitos euro-norteamericanos, etc. Validando así el regreso de esos títulos a los espacios de vecindad de la región, que parecía estar mirando a otro lado. La tendencia ha podido cambiar tenuemente en la medida en la que han crecido las coproducciones entre Brasil y el resto de las industrias audiovisuales iberoamericanas.

Lo apuntado contrasta con la dimensión territorial de Brasil, que comparte fronteras con todas las repúblicas sudamericanas con las excepciones de Ecuador y Chile. La situación geográfica de Brasil es central dentro de Sudamérica, no se trata de una posición periférica dentro de la periferia, valga la redundancia, pero si es periférica, limítrofe y escorada la percepción que se tiene de las industrias culturales brasileñas dentro de América Latina. La negación o el desconocimiento de lo que hace el vecino no es infrecuente dentro del ámbito hispánico, sirvan de ejemplo las relaciones seculares entre España y Portugal o la distancia cultural existente de Brasil con vecinos como Venezuela o Colombia por citar dos casos. Por ello, resulta problemático pensar en la invisibilidad de una producción cultural tan abundante y rica como la brasileña. En cambio, Brasil si ha sido más proactivo en la búsqueda de una convergencia cultural con sus vecinos, tal y como manifiestan las políticas de inmersión lingüística que favorecen el español como la segunda lengua dentro del sistema escolar brasileño.²

A lo largo de más de 120 años de historia, el cine brasileño ha recurrido, como el resto de las cinematografías del mundo a nutrirse de las literaturas nacionales. Se da la circunstancia, como ocurrió en México o Argentina, que en un primer momento los cineastas acudieron a textos matriciales escritos y publicados en las que eran las antiguas metrópolis coloniales durante las primeras décadas del cine latinoamericano. Del mismo modo que Benito Pérez Galdós o Ramón María del Valle Inclán ofrecieron textos idóneos para su traslación en el agro mexicano o en las llanuras pampeanas, hay una serie de escritores portugueses como Camilo Castelo Branco, que estimularán un proceso análogo dentro de la naciente cinematografía brasileña. De esta manera, las tendencias comunes de los cines latinoamericanos también lo son en Brasil.

² La enseñanza y el conocimiento del español han sido materia obligatoria por ley (BRASIL, 2005) en la oferta curricular de los niveles primarios y medios de las escuelas brasileñas, aunque en 2017, el gobierno de Michel Temer revocó parte de dicha legislación.

El estudio viene avalado por la necesidad de dimensionar y textualizar algunas de esas perspectivas comunes entre el audiovisual brasileño y las industrias del resto de América Latina. Para lo anterior, se toman los procesos de traslación filmoliterarias³ que se han sucedido a lo largo de la historia del cine brasileño, racionalizando una producción ingente que clarifica los caminos emprendidos por el cine latinoamericano en su conjunto y que vivieron una tímida confluencia a partir del Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (1967), celebrados conjuntamente en Viña del Mar (Chile), junto a la creación del militante Comité de Cineastas de América Latina (1974). La llegada de los distintos regímenes dictatoriales a lo largo de la década de 1970 abocaría a los nuevos cines a algo similar a un acta de defunción, negada por iniciativas como el Festival de La Habana (1979) que, tomando el testigo de la cita chilena, se convertiría en una reunión anual que ha permitido mostrar las producciones de cientos de creadores de la región.⁴

La industria audiovisual de Brasil conforma una de las grandes cinematografías del séptimo arte en América Latina, en clara correspondencia por producción y significación con los cines de México y Argentina. El uso de la lengua portuguesa vendría a condicionar una circulación y distribución regionales de los films brasileños menor que el de otras cinematografías, difuminando la relevancia de creadores y obras imprescindibles en el contexto regional. La recepción del cine brasileño es análoga al de las literaturas en lengua portuguesa, que, aunque merecen una consideración preeminente, tanto por la cantidad como por la calidad de propuestas a lo largo de su historia no se distribuyen en función de su vigor industrial o valores artísticos. El caso brasileño es el de un cine periférico y resulta una ironía, pues se trata del mayor mercado local de cine de América Latina. Brasil es el sexto país más poblado del planeta, sus potenciales espectadores exponen las enormes posibilidades industriales y comerciales del audiovisual nacional y son susceptibles de esperar también las propuestas de producciones continentales.

³ En esta línea, la investigación asume su naturaleza comparatista y se posiciona junto a propuestas como la de Naiara Sales Araujo (2018).

⁴ Otra cuestión de estudio sería la incidencia efectiva de las producciones brasileñas dentro de las distintas ediciones del festival cubano.

Las traslaciones filmoliterarias brasileñas: del cine silente a los films amadianos

Las limitaciones del estudio quedan enmarcadas por los horizontes de las primeras décadas del audiovisual en las cinematografías apuntadas, vinculadas también a las dificultades económicas de la industria brasileña en consonancia con una dependencia de la financiación estatal genérica de los cines de Sudamérica, una circunstancia que ha marcado también al cine brasileño y su irregular desarrollo industrial.

Los pioneros del cine brasileño en la llamada *Bela Época* o en los primeros centros de producción regional durante los años veinte del siglo XX –Recife, Campinas o Cataguases– tomaron de la literatura portuguesa muchos de los argumentos que el cine silente nacional se encargaría de producir. No obstante, la notoria y creciente literatura brasileña se encargaría también de proveer historias al cine. La cinematografía brasileña del período contaría con importantes traslaciones filmoliterarias, algo que evidencian títulos como *Amor de perdição* (1914) de Francisco Santos, basado en la novela romántica (1862) del popular escritor portugués Camilo Castelo Branco.⁵ Producciones de marcado carácter literario como *A viuvinha* (1914) y *Coração de gaúcho* (1920), dirigidas por Luiz de Barros, a partir de las novelas *A viuvinha* (1857) y *O gaúcho* (1870) de José de Alencar, autor del romanticismo brasileño. Alencar es uno de los escritores más adaptados del cine brasileño, como revelan los films de Vittorio Capellaro,⁶ pionero del cine brasileño de origen italiano, director de dos versiones de la novela indigenista *O Guarani* (1857), estrenadas en 1916 y en 1926. La obra literaria de José de Alencar cuenta con más de una decena de adaptaciones y el propio Capellaro dirigiría *Iracema* (1917), basada en otra popular novela (1865) de Alencar.

⁵ Novela que ha sido objeto de otras traslaciones al cine, entre ellas una segunda versión brasileña en el período silente dirigida por José Vianna y estrenada en 1918. Posteriormente, en Portugal, se produjo en 1921 el film homónimo del realizador francés George Pallu, el largometraje de 1943 de António Lopes Ribeiro, la serie de televisión brasileña de 1965, la miniserie portuguesa *Amor de perdição: memórias d'uma família* (1978) de Manoel de Oliveira o la cinta portuguesa *Um amor de perdição* (Mário Barroso, 2008).

⁶ Previamente, el cineasta italiano había estrenado *Inocência* (1915), inspirada en la novela (1872) del Visconde de Taunay, estableciendo la primera de las muchas adaptaciones del texto durante el siglo XX.

En esta confluencia e interés por autores portugueses y brasileños, la etapa sonora del cine brasileño conocerá una perpetuación casi canónica de los autores explotados en el período silente. Asimismo, encontramos estrenos como *Alma do Brasil* (1931) de Líbero Luxardo, inspirada en la novela *A Retirada da Laguna* (1871) del Visconde de Taunay, *Onde a terra acaba* (1933) de Octavio Gabus Mendes trasladando el folletín *Senhora* (1874) de José de Alencar y *Pureza* (1940) de Chianca de Garcia, traslación de la novela del mismo título (1937) de José Lins do Rego, que marca un punto de inflexión e interés del cine brasileño por narradores contemporáneos, tendencia del audiovisual que compagina la literatura fundacional decimonónica de Brasil con los nuevos autores, inscritos en corrientes modernistas.

En consonancia con esta orientación contemporánea, la cultura brasileña encuentra a uno de sus más importantes artífices, el escritor Jorge Amado (1912-2001). La importancia y celebridad públicas de Amado se explican desde sus primeros éxitos editoriales y no es raro que el escritor bahiano se convierta en una constante recurrente en la industria audiovisual brasileña desde finales de los años cuarenta del siglo pasado hasta la actualidad. La obra de Amado transita por algunas líneas temáticas fundamentales del cine brasileño, desde su militancia social hasta la irrupción de esencias que proyectan la exuberancia de un país geográfica y socialmente muy desigual, reducciones, no obstante, de una prosa capital para las letras latinoamericanas y en general, de la literatura universal. Una importancia cifrada también en el cine como muy bien expresa el documental *Jorge Amado no cinema* (1979) de Glauber Rocha, detallando las relaciones del audiovisual con la obra del escritor bahiano.⁷ El primer largometraje que debe su argumento a Amado es *Terra violenta* (1948) de Edmond Francis Bernoudy y Paulo Machado a partir de la novela *Terras do sem-fim* (1943). En los años cincuenta Amado trabajará como guionista y en la década posterior, su célebre novela *Gabriela, cravo e canela* (1958) se convertirá en una

⁷ La prosa de Amado ha sido adaptada en países tan distintos como Checoslovaquia (1976) o Egipto (1999), junto al interés que ha despertado la obra del escritor en el cine estadounidense, como manifiestan *The Sandpit Generals* (1971), singular producción norteamericana de Hal Bartlett, rodada en inglés en Bahía, trasladando *Capitães da Areia* o *Kiss Me Goodbye* (1982) de Robert Mulligan, adaptando libremente la novela *Dona Flor e seus dois maridos* (1966).

serie de televisión de Maurício Sherman (1961). La obra amadiana vivirá sucesivas traslaciones en la televisión y el cine, como la teleserie *Gabriela* (1975) de Walter Avancini, protagonizada por Sônia Braga,⁸ encarnación de las protagonistas amadianas por antonomasia, inseparable a su nueva interpretación del personaje de Gabriela en el film de Bruno Barreto (1983). Con anterioridad se estrena *Seara vermelha* (1964) de Alberto D'Aversa, a partir de la novela homónima de 1946, los territorios de la ficción de Amado se ocupan en esta ocasión del sudeste brasileño, concretamente del estado de São Paulo. La trama contiene una profunda crítica social, caracterizando la primera época de la producción literaria del escritor, muy vinculada a su militancia comunista. Desprendida de ese espíritu combativo, pero no de su indisimulada denuncia hacia un sistema injusto y desigual, aparecen las dos traslaciones amadianas de Bruno Barreto que se comentarán más adelante. En sintonía con muchas de las características del Amado más hedonista, se estrena la coproducción francobrasileña *Otalia de Bahia* (1976), del director francés Marcel Camus, traslación de la novela *Os pastores da noite* (1964). Concluyendo la década de los ochenta, aparecerá la telenovela *Tieta* (1989-1990), popularizando aún más en Brasil el imaginario bahiano del escritor, adaptando la novela *Tieta do Agreste* (1977).⁹ En los noventa se estrena *Tereza Batista* (1992), teleserie de Paulo Afonso Grisolli, adaptación catódica de *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972). Los ochenta y noventa son años de gran ebullición para el *culebrón* brasileño, en contraste con la decadencia del cine nacional,¹⁰ por lo que no es raro encontrar producciones televisivas que toman la prosa de Amado como fuente, títulos como *Tocaia Grande* (1995-1996) adaptando la novela

⁸ A partir de un artículo en prensa de Emilia Silveira (1975), Swarnakar (2009) considera que la actriz es una “Gabriela retirante, Gabriela cozinheira de mão cheia, Gabriela flor e mulher fuge da imaginação dos milhares de leitores de Jorge Amado para, pela primeira vez, ter um corpo, um rosto, uma voz definitiva, a cores [...] Cada leitor, potencialmente um apaixonado por Gabriela, a imaginava a seu modo, cada admirador do mito da mulher brasileira típica podia ver Gabriela na vizinha, amiga ou mulher. Agora Gabriela tem um nome – Sônia Braga”.

⁹ Con otra adaptación cinematográfica (1996) de Carlos “Cacá” Diegues.

¹⁰ La progresiva hegemonía de la producción televisiva en las últimas décadas del siglo XX impulsa nuevos modelos de consumo a partir de la telenovela, conquistando los “culebrones” latinoamericanos el mercado internacional (PARANAGUÁ, 1996, p. 382), algo que también afecta al cine brasileño Brasil.

del mismo título (1984) o la teleserie *Porto dos Milagres* (2001) a partir del texto *Mar Morto* (1936).

La obra de Amado ha suscitado una enorme atracción para la ficción televisiva brasileña,¹¹ pero también es recurrente su proyección en el cine, como demuestran cintas como *Quincas Berro d'Água* (2010) de Sérgio Machado adaptando *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959), *O Duelo* (2015) de Marcos Jorge, inspirado en la novela *Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso* (1961) e incluso una nueva versión de *Dona Flor e seus dois maridos* (2017) de Pedro Vasconcelos. En el cine brasileño más reciente se estrena una de las más importantes traslaciones amadianas, se trata del film *Capitães da areia* (2011), dirigido por Cecilia Amado, nieta del autor bahiano, que materializa por primera vez una traslación al cine nacional de la novela del mismo título de 1937. Un proyecto personal de la directora, que traslada cronológicamente la acción de los años treinta a los años cincuenta en la misma ciudad de Salvador de Bahía,¹² abordando las sinventuras de una tropa de niños abandonados comandados por Pedro Bala. El grupo vive al margen de la sociedad, aunque cuentan con sus propios códigos de convivencia. La novela está vinculada a una representación de la infancia que se puede rastrear en films latinoamericanos como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *Pixote* (1981) de Héctor Babenco, *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder o *Cidade de Deus* (2002) de Kátia Lund y Fernando Meirelles. El ámbito criminal de la infancia en el que se desarrollan los films citados y la novela de Amado sobrevuela gran parte de la literatura y el cine latinoamericanos a lo largo del siglo XX y se prolonga hasta la actualidad.

Algunos apuntes filmoliterarios del *cinema novo*

Tras la colosal producción filmoliteraria de Jorge Amado, aunque su presencia se advertirá con recurrencia, el cine brasileño también se ocupará de otras adaptaciones que vienen delimitadas por la aparición del *cinema novo*. La constante redefinición del cine brasileño a nivel regional conllevará la aparición de distintas productoras entre las décadas de 1940

¹¹ Interés proyectado en el tiempo como manifiesta la reciente telenovela mexicana *Doña Flor y sus dos maridos* (2017).

¹² Perteneciente a la primera época de Amado, la novela había contado con la adaptación mencionada de Bartlet (1971) y la libre versión actualizada a los convulsos años ochenta en Salvador de Bahía de la miniserie *Capitães da areia* (1989) de Walter Lima Jr.

y 1960, empresas como Cinelândia Filmes, Cine-Produções Fenelon Atlântida, la Companhia Cinematográfica Vera Cruz o las efímeras compañías de producción Multifilmes y Cinematografica Maristela (DIEGUES, 1988). En ese constante interludio, la cinematografía nacional de mediados del siglo pasado vive una fase de enorme tecnificación y consolidación industrial. Un contexto fértil para que en la década de 1950 surjan cineastas como Glauber Rocha, Ruy Costa, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Roberto Santos, Roberto Pires, Helena Solberg, Paulo César Saraceni o Nelson Pereira dos Santos. Estos creadores lideran un nuevo cine brasileño, tan heterogéneo como variado, en el que los citados compartían inquietudes artísticas y sociales afines, junto a un antagonismo al cine hollywoodense. Las heterogéneas propuestas del *cinema novo* se extenderían durante dos décadas y marcarían muchos de los caminos del cine brasileño. No obstante, se estrenarían otros títulos significativos no vinculados con ellos como *Presença de Anita* (1951) de Ruggero Jacobbi, a partir de la popular novela (1948) de Mario Donato o *Arara Vermelha* (1957) de Tom Payne, traslación de la novela (1953) de José Mauro de Vasconcelos.

De entre los creadores inscritos en el *cinema novo*, sobresale la producción filmoliteraria de Nelson Pereira dos Santos, primero dentro de las corrientes renovadoras de cine brasileño y posteriormente consolidado adaptador de textos literarios. En 1963, el director paulista estrena *Vidas secas* (1963), trasvase de la novela naturalista de tema rural (1938) de Graciliano Ramos,¹³ la película se desarrolla en el rudo sertão del nordeste brasileño. En la década de 1960, Pereira dos Santos dirige la comedia satírica en *El Justicero* (1967), film que será objeto de la censura de la dictadura militar brasileña (1964-1985), inspirado por *As vidas de El Justicero: O Cafajeste sem medo e sem mácula* (1965) de João Bethencourt. A pesar de estas dificultades, el director puede estrenar sus siguientes largometrajes a partir de textos literarios como *Fome de Amor* (1968), a partir de la novela *História para se ouvir de noite* (1964) de Guilherme Figueiredo; *Azyllo muito louco* (1970) basada en el cuento

¹³ La obra de Graciliano Ramos ha sido objeto de traslaciones filmoliterarias como *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman y el propio Pereira dos Santos realiza *Memórias do cárcere* (1984), memorias carcelarias de Ramos, publicadas póstumamente en 1953, el escritor estuvo encarcelado por ser militante comunista en los años treinta.

“O alienista” (1882) de Machado de Assis¹⁴ y *Quem é Beta?* (1972), trasvasando el relato “O último artilheiro” (1965) de Levi Menezes.

En las postrimerías de los setenta, Pereira dos Santos traslada la novela *Tenda dos Milagres* (1969)¹⁵ de Jorge Amado, estrenándose el film en 1977, retornando a los espacios bahianos de principios del siglo pasado. Un interés en el universo del escritor que el director retoma en *Jubiabá* (1986), novela (1935) y film se ambientan en Salvador de Bahía, urbe amadiana por excelencia, el relato está imbuido por la militancia de izquierdas del escritor de Itabuna. El colofón filmoliterario de Pereira dos Santos es *A terceira margem do rio* (1994), ambientado en el sertão, tomando como base el libro *Primeiras estórias* (1962) de João Guimarães Rosa.¹⁶

Volviendo al punto de partida que arranca con el *cinema novo*, éste va a marcar las exploraciones y los caminos del cine brasileño, pero además se va a erigir en vehículo para popularizar y travasar textos fundamentales de la literatura nacional. Tras la prolífica producción de Pereira dos Santos sobresalen, por su número e importancia, las adaptaciones del escritor Machado de Assis. En las intersecciones del romanticismo y el realismo, el novelista carioca vivirá un proceso de reconocimiento a partir de la década de 1960 por parte del cine similar a lo ocurrido con la prosa de José de Alencar durante el cine silente. El film capitular *Esse Rio que eu amo* (1962) del realizador argentino Carlos

¹⁴ Como luego se apuntará, el escritor Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) resulta fundamental para entender las tendencias de la traslación filmoliteraria en Brasil a partir de 1960.

¹⁵ La novela fue adaptada en serie televisiva en 1985 para la Rede Globo de televisão.

¹⁶ La obra de Guimarães Rosa, próxima al realismo mágico, ofreció una gran capacidad de seducción para el cine brasileño. Destacando films como *Grande Sertão: veredas* (1965) de Geraldo y Renato Santos Pereira, *Sagarana, o Duelo* (1974) de Paulo Thiago o *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2011) de Vinícius Coimbra. De este relato, existe otra destacable versión, *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos, film marcado por la polémica contra la exhibición de la película por parte de la familia del escritor y que mantiene un diálogo sugerente con los filmes de sertão del *cinema novo* (Nogueira Galvão, 2006). El interés del audiovisual por el escritor de Minas Gerais se extiende a *Cabaret Mineiro* (1980) de Carlos Alberto Prates Correa y *Noites do Sertão* (1984) a partir de los relatos de “Soroco, Sua Mãe, Sua Filha” (1962) y “Buriti” (1956) respectivamente o la más reciente *Mutum* (2007) de Sandra Kogut sobre la novela *Campo Geral* (1964).

Hugo Christensen,¹⁷ partiendo de los relatos “Balbino, o homem do mar” y “O milho seco” (1960) de Orígenes Lessa; junto a los cuentos “A morte da porta-estandarte” de Aníbal Machado y “Noite de Almirante” (1873) de Machado de Assis, marcará una inflexión en las sucesivas traslaciones de Machado de Assis, como *Viagem ao fim do mundo* (1968) de Fernando Campos a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881)¹⁸ o *Capitu* (1969) del director Paulo César Saraceni e inspirada en la novela *Dom Casmurro* (1899).¹⁹ En la década subsiguiente, Machado de Assis vuelve a interesar en películas como *Um homem célebre* (1974) de Miguel Faria Jr., *A Cartomante* (1974) de Marcos Farias, *Confissões de uma viúva moça* (1976) de Adnor Pitanga, basados en los cuentos del mismo título del escritor brasileño. Además, cada cierto tiempo la industria audiovisual brasileña se ocupa de recurrir al autor: *Que estranha forma de amar* (1977) de Gerardo Vietri a partir de la novela *Iaiá Garcia* (1878); *Quincas Borba* (1987) de Roberto Santos sobre la novela del mismo título (1891); y las traslaciones del cuento “A Causa Secreta” (1896): *A causa secreta* (1994) de Sergio Bianchi y *A erva do rato* (2008) de Júlio Bressane. Esta enumeración de traslaciones de Machado de Assis, sin valorar su importante impacto en las series de televisión, evidencia la importancia del escritor en el audiovisual brasileño.

En este periplo, por la idiosincrasia de las traslaciones filmoliterarias en Brasil, aparece la figura de Nelson Rodrigues, novelista, dramaturgo y guionista pernambucano, que ofrece un amplio inventario de títulos que se extiende a lo largo de más de seis décadas del audiovisual brasileño: *Meu destino é pecar* (1952) de Manuel Peluffo, adaptación de la novela del mismo título (1944), *Asfalto selvagem* (1964) y *Engraçadinha Depois dos Trinta* (1966) de J. B. Tanko que, junto a *Engraçadinha* (1981) de Haroldo Marinho Barbosa, parten de la misma novela de Rodrigues, *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus pecados e seus amores* (1959); *O casamento* (1976) de Arnaldo Jabor sobre la novela homónima (1966) y

¹⁷ El competente Christensen se convertirá en uno de los realizadores nómadas más importantes del cine de Iberoamérica, destacando además por otra traslación brasileña en *O menino e o vento* (1967), film inspirado en el cuento “O iniciado do vento” (1959) de Aníbal Machado.

¹⁸ Novela adaptada de nuevo al cine en *Brás Cubas* (1985) de Júlio Bressane y en la coproducción lusobrasileña *Memórias póstumas* (2001) de André Klotzel.

¹⁹ Moacyr Goés estrena *Dom* (2003), libérrima versión del texto de Machado de Assis.

Gêmeas (1999), debut en la dirección de Andrucha Waddington, uno de los últimos talentos salidos del cine brasileño, inspirándose en el cuento “As gêmeas” (1992).

El exotismo o las inquietudes de la literatura modernista se reflejarían luego en las cintas más destacadas de Joaquim Pedro de Andrade, que dirigirá *O padre e a moça* (1966), a partir de un texto poético de Carlos Drummond de Andrade; la multicultural *Macunaíma* (1969), sobre la novela (1928) del mismo título escrita por Mário de Andrade; *Cleo e Daniel* (1970) de Roberto Freire, adaptando su propio libro (1965), cercano al psicoanálisis de Wilhelm Reich; *As confissões de Frei Abóbora* (1971) de Braz Chediak y *Rua descalça* (1971) de J. B. Tanko, basadas en la novelas del mismo título de José Mauro de Vasconcelos; *O pica-pau amarelo* (1973) de Geraldo Sarno sobre la novela (1939) de Monteiro Lobato; *Um certo Capitão Rodrigo* (1971) de Anselmo Duarte, inspirada por la trilogía literaria *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo; *Já não se faz amor como antigamente* (1976) de Anselmo Duarte, John Herbert y Adriano Stuart, película episódica dentro del subgénero cómico de la “pornoanchada”²⁰ inspirada en un texto de Lygia Fagundes Telles; *Antônio Conselheiro e a Guerra dos Pelados* (1977) de Guga de Oliveira, basada en la novela *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha; *As três mortes de Solano* (1978) de Roberto Santos partiendo del cuento *A Caçada* (1965) de Lygia Fagundes Telles; *República dos assassinos* (1979) de Miguel Faria Jr. a partir del libro de Aguinaldo Silva; y la novela *O coronel e o lobisomem* (1970) de José Cândido de Carvalho, que cuenta, además, con otras dos versiones en cine e idéntico título dirigidas por Alcino Diniza (1979) y Maurício Farias (2005) que ambientan esta trama picaresca a comienzos del siglo XX en el enfrentamiento con los atávicos resabios de una sociedad ultraconservadora y patriarcal que se resiste a caer con evocaciones al realismo mágico.

²⁰ Al dar sus últimos estertores la dictadura militar y la relajación de su vigilancia social, favoreció la aparición la *pornoanchada*, subgénero emparentado con el “landismo” y el llamado cine español del destape, las comedias eróticas argentinas de Armando Bó protagonizadas por Isabel Sarli o incluso con la “sexycomedia” mexicana. Conviene revisar a Nuno C. Abreu en Ramos y Miranda (2004, p. 431-433).

La seducción del cine brasileño en las pantallas internacionales

La relevancia para la industria de escritores tan diversos como los señalados, permite detenerse en una figura capital para entender el cine brasileño tras el *cinema novo*. El director Bruno Barreto entendió pronto la necesidad de hacer un cine con vocación de autor, pero con aspiraciones comerciales y una distribución internacional que pusiera en el mapa al cine nacional, específicamente que posicionase el cine de Barreto como el cine brasileño. Para esa tarea se encomendó a una asociación de éxito casi infalible, recurrir a dos novelas fundamentales de Jorge Amado. Barreto contó primero con el soporte de sus padres, productores cinematográficos, para hacerse un nombre en la industria. Siendo un bisoño veinteañero estrenaría producciones de factura correcta que cuentan con el favor del público y que beben de la literatura y de la música brasileñas como principales inspiraciones. Con dieciocho años estrena *Tati* (1973), drama sobre una madre soltera que se basa en el cuento “Tati, a Garota” de Aníbal Machado y luego llegaron *A estrela sobe* (1974) a partir de la novela realista (1939) del escritor Marques Rebelo; y las exitosas traslaciones de las novelas de Amado, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976)²¹ y *Gabriela, cravo e canela* (1983), que se convierten en el díptico bahiano del cineasta. Las dos películas le proporcionan éxito y reconocimiento internacional. Además, Barreto logra un posicionamiento dentro de la industria norteamericana como demuestran *O que é isso, companheiro?* (1997), coproducción brasileiro-estadounidense, recreando el secuestro por guerrilleros del embajador de EE.UU. en el Brasil de finales de los sesenta durante la dictadura militar e inspirado en el libro del mismo título del político, periodista y escritor Fernando Gabeira. Siguiendo esta fórmula de coproducción Barreto estrena *Bossa Nova* (2000), inspirado en el cuento “A Senhorita Simpson” de Sérgio Sant’Anna. Estas incursiones no obtienen el éxito comercial esperado y Barreto prosigue su carrera con films más pequeños como *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), trama shakesperiana que adapta la novela breve *Palmeiras: um caso de amor* de Mário Prata y *Flores raras* (2013) basada en el libro *Flores raras e banalíssimas* de la escritora Carmen L. Oliveira.

²¹ Evidenciando el éxito del film, cuenta con la pornochanchada *Seu Florindo e suas duas mulheres* (1978) de Mozael Silveira.

El cine brasileño de los ochenta y de décadas posteriores contará también con otro Barreto, Fábio Barreto, hermano de Bruno, y que buscará el éxito con una carrera irregular llena de propuestas que alternan temas que explotan el exotismo tópico asociado a Brasil o historias de época, títulos que son traslaciones literarias que van desde *Índia, a filha do Sol* (1982) a partir del cuento de Bernardo Élis; *Luzia Homem* (1988) sobre la novela naturalista de Domingos Olímpio; *O quatrilha* (1995) basada en el libro homónimo de José Clemente Pozenato; *Bela Donna* (1998) coproducción brasileña con EE.UU. que adapta la novela modernista *Riacho doce* de José Lins do Rego y *A paixão de Jacobina* (2002), traslación de la novela *Videiras de cristal* de Luiz Antônio de Assis Brasil.

En este zizagueante recorrido, retomando la última etapa de la dictadura militar, hay que destacar a uno de los creadores clave del cine brasileño de las últimas cuatro décadas, Héctor Babenco, director argentino naturalizado brasileño que sobresale con *Pixote: a lei do mais fraco* (1981), acerada denuncia de una juventud abocada a la delincuencia y la droga, películas que como otras de la época, y con temas similares a los del cine latinoamericano de la pornomiseria, aspiraban a contar mucho más sin las pretensiones comerciales de otras propuestas que se regodeaban en la violencia y en las imágenes de las penurias que podía ofrecer la región. El film de Babenco muestra una infancia y una juventud cuyas oportunidades sin porvenir pasaban por transgredir leyes y normas sociales en las grandes ciudades de América Latina. Todo ello se recoge en el libro que inspira la película, *A infância dos mortos* de José Louzeiro, co-guionista del film, sobre un niño obligado a delinquir por las circunstancias de un sistema que no le ofrece alternativas ni educativas ni económicas para sobrevivir o subsistir. La conclusión de la dictadura coincide casi en el tiempo con el estreno de *Kiss of the Spider Woman* (*O beijo da mulher-aranha*, 1985), coproducción entre Brasil y Estados Unidos dirigida por Babenco. La película es la traslación parcial de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) del escritor argentino Manuel Puig, rodada fundamentalmente en inglés, se convierte en uno de los grandes triunfos internacionales del cine brasileño, abordando el tema de la tortura, la represión y la anulación de cualquier disidencia cifrada en lo ideológico y en lo sexual por parte de las dictaduras latinoamericanas. El éxito de la película permite a Babenco compaginar su trabajo en la industria estadounidense y en producciones nacionales durante las

décadas posteriores, alternando films como *At Play in the Fields of the Lord* (*Brincando nos Campos do Senhor*, 1991), coproducción entre Brasil y EE.UU., a partir de la novela (1966) de Peter Matthiessen o el destacado regreso del director al ámbito de la marginalidad, la cárcel y la represión en *Carandiru* (2003), film basado en *Estação Carandiru* (1999) de Dráuzio Varella, libro que recrea la masacre de centenares de presos ocurrida el 2 de octubre de 1992 en la penitenciaría Carandiru por la violenta y desmedida intervención de la Policía Militar en el estado de São Paulo tras un motín de reclusos.

Después de la secuencia sintetizada de los principales realizadores brasileños de la segunda mitad del siglo XX y conformada por Rocha, Pereira dos Santos, Barreto y Babenco, aparecería en este “panteón” la figura de Walter Salles, que sirve de enlace con el llamado cine brasileño del período conocido como Retomada desde 1992 (ORICCHIO, 2003). El interés que despierta la producción de Salles en el mundo surge tras un debut prometedor, un film de vocación transnacional, pero de tema brasileño, se trata de la cinta *A Grande Arte* (1991), coproducción Brasil-EE.UU. rodada en inglés en escenarios brasileños con un elenco internacional. La película adapta la novela homónima del escritor brasileño Rubem Fonseca²² y es un notable ejemplo del cine *noir* latinoamericano, que tan buenos títulos dará a lo largo de los últimos decenios. Después de su incursión en el cine de género, Salles se centra en un cine social, denunciando situaciones como la soledad, el desarraigo, la pobreza, la desprotección de la infancia o el tráfico de personas en films con guiones originales como *Terra estrangeira* (1995), codirigido por Daniela Thomas o *Central do Brasil* (1998). En el siglo XXI, Salles

²² Fonseca, una de las plumas más brillantes de la literatura brasileña desde hace décadas, ha contado con el interés de Salles o Paul Leduc para trasladar sus historias de descarnada denuncia social o su cruda mostración de la condición humana. La prosa del escritor ha encontrado su lugar en el cine y en la televisión como demuestran los films *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (David Neves, 1971), *Relatório de um homem casado* (1974) basada en “Relatório de Carlos” o *A extorsão* (1975), ambas de Flávio Tambellini. También *O Caso Morel* (Sheila Feital, 2006) traslación de la primera novela del escritor o el film portugués *Axilas* (José Fonseca e Costa, 2016) inspirada en cuentos del libro *Axilas e outras histórias indecorosas*. En muchas de ellas el propio Fonseca ejerce de guionista, incluso con material ajeno como *O homem do ano* (2003), debut del director José Henrique Fonseca, hijo del escritor, a partir de la novela negra *O matador* (1995) de Patricia Melo.

estrena *Abril despedaçado* (2001) a partir de la novela albanesa *Prilli i Thyer* del escritor Ismail Kadare, ambientando esta historia de violencia rural a principios del siglo XX en localizaciones de Bahía. El director rueda después en español, y con el auspicio del cineasta Robert Redford, adaptación de *Notas de viaje*, el diario de Ernesto Che Guevara y *Con el Che por Sudamérica*, el libro de Alberto Granado, compañero de viaje del futuro guerrillero y político argentino en su itinerario sudamericano a principios de los cincuenta. El film, coproducción entre Brasil, Argentina, Chile, EE.UU., Perú, Reino Unido, Alemania y Francia, se estrena como *Diários de motocicleta* (2004), obteniendo una gran recepción de crítica y público en las pantallas de todo el mundo. A partir de ese momento, Salles se centra en films de producción estadounidense en los que adapta a autores como Jack Kerouac o Kōji Suzuki.

El periodo comprendido entre los años noventa del siglo pasado y principios del siglo XXI, el cine brasileño compagina la coproducción con capitales europeos o estadounidenses con la financiación nacional, los cineastas de la Retomada consolidan una etapa de gran ebullición tras las dificultades de las últimas décadas del siglo pasado. Las traslaciones filmoliterarias *Lili, a estrela do crime* (1989) de Lui Farias, a partir del cuento “Lili Carabina” de Aguinaldo Silva; la coproducción con EE.UU. *O quinto macaco* (1990) de Éric Rochat sobre la novela de Jacques Zibi; *As meninas* (1995) de Emiliano Ribeiro, traslación de la novela de Lygia Fagundes Telles; *Guerra de Canudos* (1997) de Sergio Rezende, basada en la novela de Euclides da Cunha; los *Contos de Lygia* (1998) del director Del Rangel sobre relatos de nuevo de Fagundes Telles; y *Um copo de cólera* (1999) de Aluizio Abranches y *Lavoura arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, ambas adaptaciones de novelas del escritor paulista Raduan Nassar, conforman un corpus que da cabida a una línea continuista dentro de las inquietudes y autores adaptados con anterioridad.

En el cambio de siglo el cine de género brasileño cuenta con una destacada generación de creadores, sobresaliendo en este ámbito la alianza del escritor Marçal Aquino y el director Beto Brant. *Os matadores* (1997), basado en el cuento homónimo de Marçal Aquino, supone el debut en el largometraje de Brant. Posteriormente, Brant dirige *Ação entre amigos* (1998), una historia ambientada en la dictadura cuyo argumento original es de Aquino, siendo éste uno de los responsables del guión. El estreno de *O invasor* (2001), dirigida por Brant, indica la buena salud de su alianza con Aquino, que firma el guión a partir de una novela inédita,

que se publicará después. *O Invasor* presenta los mejores ingredientes del thriller de inspiración hitchcockiana, con una trama en la que un personaje externo, un sociópata, cambia completamente la situación de un grupo de personajes de clase alta implicados en un crimen con móvil económico y profundos dilemas morales. Aquino y Brant prosiguen su relación en *Crime delicado* (2005), película dirigida por el segundo a partir de la novela *Um crime delicado* de Sérgio Sant'Anna y que se ocupa de adaptar Aquino, que vuelve a ser el responsable del libreto de *Cão sem dono* (2007), codirigida por Brant y Renato Ciasca, adaptación de la novela *Até o dia em que o cão morreu* de Daniel Galera. Sin la colaboración de Brant se estrena *Cabeça a prêmio* (2009) de Marco Ricca, basada en la novela del mismo título de Aquino. La colaboración de Aquino y Brant se retoma en *O Amor segundo B. Schianberg* (2010), sobre Benjamin Schianberg, personaje que el director toma del libro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, a su vez novela convertida en film en 2011, y de nuevo codirigida por Brant y Ciasca con la participación de Aquino en la escritura de la película, por ahora es la última colaboración en una obra de ficción entre Brant y Aquino, volcado el escritor en la última década en la creación literaria y en la producción televisiva.

A principios del siglo XXI se produce un fenómeno de proporciones sísmicas con el estreno y la distribución de una coproducción brasileña con participación francesa y alemana. El cine brasileño reciente tiene su carta de presentación más apabullante con *Cidade de Deus* (2002) de Kátia Lund y Fernando Meirelles, la cinta se va a situar como uno de uno de los films más vistos de la temporada 2002-2003 en todo el mundo y se erige, por derecho propio, en un testimonio tan cruento como sincero de la juventud y la marginalidad en cualquier suburbio de una gran urbe latinoamericana. La película fue víctima de críticas similares a las que sufrió Buñuel tras el estreno mexicano de *Los olvidados*, situando al film brasileño en los espacios y los personajes de infancias y juventudes marginales que se configuran como un retrato crudo y violento del espacio suburbial latinoamericano del pasado y del presente de la región. Tras la expectación de la carrera de Salles, *Cidade de Deus* constituye un éxito sin precedentes del cine brasileño en el mercado internacional, convirtiéndose en una de las adaptaciones literarias más exitosas de la historia del cine en general y del cine latinoamericano en particular. El film adapta *Cidade de Deus* (1997), novela del escritor Paulo Lins, con

ecos próximos a la multiplicidad coral y cruzada de *Manhattan Transfer* de John dos Passos, aunque las coincidencias narrativas o el ámbito urbano de una y otra están claramente distanciados. La novela de Lins está abarrotada de los personajes que viven en las favelas cariocas que pueblan los suburbios y la periferia de las grandes ciudades del mundo, sea en los países subdesarrollados o en los límites urbanos del llamado hemisferio occidental. A pesar de lo inabarcable del texto literario, el guionista Bráulio Mantovani supo epatar con un libreto que merecería estudiarse en cualquier escuela que aspire a formar guionistas en materia de adaptación. El memorable trabajo de actores es una de las mayores responsabilidades de la notable documentalista Kátia Lund,²³ codirectora del film, La carrera del director paulista podría haber sido más regular, pero algunas de sus elecciones para dirigir, tras la crónica histórica ambientada en las infraviviendas de Río de Janeiro, han demostrado su acierto para llevar a la pantalla otros textos literarios. Meirelles es el responsable de films como *The Constant Gardener* (2005), coproducción²⁴ entre Reino Unido, Alemania, EE.UU., China y Kenya, que se desarrolla en gran parte en el país africano, mostrando el poder del sector farmacéutico y su influencia en el desarrollo humano de cualquier país. Posteriormente, Meirelles vuelve a rodar en inglés *Blindness* (*Ensaio sobre a cegueira*, 2008), coproducción brasileña con Canadá y Japón que asume la difícil tarea de materializar la traslación de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), novela distópica firmada por el Nobel portugués José Saramago y recientemente ha estrenado la coproducción internacional *The Two Popes* (2019) centrado en la relación de los pontifices católicos Benedicto XVI y Francisco a partir de un texto original de Anthony McCarten.

José Padilha, compartiendo generación con Meirelles y Brant, presenta una proyección internacional que le ha convertido en un demandado director de acción. Su reputación profesional se debe a su pericia en producciones con un enorme trasfondo social, destacando los films *Tropa de Elite* (2007) y su secuela *Tropa de Elite 2* (2010), películas que adaptan los libros *Elite da Tropa*, escrito por los policías André Batista y Rodrigo Pimentel junto al antropólogo Luiz Eduardo Soares y

²³ Un trabajo actoral en el que destaca Fátima Toledo, la *acting coach* o preparadora de elenco que se hizo célebre tras la película de Meirelles y Lund, cuya trayectoria y aplicación en el cine brasileño arranca brillantemente en *Pixote*, siendo demandada por algunas de las más importantes cintas del cine brasileño reciente (CARDOSO, 2014).

²⁴ El film trasvasa el thriller político del mismo título del escritor británico John Le Carré.

Elite da Tropa 2: O inimigo agora é outro, también de Batista, Pimentel y Soares con la participación de Cláudio Ferraz. Los dos largometrajes obtuvieron un gran recorrido en las pantallas del mercado internacional, apuntando la línea ascendente que el cine brasileño ha tenido tras la irrupción de *Cidade de Deus*.

En las dos últimas décadas han aparecido otras traslaciones del cine brasileño como *Bicho de sete cabeças* (2000) de Laís Bodanzky, a partir del libro de Austregésilo Carrano; *O Xangô de Baker Street* (2001) de Miguel Faria Jr., traslación de la novela homónima de Jô Soares que recurre a las peripecias en Río de Janeiro del detective Sherlock Holmes, creado a su vez por Arthur Conan Doyle; *O cheiro do ralo* (2007) de Heitor Dhalia, sobre la novela de Lourenço Mutarelli; *Um romance de geração* (2008) de David França Mendes, a partir del libro de Sérgio Sant'Anna; *Meu pé de laranja lima* (2012) de Marcos Bernstein, basado en la novela *O meu pé de laranja lima* de José Mauro de Vasconcelos; *Prova de coragem* (2015) de Roberto Gervitz, adaptación de *Mãos de Cavalo* de Daniel Galera, *O silêncio do Céu* (2016) de Marco Dutra a partir de la novela *Era el cielo* de Sergio Bizzio o *Entre hermanas* (2017) de Breno Silveira, traslación de la novela de la escritora Frances de Pontes Peebles, nacida en Recife y criada en Estados Unidos, caso que comparte similitudes con muchos narradores latinoamericanos actuales. Todos estos ejemplos de una u otra manera muestran la diversidad de propuestas del cine brasileño.

Para refrendar lo apuntado al principio, el interés de la producción filmoliteraria de Brasil respecto a otras culturas latinoamericanas se materializa en diferentes producciones brasileñas o en largometrajes cuyos mayores responsables son cineastas brasileños. De esta forma, podemos encontrar el vínculo creativo del director Ruy Guerra con el universo ficcional de Gabriel García Márquez, colaborando con el escritor colombiano en títulos como *Eréndira* (1983), coproducción mexicana con Francia y Alemania que adapta la novela corta *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Además, en Brasil, Guerra dirige la coproducción hispanobrasileña *Fábula de la Bella Palomera* (1988) sobre libreto del escritor colombiano y en 2005 estrena *O veneno da madrugada* (2005), traslación de *La mala hora*, tercera novela de García Márquez. Otro ejemplo de esa mirada brasileña a las narrativas hispanoamericanas es *Inesquecível* (2007) de Paulo Sérgio de Almeida, basada en el cuento “El Espectro” de Horacio Quiroga y

más recientemente, el cineasta brasileño Selton Mello dirige *O filme da minha vida* (2017), largometraje inspirado en *Un padre de película*, novela del autor chileno Antonio Skármeta, trasladando la acción desde Contulmo, en la provincia chilena de Arauco, a Rio Grande do Sul; del sur chileno al sur brasileño junto a otros desplazamientos tan interesantes como el diverso y variado conjunto que amalgama el cine brasileño y el elenco internacional de la cinta, evidenciando las intersecciones en las que integrar tanto el estudio como las posibilidades del cine brasileño en los territorios de América Latina, que lejos de ser una ínsula varada, es un territorio tan firme como las oportunidades en el porvenir del audiovisual de la región.

Una cierta mirada, un espacio común: el cine brasileño en la encrucijada latinoamericana

Los ensayos de Octavio Getino (1988, 2007) siguen manteniendo una vigencia mayúscula en el análisis industrial del cine latinoamericano, acudiendo además a los últimos informes anuales de los productores iberoamericanos²⁵ se puede apreciar la situación del cine de la región en su conjunto y en el contexto transnacional junto a la presencia actual del cine vernáculo en las pantallas brasileñas y en las del resto de los países iberoamericanos. En el prontuario de desdichas compartidas, el cine brasileño ha sufrido los mismos avatares y la misma desidia por parte de legisladores y gestores políticos que el resto de los cines latinoamericanos.

La voluntad del estudio de integrar una visión amplia está motivada por el objetivo de ofrecer una perspectiva sucinta de la traslación filmoliteraria en el cine brasileño, orientada fundamentalmente a contar con un panorama lo suficientemente variado con el que poder analizar tendencias comunes con el audiovisual latinoamericano. La limitación de elegir un tipo determinado de producciones, las que privilegian el origen de los films a partir de textos literarios, es una circunstancia análoga a los procesos creativos e industriales de otras cinematografías de la región. Esta selección ha eludido películas con guión original y de gran relevancia para el cine brasileño, por cuestiones operacionales se ha prescindido de

²⁵ EGEDA (2018, 2019), informes útiles para entender la situación industrial, las cuotas de pantalla y el impacto del cine iberoamericano.

títulos fundamentales de la cinematografía brasileña, omisión razonada y justificada por los intereses del trabajo y que se pueden apreciar en la escasa presencia de un autor tan influyente y fundamental como Glauber Rocha, algo motivado porque sus principales films partieron de guiones propios o ajenos que no partían de un texto literario.

En este viaje intermedial por la literatura y el cine brasileños, plagado de idas y venidas, es obligado atender a la enorme producción audiovisual, la cercanía geográfica, la afinidad cultural y la imprescindible aproximación de los productos culturales brasileños para toda América Latina. Este acercamiento debe ser prioritario para creadores, gestores culturales, empresarios, productores cinematográficos y responsables políticos. Difícilmente la región puede perpetuar este olvido más tiempo, cuyos factores principales son la barrera lingüística y los intereses comerciales de las corporaciones multinacionales. En el siglo XXI no se puede entender América Latina sin más de doscientos millones de brasileños y una producción audiovisual tan fértil como sugerente.

Referencias

BRASIL. Ministério de Educação. Lei n. 11.161, de 5 de agosto de 2005. Dispõe sobre o ensino da língua espanhola. Brasília, DF: *Diário Oficial da União*, 2005. Disponible en: http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%2011.161-2005?OpenDocument. Acceso el: 20 dic. 2019.

CARDOSO, Maurício. *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: Editora Liber Ars, 2014.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: Idéias e imagens*. Porto Alegre: Editor da Universidade, 1988.

EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2018*. 2018. Disponible en: https://www.egeda.es/EGE_LibrosPanoramaIberoamericano2018.asp. Acceso el: 6 ene. 2020.

EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2019*. 2019 Disponible en: https://www.egeda.es/EGE_LibrosPanoramaIberoamericano2019.asp. Acceso el: 6 ene. 2020.

ELENA, Alberto. *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós, 1999.

GETINO, Octavio. *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Buenos Aires: Legasa, 1988.

GETINO, Octavio. *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2007.

NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. Metamorfoses do Sertão (literatura, canção, cinema). *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Toulouse, n. 86, p. 193-213, 2006. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.2006.2927>

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

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. América Latina busca su imagen. In: HEREDERO, Carlos F.; TORREIRO, Casimiro (coord.). *Historia General del cine: Estados Unidos (1955-1975) y América Latina*. Madrid: Cátedra, 1996. p. 207-383. v. X.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (ed.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Paulo: Senac, 2004.

SALES ARAUJO, Naiara. Brazilian and Spanish Literature and Cinema: A Comparative Perspective. *Publicaciones*, Granada, v. 48, n. 2, p. 347-358, 2018. DOI: <https://doi.org/10.30827/publicaciones.v48i2.8349>.

SILVEIRA, Emilia. O cheiro de cravo, a cor de canela, eu vim de longe, vim ver Gabriela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1975.

SWARNAKAR, Sudha. Filmic Adaptation of Amado's *Gabriela*: Distorting the Theme. In: LATINAMERICAN STUDIES ASSOCIATION (LASA). INTERNATIONAL CONGRESS, XXVIII., 2009, Rio de Janeiro. *Proceedings* [...]. Rio de Janeiro: LASA; PUC-Rio, 2009. v. 1, p. 1-13.

Recebido em: 23 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 15 de junho de 2020.



Ladrões de bicicleta em contexto latino-americano

Bicycle Thieves in Latin-American Context

Genilda Azerêdo

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil

genildaazeredo@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-1267-059X>

Resumo: O objetivo deste texto é discutir o filme *O banheiro do Papa* considerando as diversas linguagens narrativas que o compõem: o discurso histórico, referente à visita de João Paulo II a Melo, cidade uruguaia; o discurso jornalístico, resultante da cobertura da visita do Papa; o diálogo intertextual com o livro de contos de Aldyr Garcia Schlee, *O dia em que o Papa foi a Melo*, e com o filme de Vittorio De Sica, *Ladrões de bicicleta*. Embora separados no tempo, na história e na geografia, propomos a discussão do filme latino-americano de modo a ressaltar o diálogo intertextual com *Ladrões de bicicleta*, chamando a atenção para as ressonâncias de elementos narrativos (personagens, temáticas, conflitos) e questões sociais e éticas entre os dois filmes.

Palavras-chave: intertextualidade; metanarrativa; *O banheiro do Papa*; *Ladrões de bicicleta*.

Abstract: We aim to discuss the film *The Pope's Toilet* considering the several narrative languages that compose the film: the historical discourse, referring to João Paulo II's visit to Melo, in Uruguay; the journalistic discourse, resulting from the reports about the Pope's visit; the intertextual dialogue with Aldyr Garcia Schlee's book of short stories, *The Day when the Pope Visited Melo*, and with Vittorio De Sica's film, *Bicycle Thieves*. Although there is a historical and geographical gap separating both films, we propose a discussion of the Latin American film in order to emphasize the intertextual dialogue with *Bicycle Thieves*, highlighting resonances of narrative elements (characters, themes, conflicts) and social and ethical issues in both films.

Keywords: intertextuality; metanarrative; *The Pope's Toilet*; *Bicycle Thieves*.

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar.”

(Carlos Drummond de Andrade)

1. Introdução: o dado histórico e a reverberação literária e fílmica

O filme *O banheiro do Papa* (2007), dirigido por Enrique Fernández e César Charlone, constrói-se com base em três linhas narrativas: o dado histórico referente à visita de João Paulo II à cidade uruguaia, Melo, em 8 de maio de 1988; a cobertura jornalística quando da real visita do Papa à cidade, algo que aparece no filme por meio de imagens de arquivo; e a narrativa ficcional propriamente dita, que tem no núcleo da família de Beto, Carmen e Sílvia, seus conflitos e dramas mais importantes. Além dessas camadas narrativas tangíveis, há um dado de intertextualidade implícito – a relação com o livro de Aldyr Garcia Schlee, publicado em 1991, intitulado *O dia em que o Papa foi a Melo*, e a relação com o filme *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica – que faz reverberar outras questões. Na discussão que segue, tentaremos demonstrar que a substância do filme decorre da articulação entre esses diversos registros narrativos: histórico, jornalístico, intertextual e afetivo.

No início do filme, há uma observação curiosa que informa: “Os fatos desta história são em essência reais, e só o acaso impediu que sucedessem como aqui se contam.” (Tradução nossa).¹ Tal observação, com função de epígrafe, anuncia o caráter híbrido da narrativa fílmica, situada entre o dado histórico e o ficcional. É como se os diretores dissessem que os fatos são reais (Melo é realmente uma cidade uruguaia; João Paulo II de fato visitou a cidade; Melo é caracterizada pela pobreza e pelo desemprego), mas sua configuração ou organização é ficcional, não apenas por causa da presença de atores, que encarnam personagens de uma história, mas porque esta história resulta de inventividade e criação. Além disso, faz-se necessário observar a relevância deste dado real – o da visita do Papa a Melo – como elemento determinante para a construção da narrativa de *O banheiro do Papa*. É como se o filme devesse sua existência a este dado histórico e a suas consequências desastrosas.

¹ “Los hechos de esta historia son en esencia reales y solo el azar impidió que sucedieran como aquí se cuentan”.

De fato, a visita histórica (embora relâmpago) de João Paulo II a Melo foi algo tão negativamente impactante que além de inspirar a composição dos dez contos de Aldyr Garcia Schlee, também serviu de base para a construção do filme *O banheiro do Papa*. Ou seja, como acontecimento real, a visita do Papa foi uma experiência negativa para os moradores de Melo; como evento histórico, porém, possui uma riqueza narrativa que fez eclodir outros questionamentos, para além da visita do Papa, de modo a chamar a atenção para o povo daquela cidade, seus dramas, suas carências, seus sonhos. É como se as narrativas literária e fílmica que resultaram do fato histórico tivessem engendrado no acontecimento da visita do Papa o drama humano, muitas vezes ausente dos relatos históricos, possibilitando, assim, uma releitura do próprio acontecimento religioso.

No segundo conto do livro de Schlee, chamado “Soledad de Jesús María”, podemos acompanhar toda a ansiedade dos moradores quando da preparação para a chegada do pontífice: o barulho nas ruas, a decoração das casas (cujas janelas ganharam flores e cores), o brilho nos olhos dos moradores pobres e os sorrisos de esperança de todos. O conto também dramatiza o fracasso da visita do Papa pela rapidez e eventual frustração com as vendas das comidas, sobretudo carnes, posteriormente atirada aos porcos. A narrativa é entrecortada com noticiários (em espanhol) do rádio que convocam a população para o evento, e repetem frases de boas-vindas ao Papa e fazem reflexões sobre a relevância de sua presença:

“[...] Mas além do significado da figura de um Sumo Pontífice para os homens de fé, João Paulo II sobressai de uma maneira especial entre todos os personagens do presente por sua contínua luta pelo bem comum, pela paz mundial, pela justiça entre os homens e os povos”, diz a rádio (SCHLEE, 1999, p. 32, tradução nossa).²

Ao menos duas questões chamam a atenção na referência ao Papa: primeiro, o uso das palavras “figura” e “personagens” o insere explicitamente dentro de um sistema de representação; aqui, nos vem

² “[...] Más allá de lo que significa la figura de un Sumo Pontífice para los hombres de fe, Juan Pablo II sobresale de una manera especial entre todos los personajes del presente por su continua lucha por el bien común, por la paz mundial, por la justicia entre los hombres y los pueblos”, diz a rádio”.

à mente o argumento de Linda Hutcheon, quando trata da metaficção historiográfica, sobre o fato de que tanto a ficção quanto a história são sistemas de signos ideológicos e culturais (1995, p. 79). Além disto, a luta do Papa pelo bem comum, pela paz mundial, pela justiça entre os homens e os povos, quando contextualizada – neste caso específico, em relação à cidade de Melo e à sua população –, torna-se completamente esvaziada, constituindo-se mera retórica.

Em outro conto, intitulado “Melo era uma festa”, o narrador (um jornalista) nos apresenta uma descrição dos sentimentos das pessoas – e a utilização dos termos “alegria”, “júbilo” e “regozijo”, no trecho citado, dá bem a medida de um sentimento em ascensão –, e tenta explicar o que aqueles sentimentos refletem:

Foi uma pena, porque Melo era uma festa, antes da chegada do Papa. A gente notava na cara das pessoas – nos gestos, nas atitudes – uma alegria sem necessidade de explicação, alguma coisa muito rica e muito viva que alguém chamaria equivocadamente de orgulho municipal ou de vaidade ufana, mas que era muito mais ou muito menos do que isso: era o júbilo dos deserdados, o regozijo dos esquecidos despertados repentinamente para um momento de confiança, para uma possibilidade de certeza (SCHLEE, 1999, p. 65).

Linda Hutcheon chama atenção quanto aos protagonistas da metaficção historiográfica: são sujeitos “ex-cêntricos”, marginalizados, figuras periféricas da história ficcional (1995, p. 81); não à toa, eles são referidos pelo narrador do conto como “deserdados” e “esquecidos”. Embora *O banheiro do Papa* não possa ser de todo caracterizado como metaficção historiográfica, o enredo do filme está diretamente atrelado a um evento histórico – a visita de João Paulo II a Melo – e, de fato, quando pensamos nos protagonistas desta narrativa, constatamos que há uma ascensão dos sujeitos comuns, anônimos e destituídos, em detrimento da figura famosa e supostamente relevante do Papa. Portanto, à pergunta de Hutcheon, “a história de quem sobrevive?” (1995, p. 88, tradução nossa)³ só pode ser respondida quando pensamos na narrativa fílmica como um todo que amalgama o cotidiano pobre da cidade, o discurso da TV (artificial, retórico e espetacularizado) e a própria fala do Papa.

³ “Whose history survives?”

Segundo Carl Becker, “os fatos da história não existem para nenhum historiador até que ele os crie” (*apud* HUTCHEON, 1995, p. 90, tradução nossa).⁴ Isto nos faz pensar que, para que a história exista, não é suficiente que os fatos aconteçam, mas que sejam registrados, documentados, que ganhem vida e se materializem nas diversas linguagens. A propósito, Hayden White ressalta os significados plurais do conceito de história: eventos passados; registro desses eventos; cadeia de eventos que compõem um processo temporal, incluindo os eventos do passado e do presente; registros e explicações sistematicamente ordenados dos eventos (1990, p. 147). White argumenta que a ordenação dos eventos e as explicações sobre eles coloca “o discurso histórico no mesmo nível que qualquer performance retórica, dotando-a de um status de textualização igual ao da literatura” (WHITE, 1990, p. 147). Ou seja, “as representações do passado são selecionadas para significar o que quer que seja que o historiador pretenda” (HUTCHEON, 1995, p. 90, tradução nossa).⁵ Podemos criar um paralelismo com os narradores da (meta)ficção (inclusive a historiográfica) e dizer que “contadores de história podem silenciar, excluir, omitir certos eventos passados – inclusive pessoas – [...] onde estão as mulheres nas histórias tradicionais do século XVIII?” (HUTCHEON, 1995, p. 74, tradução nossa).⁶ O evento histórico da visita do Papa a Melo é indissociável da história cotidiana de carência e pobreza de seus habitantes. O abismo constatado entre a presença do Papa e a esperança dos moradores é uma marca importante deste evento, cujo significado só pode ser vislumbrado nesta junção entre o anônimo e o historicamente conhecido; entre o marginalizado e o que se encontra no centro, entre o discurso generalizante e o afetivo.

Quando pensamos nos vários discursos que configuram a narrativa de *O banheiro do Papa*, não podemos deixar de considerar o discurso das autoridades da lei, daqueles que supostamente fiscalizam os atos de corrupção. Na ausência de emprego formal, muitos moradores viajam, em suas bicicletas, de Melo para Aceguá (zona de livre comércio entre Brasil e Uruguai) e voltam carregados de mantimentos e outros produtos, encomendados pelos comerciantes de armazéns de Melo. Para não serem

⁴ “the facts of history do not exist for any historian until he creates them”.

⁵ “representations of the past are selected to signify whatever the historian intends”.

⁶ “storytellers can certainly silence, exclude, and absent certain past events – and people – [...] where are the women in the traditional histories of the eighteenth century?”

fiscalizados pela aduana e terem suas cargas confiscadas, eles trilham outros caminhos, atalhos repletos de ladeiras, pedras e acidentes que ficam à margem da estrada central. A ação de ir a Aceguá e voltar, de forma clandestina, é mostrada várias vezes no filme, a fim de realmente criar um efeito de esforço físico e emocional muito intenso. Trata-se de trabalhadores-Sísifos a carregarem pesos e mais pesos em suas bicicletas. No entanto, embora ainda tentando driblar a lei, eles são pegos, punidos e humilhados. Ressaltemos que o filme dramatiza uma convergência entre personagens e espaço: esses trabalhadores, sujeitos socialmente desassistidos, não apenas vivem à margem, mas trabalham à margem e sobrevivem em um trânsito periférico.

É importante observar que o filme materializa a questão da corrupção de uma forma complexa. Para os fiscais da aduana, aqueles trabalhadores são considerados “ladrões de bicicleta”. Mas em Melo, quem, de fato, não comete crime? Os trabalhadores, os comerciantes, os policiais? Aqueles trabalhadores mal ganham para comer. No conto “Melo era uma festa”, eles são representados da seguinte forma: “Para aquela gente, na falta até mesmo de balas e pastéis, a esperança do milagre eram as primeiras laranjas do fundo do pátio, os últimos choclos da horta ou algumas batatas-doces assadas (SCHLEE, 1999, p. 64). Às vezes, inclusive, eles carregam produtos sem nem sequer saber o que são, como no caso dos sacos de mate, recheados de pilhas, o que revela que eles são usados pelos próprios comerciantes de Melo. E quem, de fato, os policiais fiscalizam? Quando Beto, por extrema necessidade, aceita trabalhar para Meleyo, o policial corrupto que em uma de suas rondas confisca uma garrafa de whisky para si próprio, a aduana simplesmente fecha os olhos para suas viagens, o que demonstra toda a hipocrisia da suposta fiscalização.

O esvaziamento de ações atreladas a esses dois discursos – o discurso da autoridade religiosa (do Papa) e o discurso das autoridades da Lei (policiais fiscais da aduana), que, no filme, representa o próprio estado – contribui para situar os moradores de Melo como ainda mais vulneráveis e à deriva. A quem recorrer? Como, então, materializar o sonho e a esperança?

2. O discurso jornalístico e a (meta)narrativa fílmica

Nos contos de Schlee, os noticiários do rádio possuem uma função proeminente na divulgação do evento religioso e, conseqüentemente, na

convocação da população para se fazer presente à cerimônia. O discurso jornalístico constitui um registro narrativo supostamente marcado pela objetividade e precisão, criando, por um lado, uma discrepância em relação ao discurso ficcional literário, mas, por outro, dotando esse discurso ficcional de uma natureza documental. Em *O banheiro do Papa*, os noticiários de rádio ainda continuam, mas a TV passa a ter também uma função fundamental na cobertura do evento. Em termos mais amplamente sociais, é interessante ressaltar que tanto o rádio quanto a TV são mídias quase inacessíveis a alguns moradores, como é o caso da família de Beto, que não possui TV, e nem sequer dinheiro para colocar pilhas no aparelho de rádio.

Em sua discussão sobre metaficção e a tradição do romance, Patricia Waugh observa que não há uma linguagem privilegiada da ficção; ao contrário, a ficção se alimenta de uma contínua assimilação de diferentes formas de comunicação, dentre as quais, falas cotidianas, diários, conversas, cartas, *memoirs*, registros legais e históricos, jornalismo, documentários. Waugh explica que as diferentes linguagens competem entre si em termos de relevância: “Elas questionam e relativizam umas às outras a ponto de tornar a ‘linguagem da ficção’ sempre, ainda que de modo implícito, autoconsciente” (WAUGH, 1984, p. 5, tradução nossa).⁷

Tal estratégia – a de mesclar o discurso ficcional com o discurso jornalístico – é utilizada de forma criativa pelos diretores de *O banheiro do Papa*, seja através da inserção de imagens de arquivo em preto e branco, seja através de entrevistas feitas com os moradores comuns, não atores. A inserção mais substancial de discursos audiovisuais (em vez de reportagens de rádio, como no conto) produz um paralelo interessante com o nível narrativo imagético do filme em termos gerais, criando ora alinhamentos (quando pensamos na estética documental), ora rupturas (quando consideramos a fotografia: o filme é colorido e as imagens de arquivo do Papa são em preto e branco). As imagens de arquivo conferem à narrativa fílmica certa veracidade histórica, fazendo o espectador esquecer, por alguns momentos, que está assistindo a uma ficção.

O recurso metanarrativo ligado à utilização do discurso jornalístico, metonimicamente representado pela TV, possui vários

⁷ “They question and relativize each other to such an extent that the ‘language of fiction’ is always, if often covertly, self-conscious”.

desdobramentos importantes: o mais visível tem como função fazer a cobertura da visita do Papa à cidade. Trata-se de um discurso que, a princípio, se alinha com o dado documental, histórico – o Papa de fato visitou a cidade uruguaia – de modo a expandir a metalinguagem para a chamada metaficção historiográfica. Aqui podemos fazer alguns questionamentos: o que dizem os discursos sobre o Papa? O que diz o discurso do Papa? O que diz o discurso maior da narrativa filmica, que articula tudo?

Como já antecipado, os discursos sobre o Papa, tanto dos moradores quanto dos jornalistas, são exageradamente otimistas; aliás, o discurso televisivo fomenta, de forma negativa, a crença dos moradores sobre a ida de milhares de brasileiros para o evento, e, conseqüentemente, para o consumo de comidas e bebidas expostas à venda nas inúmeras barracas. Não esqueçamos o sacrifício que muitos fizeram, hipotecando suas casas, fazendo empréstimos, para montar seu comércio na expectativa de ganhar dinheiro. Ao final da celebração, quando fica constatado não apenas o esvaziamento do evento, mas também quão relâmpago foi a fala do Papa, os rostos da população anônima ganham visibilidade – e são rostos de decepção, de tristeza, de desesperança. O fracasso é corroborado pela imagem (ora em câmera lenta, ora congelada) dos alimentos desperdiçados e dos olhares perdidos:

A verdade é que nada deu certo no dia em que o Papa foi a Melo – pelo menos para a pobre gente que mais esperava de sua visita. Foi tudo tão rápido e inesperado como um milagre, mas um milagre às avessas: quando se viu, o que se queria que acontecesse, o que tinha que acontecer, o que era certo que ia acontecer, não aconteceu; e em seguida já não dava mais para acontecer. O Papa veio e se foi; e pronto! (SCHLEE, 1999, p. 65).

Não podemos deixar de ressaltar, por um lado, a leviandade dos jornalistas responsáveis pela cobertura do evento, sobretudo na divulgação de números exagerados dos supostos participantes – um número completamente irreal; por outro, a crença ingênua da população nesse discurso, como se o discurso jornalístico fosse verdadeiro e merecesse crédito.

O discurso do Papa aparece no filme como encaixado, entrecortando a narrativa maior. Há uma alternância entre o narrador cinemático e alguns

personagens como mediadores deste discurso, também veiculado pela TV, o que contribui para criar graus de distanciamento em sua recepção. Este aspecto também contribui para sua fragmentação, fazendo com que o discurso, já muito curto e rápido, pareça ainda mais diluído em justaposição ao drama vivenciado pelo povo. Cria-se visivelmente um contraste entre a retórica religiosa do Papa (algo generalizante) e sua ignorância em relação ao drama específico daqueles sujeitos pobres e sofrendores – um drama de que o espectador é testemunha. De modo mais específico, o discurso do Papa procura sublinhar o mundo do trabalho e a dedicação da mulher uruguaia à família; em diversos momentos do filme, temos acesso a um *outdoor* com palavras que fazem referência ao trabalho, chamando atenção para a dignidade do homem trabalhador. No entanto, ironicamente, falta trabalho para aquela população, sendo exatamente por isto que eles fazem aquelas longas viagens em suas bicicletas, carregando mantimentos e outros produtos para os comerciantes de Melo. A narrativa filmica se constrói com base neste contraste: como é alto o índice de desemprego, as pessoas veem na visita do Papa uma oportunidade rara para ganhar algum dinheiro, montando suas tendas e barracas para a venda de bebidas e comidas.

Ainda em relação aos recursos metaficcionalis, não podemos deixar de discutir a aparição de Beto, carregando o vaso sanitário, em meio aos poucos participantes do evento que são flagrados pela câmera de TV. Como sabemos, faltava “apenas” o vaso para que o banheiro pudesse ser aberto e alugado ao público fiel do Papa. As dificuldades pelas quais Beto passou para comprar o vaso e trazê-lo foram muitas: primeiro, na ida para casa, tendo sido assediado por Meleyo e recusado sua oferta de “trabalho”, Beto é punido, tendo sua bicicleta confiscada, precisando carregar o vaso na cabeça. Ao chegar enfim à cidade, exausto da caminhada, o evento religioso já tinha terminado, o que acaba por enterrar o sonho de ganhar algum dinheiro com o “banheiro do Papa”.

Carmen (mulher de Beto) e Sílvia (sua filha) o veem pela TV carregando o vaso, atônito, em meio às pessoas, e perguntando se elas não precisam usar um banheiro. A imagem é tocante, tanto para os personagens mãe e filha, quanto para o espectador. Observemos, a propósito, que muitos moradores não puderam assistir à cerimônia do Papa porque estavam trabalhando em suas barracas, à espera daqueles que supostamente comprariam suas comidas. No caso de Carmen e Sílvia, esperavam aqueles que fariam uso do banheiro. Os efeitos de montagem,

que alterna em edição paralela a tentativa de chegada de Beto com o vaso sanitário e o desenrolar da celebração e eventual conclusão, são potentes. Sílvia chora. O enquadramento de Beto pela câmera de TV e sua inserção dentro do filme cria um efeito de duplicação que tanto configura Beto como anônimo quanto como familiar – como seria compreendida aquela imagem de Beto pelos outros espectadores, aqueles que não têm conhecimento do drama atrelado à imagem? Este questionamento nos faz pensar no modo como a TV se apropria de imagens e ações de sujeitos comuns; imagens veiculadas quase sempre sem o acompanhamento de densidade subjetiva de suas experiências de vida, portanto, parciais e superficiais.

A cena é ainda mais pungente por outras razões: agora, nem sequer a bicicleta (instrumento de trabalho) Beto possui; Sílvia, que sonha em ser jornalista, não tem acesso direto ao pai, ao drama do pai com o vaso na cabeça – seu acesso é mediado por imagens captadas pela câmera de TV, portanto, por uma reportagem jornalística. Sílvia, que em diversos momentos do filme, ensaia entrevistas e reportagens, agora flagra o pai como objeto de matéria jornalística; ao mesmo tempo, seu choro reflete todo o drama que impregna as imagens de TV. O que nos diz o choro em silêncio de Sílvia, quando ela vê o pai em meio às outras pessoas? Que compreensão sua emoção indicia? Seu sonho de ser repórter é posto em crise? Ela passa a ter agora, diante da precariedade de sentido da imagem de seu pai, a compreensão da superficialidade das reportagens televisivas?

Questões como essas permeiam a discussão de filmes que fazem uso, a exemplo de *O banheiro do Papa*, de recursos metanarrativos e metaficcionalis em articulação com uma estética realista e documental. É como se inicialmente realismo e metaficção fossem estratégias que se anulam, uma vez que os ‘metadiscursos’ tendem a romper com o suposto ilusionismo da linguagem mais representacional. Como diz Robert Stam: “Chamando atenção para a mediação cinematográfica, os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas” (2003, p. 175).

Embora *O banheiro do Papa* não seja de todo um filme reflexivo – nele, a mediação reflexiva se dá pelos discursos histórico e jornalístico, além da intertextualidade –, seu grau de reflexividade é algo que o distingue de *Ladrões de bicicleta*, chamando a atenção para o fato de que realismo e reflexividade não são polaridades que se excluem. Ainda

segundo Stam: “O realismo e a reflexividade [...] são tendências que se interpenetram e que são capazes de coexistir em um mesmo texto. Portanto, é mais correto falar em um ‘coeficiente’ de reflexividade ou realismo, e reconhecer que não se trata de uma proporção *fixa*” (2003, p. 175-176). Tampouco são termos, como diz Stam, que possuem valências políticas pré-estabelecidas – tanto o realismo pode ser inovador e subversivo, quanto a reflexividade pode ser conservadora. Neste caso, as influências não apenas do neorealismo, mas especificamente do filme de De Sica em *O banheiro do Papa*, bem como a presença dos metadiscursos em sua composição narrativa o tornam um filme densamente humano, porém sem cair no melodrama.

Considerando, ainda, que *O banheiro do Papa* articula as duas tendências de forma criativa, sua valência política depende do diálogo entre os discursos documental e histórico e os discursos metanarrativos, inclusive no modo como as fronteiras entre eles são quebradas: não à toa, como dissemos anteriormente, Silvia sonha em ser repórter de TV; seus ensaios invadem e encorpam o universo diegético. Ou seja, sendo “um discurso de fronteira”,⁸ nas palavras de Mark Currie (1995, p. 2, tradução nossa), uma vez que mistura ficção e crítica, documento e imaginação, referências extratextuais à vida real e referência intertextual à literatura e às outras artes, o discurso reflexivo e metanarrativo chama a atenção para “a artificialidade do mundo ficcional ao tempo em que simultaneamente oferece possibilidades referenciais realistas” (CURRIE, 1995, p. 4, tradução nossa).⁹ Dentre tais possibilidades, está o questionamento a respeito da própria fala do Papa, feito por Beto de modo agressivo, quando atira a garrafa contra o aparelho de TV: o que de fato sabe o Papa sobre o drama daquelas pessoas? Que contribuição efetiva a visita do Papa trouxe às suas vidas? Na verdade, ao incorporar, em sua tessitura narrativa, os discursos religioso, jornalístico e histórico, o filme alerta para a representação do mundo como representação dos discursos do mundo (WAUGH, 1984, p. 3) e interpela, como consequência, o posicionamento do espectador em relação ao espaço retórico, narrativo e afetivo.

⁸ “a borderline discourse”.

⁹ “the artificiality of the fictional world while simultaneously offering its realistic referential possibilities”.

3. O diálogo intertextual com Vittorio De Sica

A primeira sequência do filme *O banheiro do Papa* mostra uma sombra de bicicleta em uma estrada de barro. O signo bicicleta, assim captado, de modo distanciado e oblíquo, parece sugerir em uma reflexão retroativa sobre o filme, uma homenagem a De Sica e seus “ladrões de bicicleta”. Esta impressão inicial acaba se fortalecendo quando consideramos a função que a bicicleta possui no enredo do filme. Os dois filmes também se aproximam porque articulam desemprego, pobreza, sobrevivência e a necessidade de trabalho. O filme italiano (1948), ícone do neorealismo, está fincado em contexto pós-guerra; o outro, nosso contemporâneo, em contexto latino-americano. Mas não há nada no filme de Fernández e Charlone que explicita esta relação. Trata-se, portanto, de uma inferência ou constatação que surge como função de leitura ou espectadorialidade – um traço intertextual naquele sentido referido por Robert Stam como “interanimação processual entre textos” (STAM, 2003, p. 227). Ou ainda, seguindo os ensinamentos de Kristeva e Bakhtin, aquilo que Stam denomina dialogismo intertextual:

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. *O cinema, neste sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística* (STAM, 2003, p. 226; grifo meu).

Observemos que Stam chama a atenção para dois tipos de intertextualidade: aquela inscrita no texto por marcas identificáveis, através de citações conscientes, e uma outra que se faz perceber por “um sutil processo de disseminação”, através de “citações inconscientes, combinações e inversões de outros textos”. Neste caso, não se trata exatamente de um diálogo entre textos específicos, mas de articulações com “as práticas discursivas de uma cultura”. Ressaltemos que, ao final da citação, Stam se refere ao cinema, expressão artística mais recente,

como passível de herdar e transformar séculos de tradição artística. Esta visão da intertextualidade encontra respaldo nas reflexões teóricas de Tiphaine Samoyault, que afirma: “A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (2008, p. 10).

A transformação de séculos de tradição artística, como declara Stam, através da intertextualidade, só pode se dar via conhecimento e memória – e isto tanto da perspectiva do autor que cria quanto do leitor e espectador que apreciam o objeto artístico. Não é à toa que Tiphaine Samoyault refere-se ao fenômeno da intertextualidade como uma “poética de textos em movimento” (2008, p. 11); trata-se, portanto, de reconhecer o caráter dinâmico e criativo do diálogo entre textos, seja ele explícito ou implícito. Recorrendo aos ensinamentos de Michael Riffaterre, Samoyault também define o intertexto como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram” (RIFFATERRE *apud* SAMOYULT, 2008, p. 28). Segundo Samoyault,

O texto aparece como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (2008, p. 18).

Observemos a reverberação entre aquilo que Stam denomina um “sutil processo de disseminação”, em vez de “influências identificáveis”, e aquilo a que Samoyault se refere como “fragmentos de discursos” que se inscrevem nos diálogos. Como dissemos anteriormente, não há nenhuma marca identificável no filme *O banheiro do Papa* que o ligue intertextualmente a *Ladrões de bicicleta*. A hipótese aqui colocada surge como rastro de memória, algo que decorre deste sutil processo de disseminação de signos.

Embora *Ladrões de bicicleta* seja um filme-referência na história do cinema, é relevante relembrar como André Bazin o concebe:

Neorrealista, *Ladrões de bicicleta* o é conforme todos os princípios que podemos tirar dos melhores filmes italianos desde 1946. História “popular” e até mesmo populista: um incidente da vida cotidiana de um operário. [...]. Realmente um incidente insignificante, banal mesmo: um operário passa um dia inteiro procurando em vão, em Roma, a bicicleta que lhe roubaram. A bicicleta era seu instrumento de trabalho e, se não a encontrar, ele ficará sem dúvida desempregado. De noite, depois de horas de caminhadas inúteis, ele tenta roubar uma bicicleta, mas, quando é pego, e depois solto, está tão pobre como antes, mas, além disso, tem ainda a vergonha de ter se rebaixado ao nível de seu ladrão (BAZIN, 2014, p. 315-316).

Em *O banheiro do Papa* (2007), diferentemente do que acontece em *Ladrões de bicicleta* (1948), o ato de roubar não é referencial ou explícito. Tampouco são bicicletas que são roubadas. No entanto, aos olhos da lei e da fiscalização, uma vez que transportam, em suas bicicletas, mercadorias contrabandeadas, é assim que aqueles trabalhadores são considerados: ladrões. Argumentamos que as bicicletas constituem não apenas objetos materiais, instrumentos de trabalho, mas são signos densamente simbólicos, que fundem intertextualmente e metaforicamente dois filmes separados no tempo, na história e na geografia. Em ambos os filmes, temos um diálogo que oscila entre uma representação documental e ficcional; entre o microcosmo familiar, afetivo e o da macropolítica das autoridades da lei; entre o discurso do sonho, do vislumbre e aquele da negação e da carência, advindo da dura realidade que parece engolir a todos, seja na Itália pós-guerra, seja na pobre cidade uruguaia, Melo.

Assim como em *Ladrões de bicicleta*, também em *O banheiro do Papa* o núcleo familiar caracteriza-se, por um lado, pela pobreza, mas também pela união e cumplicidade. Em ambos os filmes, as mulheres e os filhos são muito relevantes – tanto que seriam filmes muito diferentes caso não trouxessem sua perspectiva e sensibilidade. Em *Ladrões de bicicleta*, a mulher lava e vende os lençóis da família para conseguir dinheiro para retirar a bicicleta da penhora. Em *O banheiro do Papa*, Carmen dá ao marido o dinheiro suado e minguado que vem poupando para o futuro da filha, através de lavagem de roupas. A despeito da extrema carência, as duas famílias também partilham um senso de ética que valoriza a dignidade e o senso de correção e justiça; no entanto, em

ambas as famílias, o pai rompe com o senso de correção. Nos dois filmes também há uma relação afetiva importante entre pai e filho (De Sica) e entre pai e filha (Fernández e Charlone), inclusive com o pai sofrendo momentos de muita vergonha diante dos filhos. A este respeito, vejamos o que diz Bazin sobre tal relação em *Ladrões de bicicleta*:

A cumplicidade que se estabelece entre pai e filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. É a admiração que a criança como tal tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. A vergonha social do operário desmascarado e esbofeteado em plena rua não é nada perto daquela de ter tido seu filho por testemunha (BAZIN, 2014, p. 319).

Em *O banheiro do Papa*, Sílvia, já adolescente, segue o pai e descobre que ele anda trabalhando para Meleyo, policial corrupto que massacra os *bagayeros*/"muambeiros" – seu pai inclusive já tendo sido uma de suas vítimas. Chegando em casa, faz com que seu pai o confesse e seja desmascarado diante da mulher. Esta é uma sequência de muita tensão emocional, embora aconteça quase em silêncio. Assim como em *Ladrões de bicicleta*, a figura do pai é manchada pela vergonha e pelo fracasso. O que Beto poderia verbalizar à mulher e à filha que pudesse redimi-lo em seu erro? No entanto, o espectador sabe que Beto foi levado ao erro por falta de opção. Depois de receber várias negativas dos comerciantes de Melo, e guiado pelo sonho de melhorar de vida, seja ganhando dinheiro para construir o banheiro do Papa, seja tentando comprar uma moto para as viagens, Beto viu-se forçado a aceitar a proposta de trabalho de Meleyo. Era, afinal, o bem (leia-se, sobrevivência) da família que guiava Beto em suas ações. Em momento anterior da narrativa, o pai também havia seguido a filha, desconfiado de suas andanças. Quando Sílvia chega em casa e ele pede para ver sua bolsa, ela responde, de modo enfático e repetitivo: "São coisas minhas". Esta frase também poderia ter sido usada por Beto – "são coisas minhas" diz do segredo que cada um guardava. No entanto, Sílvia havia apenas guardado em sua sacola uma revista com uma reportagem sobre jornalismo e a rotina de jornalistas. Como sabemos, Sílvia sonha em ser jornalista, algo quase impossível naquele contexto, onde se espera que as adolescentes mulheres estudem, por exemplo, corte e costura. O conflito entre pai e filha é posteriormente

resolvido e, ao final, eles caminham lado a lado, em uma sequência que também lembra *Ladrões de bicicleta* e as caminhadas do filho ao lado do pai – filho que se constitui como “testemunha íntima, o coro particular ligado à sua [do pai] tragédia” (BAZIN, 2014, p. 319).

Em termos formais, algumas influências da tradição neorrealista (FABRIS, 2006, p. 205) são perceptíveis em *O banheiro do Papa*: a presença de atores também não profissionais, locações em espaços abertos, cenários reais, como ruas e estradas, de modo a incorporar aquilo que está no entorno maior (placas, informações geográficas sobre Uruguai e Brasil), contribuindo, assim, para dotar o caráter ficcional de certa veracidade, dando a ver recortes do cotidiano que lembram o cotidiano como ele é, em sua crueza, dureza e palidez. Este dado também contribui para uma tonalidade que oscila entre o documental e o afetivo, resultante da articulação entre o discurso histórico e o ficcional. Além disto, também percebemos “uma recusa dos efeitos visuais”, “uma montagem sem efeitos particulares” (FABRIS, 2006, p. 205), de modo que a simplicidade e humanidade da história encontrem ressonância em uma forma despojada de narrar.

Um aspecto fundamental nos filmes neorrealistas e nos filmes que são influenciados pelo neorrealismo é a ênfase no contexto social, em que a experiência humana, seus dramas e conflitos, possuem lugar de destaque: “[...] A obtenção do realismo, evidentemente, não está neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que tem a contar” (SADOUL *apud* FABRIS, 2006, p. 211). A centralidade da história, contada por uma perspectiva que valoriza o dado social e suas ressonâncias, também se encontra presente nas considerações de Roberto Rossellini sobre o neorrealismo:

Indagado a respeito do que seria esse realismo, ele propõe que só pode falar de sua visão pessoal, de como sente e da idéia que dele faz, por exemplo: que esse realismo implica uma maior curiosidade pelos indivíduos humanos como são, com o recurso da “sinceridade da visão” e não dos “rebuscamentos”, uma necessidade, tipicamente moderna, de dar-se conta da realidade de forma “desapiedada”, concreta, correspondente ao interesse contemporâneo pelos dados “estatísticos e científicos”, um desejo de “esclarecer a si próprio” e de não ignorar a realidade, qualquer que seja ela. O objeto do filme realista seria,

assim, “não a história nem a narração”, mas “o mundo”; um filme que se propõe questões e que lança problemas, tornando-se, desse modo, “um filme que pretende fazer pensar” (ROSSELLINI *apud* TEIXEIRA, 2006, p. 265).

É interessante considerar que as reflexões acima se encontram em um capítulo dedicado ao documentário moderno, o que demonstra a extensão das influências do neorrealismo italiano, cujos representantes também tiveram experiências significativas como documentaristas. Na seção que segue, tentaremos aprofundar algumas das características apresentadas acima em relação a *O banheiro do Papa*, naquilo que ele reflete de uma realidade moderna, narrativa sem rebuscamentos, dando a ver o mundo, lançando questões e fazendo pensar.

4. A significação social e a tonalidade afetiva: notas conclusivas

Em *O banheiro do Papa*, os contextos entre o privado e o público, ou entre a história do povo comum e a macro-história (tendo o representante religioso como símbolo), já são indiciados através do título, inclusive de uma forma que destitui a figura do Papa de grandiosidade, trazendo-o ao cotidiano mais ordinário, aproximando-o do sujeito comum. O banheiro, no entanto, só é “do Papa” através de um processo metonímico, na medida em que será destinado ao público religioso que supostamente participará do evento em torno da visita do Papa à cidade de Melo. O título também condensa o grau de carência e pobreza da família e, por extensão, da cidade, sem a mínima infraestrutura para acolher o Papa e os supostos visitantes. Em contraponto a esses aspectos negativos, a construção do banheiro é um ato coletivo de que os vizinhos participam com um almoço, bebida, dança e celebração; os ensaios que a família realiza para lidar com o suposto público que fará uso do banheiro dão uma tonalidade cômica à história.

Em *Ladrões de bicicleta*, assim como em *O banheiro do Papa*, vemos a falência da polícia e do estado na resolução dos problemas do sujeito pobre. Quando Ricci vai à polícia fazer a denúncia formal do roubo, o delegado faz pouco caso e sugere que ele próprio procure a bicicleta – discrepância brutal entre a indiferença da lei, da fria autoridade e o sofrimento e desespero humanos. Os amigos de Ricci, em um gesto de solidariedade coletiva, também tentam ajudá-lo a encontrar a bicicleta roubada. Mas a quantidade de bicicletas é tamanha, inclusive com muitas

já desmontadas, que o espectador logo percebe o absurdo daquela busca e a ineficácia de seu resultado.

Tanto em *Ladrões de bicicleta* quanto em *O banheiro do Papa*, a questão do sonho é fundamental – sonho de poder trabalhar, sonho de estudar, comprar comida, manter minimamente a casa e a família, com dignidade. Lembremo-nos da singela refeição – mas que soa como banquete – que pai e filho partilham em um restaurante no filme de De Sica. Este momento de celebração – oásis precioso em uma trajetória de desespero e dor – surge como forma de agradecimento do pai por saber que seu filho está vivo, e que é apenas uma criança. É um modo de dizer que a morte transforma todo o resto em algo insignificante. Em um momento raro na narrativa fílmica, quando, em sua maior parte, Ricci e Bruno caminham, em silêncio, ou correm desesperados em busca da bicicleta, pai e filho enfim conversam: Bruno faz as contas de quanto o pai ganharia, em seu mais recente emprego, quando juntasse salário, horas extras e abono família. Trata-se de uma celebração pela vida, mas também reflete o sonho desfeito, a esperança estilhaçada. Bazin refere-se a essa cena do restaurante como um “oásis dramático, oásis naturalmente ilusório, pois a realidade de tal felicidade íntima depende definitivamente da famosa bicicleta” (2014, p. 321). Esta sequência também é significativa por marcar a diferença social de Ricci e Bruno; mesmo em um raro momento de acesso a um bem primário, o “oásis” é contaminado pela carência e pela diferença de classe social.

Em *O banheiro do Papa*, lembremo-nos da cena em que Beto e Carmen, na cama, sonham com uma vida menos dura. Beto debulha uma espiga de milho e faz uso de seus grãos – metonímia de alimento para o corpo – para representar a realização de alguns sonhos (alimento para a alma): pilhas e um rádio para Sílvia; construção de uma cisterna; pagamento da conta de luz. E Carmen, qual o sonho de Carmen? É como se Carmen não se desse o direito de sonhar. À Carmen já bastam os sonhos dos outros e a união da família – este é seu sonho.

O modo como os filmes terminam também os aproximam (ainda que parcialmente às avessas): ambos Beto e Ricci não têm mais suas bicicletas, instrumento de trabalho. No caso de Beto, a perda da bicicleta – “roubada” por Meleyo – não o impediu de perseguir o sonho até o fim, ainda que volte a Melo a pé, carregando o vaso na cabeça. No final do filme, a saída de casa, a pé, seguido pela filha, demonstra, por um lado, o orgulho de Sílvia pelo pai – em termos emocionais e morais, pai e filha

se reconciliam. Por outro lado, o que esta sequência pode ainda sugerir? Sílvia se deu conta da impossibilidade de realizar seu sonho, de estudar e se tornar repórter de TV? Sílvia agora vai seguir o pai, trabalhando com ele, ajudando-o na manutenção da casa? Como Beto trabalhará, agora que não mais possui a bicicleta?

Em *Ladrões de bicicleta*, a carga patética no final do filme é de uma intensidade insuportável. Como a bicicleta foi roubada logo no início da narrativa, o filme se justifica pela procura desesperada da bicicleta. Nesta trajetória de busca, outras misérias e tragédias sociais vão sendo mostradas: a sopa para os moradores de rua; o afogamento da criança; a crise de epilepsia do rapaz que supostamente roubou a bicicleta; a própria tentativa de Ricci de roubar uma bicicleta. Vejamos o que diz Bazin sobre a significação social do filme:

Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la, já que nunca é explicitada como mensagem. A tese implicada é de uma simplicidade maravilhosa e atroz: no mundo onde vive o operário, os pobres, para subsistir, *devem roubar uns aos outros* (BAZIN, 2014, p. 317, grifos do autor).

Aqui também encontramos um paralelo com *O banheiro do Papa*: é para subsistir, manter um fio de esperança na vida, que Beto aceita trabalhar para Meleyo e moralmente se degrada diante da mulher e da filha.

Em *O banheiro do Papa*, no final da narrativa, pai e filha, reconciliados, saem de casa em direção à rua; embora sem a bicicleta, pai e filha estão moralmente livres em suas consciências. Em *Ladrões de bicicleta*, Bruno assiste à cena em que seu pai, em um último gesto de desespero, tenta roubar a bicicleta, sendo eventualmente pego, esbofeteado e quase levado à prisão. Com efeito, é Bruno, uma criança, quem desperta a piedade do dono da bicicleta, que desiste da denúncia e deixa Ricci seguir. Ricci livra-se da prisão, mas chora de vergonha diante de todos e, principalmente, do filho. A respeito desta sequência, Bazin declara:

O homem até então era um Deus para o filho; as relações deles estavam sob o signo da admiração. Elas foram comprometidas pelo gesto do pai. As lágrimas que eles

derramam enquanto caminham lado a lado, os braços pendentes são o desespero de um paraíso perdido. A criança, porém, retorna ao pai através de sua degradação, agora ela o amará como um homem, com sua vergonha. A mão que escorrega na sua mão não é sinal de perdão, nem de consolo pueril, e sim o gesto mais grave que pode marcar a relação entre pai e filho: o gesto que os torna iguais (BAZIN, 2014, p. 320-321).

Esta é a sequência final do filme, que termina na rua. Imaginamos que, depois do ocorrido, pai e filho voltarão para casa, exaustos, fracassados e humilhados, para, ainda uma vez mais, iniciar novamente a busca por emprego, e, assim como Beto e Sílvia, sem a bicicleta.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988.

BAZIN, André. Ladrões de bicicleta. In: _____ *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 313-326.

CURRIE, Mark. Introduction. In: _____ (ed.). *Metafiction*. London; New York: Longman, 1995. p. 1-18.

FABRIS, Mariarosaria. Neorrealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 191-219.

HUTCHEON, Linda. Historiographic metafiction. In: CURRIE, Mark (ed.). *Metafiction*. London; New York: Longman, 1995. p. 71-91.

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Versátil Home Vídeo, 1948. 1 DVD (90 min).

O BANHEIRO do Papa. Direção: César Charlone & Enrique Fernández. Uruguai; Brasil: Imovision, 2007. 1 DVD (98 min).

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHLEE, Aldyr Garcia. El día en que el Papa fue a Melo. Disponível em: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/247521.html>. Acesso em: 12 maio 2016.

SCHLEE, Aldyr Garcia. *O dia em que o Papa foi a Melo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo; Campinas: Papyrus, 2003. p. 225-236.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 253-287.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984. DOI: <https://doi.org/10.2307/1771928>.

WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 18 de maio de 2020.



Exílio e interrupção: as diferentes condições da retomada dos arquivos nos cinemas de Patricio Guzmán e Eduardo Coutinho¹

Exile and Interruption: The Different Conditions of Archival Retake in the Works of Patricio Guzmán and Eduardo Coutinho

Julia Fagioli

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

julia.fagioli@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8331-7748>

Resumo: Tomando como pressuposta a ideia de que a montagem dos arquivos, em uma reelaboração da militância, poderia contribuir para um processo de entendimento da história, propomos, neste artigo, comparar dois filmes do contexto das ditaduras latino-americanas, a saber: a trilogia *A batalha do Chile* (GUZMÁN, 1975, 1976, 1979) e *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). A partir de uma comparação, buscamos perceber como se articulam a tomada e a retomada. Procuramos compreender como os aspectos formais dos filmes dão a ver a maneira como são atravessados por seus contextos, pelas condições às quais estão submetidos. Propomos, como hipótese, a ideia de que, enquanto os filmes de Guzmán, montados a partir de uma história ainda recente, são atravessados pela distância geográfica do exílio, o filme de Coutinho é atravessado pela interrupção temporal de quase 20 anos entre o filme que seria feito em 1964 e aquele que se realizou em 1984.

Palavras-chave: Patricio Guzmán; Eduardo Coutinho; *A batalha do Chile*; *Cabra marcado para morrer*; cinema latino-americano; exílio.

Abstract: Assuming that the montage of archival images, as conducted by militancy, could contribute to the comprehension of historical processes, we set to compare two

¹ Este artigo é resultado de estágio pós-doutoral realizado junto à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, com apoio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

films from Latin-American dictatorships context: *The battle of Chile* (GUZMÁN, 1975, 1976, 1979) and *Man marked to die* (COUTINHO, 1984). From comparing these two films, we aim to perceive how take and retake are articulated. We seek to understand how the formal aspects of the films show in what way they are trespassed by their contexts and by the conditions that underlie them. We propose, as a hypothesis, the idea that while Guzmán's films are assembled from recent history, they are trespassed by the exile's geographic distance, and Coutinho's film is trespassed by the temporal interruption of almost 20 years between the film that was to be made in 1964 and the one that was actually made in 1984.

Keywords: Patricio Guzmán; Eduardo Coutinho; *A batalha do Chile*; *Cabra marcado para morrer*; Latin-American cinema; exile.

Introdução

O que propomos, neste artigo é uma comparação – que já reconhece, de início, a imensa diferença entre as obras e as particularidades dos contextos – entre dois filmes realizados com imagens de arquivo e motivados por forte militância de seus realizadores. Buscamos perceber como as condições históricas e políticas atravessam o fazer cinematográfico. O primeiro trabalho é a trilogia *A batalha do Chile*, de Patricio Guzmán – compreendendo *A insurreição da burguesia* (1975), *O golpe de estado* (1976) e *O poder popular* (1979). A realização de tais filmes se iniciou no Chile, porém, precisou ser interrompida, pois, após o golpe militar de 1973, Patricio Guzmán foi exilado. A produção foi retomada na França e finalizada em Cuba, com o apoio do ICAIC.² Os anos 1970 foram um período em que a maior parte das pessoas envolvidas com artes foram exiladas do país, por consequência do golpe militar. O exílio, no entanto, não silenciou os artistas, e esse foi um período rico e produtivo, não apenas do cinema chileno, mas da música, da poesia, da literatura, entre outras (MOUESCA, 1988). Mais de 100 filmes foram produzidos nos anos 1970, durante o período de exílio, e o principal recurso do cinema documental era a retomada das imagens de arquivo, pois os realizadores estavam afastados do país (PICK, 1984).

O segundo trabalho é *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). O filme já foi amplamente discutido, no entanto, o que propomos

² Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica

é um olhar à obra prima de Eduardo Coutinho em relação à *Batalha do Chile* de Guzmán e, de maneira mais geral, ao cinema militante no contexto das ditaduras na América Latina. Se, nos filmes de Guzmán, a distância entre a tomada e a retomada se dava pelo exílio, com um afastamento geográfico, e não temporal, *Cabra* é atravessado pela interrupção de 20 anos entre o filme que se realizaria em 1964 e aquele que foi, de fato, realizado em 1984. O roteiro do filme de 64 se baseava na vida e morte de João Pedro Teixeira, importante líder da luta camponesa, assassinado em 1962. Com a suspensão das gravações, decorrente do golpe, o trabalho foi retomado com uma nova proposta, de tratar não só da história de João Pedro, mas também do filme que não se realizou, lançando uma “ponte entre agora e o antes”, como escreveu Jean-Claude Bernardet (2013).

A análise conjunta dos dois filmes permite, de algum modo, dar a ver a maneira como são atravessados por seus contextos, pelas condições às quais estão submetidos. Buscaremos demonstrar quais operações fílmicas perpassam a produção militante e, ao mesmo tempo, como se dá a reelaboração dessa militância no momento posterior de retomada das imagens. Há ainda, um terceiro momento, posterior à retomada, que consiste nos diferentes olhares que são lançados a um filme, em diferentes momentos históricos. Partimos da concepção de história tal como formulada por Walter Benjamin (1994) nas *Teses sobre o conceito de história*: como algo sempre inacabado, entendemos que um olhar para tais filmes nos permitiria ressignificar os acontecimentos do presente, colocá-los em perspectiva.

Cinema militante: princípios clássicos e o contexto latino-americano

Para Nicole Brenez (2006), a história do cinema sempre foi escrita do ponto de vista da indústria e, ao desenvolver o que a autora chama de uma “história das formas”, seria possível, quem sabe, escapar dessa lógica hegemônica, reposicionando filmes e autores para colocá-los em perspectiva. Como ressalta Anita Leandro (2010), o essencial é o fato de que o cineasta militante esteja imbuído de uma fé inabalável, mais forte que seu medo, o que o leva a “arriscar sua vida a cada tomada, produzindo imagens que testemunham sobre a presença do cinema na história” (LEANDRO, 2010, p. 103).

Brenez (2006) se dedicará persistentemente a tratar da militância como possibilidade de reinvenção das formas cinematográficas, recusando a oposição entre engajamento político e invenção estética. A autora reitera a relação entre esse tipo de cinema e as questões cinematográficas: trata-se de um cinema que lida com história e memória e que abrange um campo de invenção rico, complexo e avançado. Nesse ponto, ela lançará uma série de indagações sobre como e por que se fazer uma imagem, como montá-la, como contextualizá-la, quais são as imagens indispensáveis e as que faltam, em uma perspectiva histórica, a quem dar a palavra e de quem tomá-la. As questões colocadas por Brenez (2006) permitem pensar o cinema em toda sua complexidade, não se restringindo ao conteúdo político de um filme (mas trazendo-o para primeiro plano), ampliando suas implicações para a militância e a luta, sem desvinculá-lo das escolhas plásticas e poéticas que se colocam.

Questões estéticas cruciais podem surgir ao se produzir um filme engajado. Este é menos um cinema marginal do que gerador de formas fílmicas. Para que se alcance esse propósito de inventividade, a autora define cinco princípios básicos: 1) relatar as verdadeiras imagens ao invés de contar histórias falsas; 2) não deixar que os governantes escrevam sozinhos a história, que deve ser contada também pelo povo; 3) escrever a história em imagens; 4) criar um diálogo entre imagens em tempos de guerra; 5) praticar e difundir a contrainformação, especialmente diante da desinformação oficial (BRENEZ, 2012).

Em certa sintonia com os princípios básicos do cinema ao mesmo tempo engajado e inventivo de Brenez (2012), porém marcados pelas especificidades do contexto cubano – e de maneira mais ampla o latino-americano – a revista *Cine Cubano* lançou, em 1961, cinco preceitos de uma nova forma de pensar e fazer cinema, conforme enumerou Patrícia Christofolletti (2011, p. 68):

1. Ter perfeito conhecimento dos fatos históricos relacionados à Revolução, seus processos, e porquês, a fim de saber as inverdades lançadas em circulação pelos adversários;
2. Usar o distintivo do anti-imperialismo;
3. Ler o mundo com a lente da igualdade;
4. Sacrificar prazeres, obrigações, interesses particularidades e comodidades, quando escalados para qualquer serviço em favor da Revolução;

5. Ler e discutir as propostas que a Cine Cubano sinalizar e agir como tradutor para aqueles que não possuem esta habilidade.

Estes preceitos, divulgados apenas dois anos após a Revolução Cubana, mostram muito nitidamente sua filiação ideológica e a especificidade do contexto cubano. Entretanto, podemos perceber também que há algo que está presente tanto nos princípios enunciados por Brenez (2012) quanto nestes da revista *Cine Cubano*, algo que atravessa o cinema militante, como o caráter combativo e de contrainformação e a denúncia das injustiças sociais. Por outro lado, apesar de haver uma cinematografia engajada nos anos 1960 e 1970 nos mais diversos lugares do mundo, cada um possui características próprias, pois tal cinema é indissociável do contexto político em que está inserido.

Como não poderia ser diferente, na América Latina, o cinema militante e engajado trata de temas comuns a seu povo, tal como o colonialismo e o subdesenvolvimento (CHRISTOFOLETI, 2011). Nesse sentido, em conhecida obra sobre o cinema latino-americano, *Ponte clandestina*, José Carlos Avellar retoma uma caracterização de Glauber Rocha sobre o cinema do continente:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns. (ROCHA, 1967 *apud* AVELLAR, 1995, p. 31)

Portanto, há certas condições históricas da América Latina que fazem com que o cinema produzido nesses países tenha sempre algo em comum: a miséria. Além disso, como vimos, nesse período, muitos países do continente viviam sob ditaduras e isso se expressa no cinema, cada país a seu modo.

No Brasil o golpe de 1964 chega no apogeu do Cinema Novo, após a realização de três dos seus principais filmes: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Rui Guerra, 1964), como descreve Ismail Xavier (2001, p. 57):

No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação.

A partir daí, o regime repressor e a censura trouxeram problemas para o fazer cinematográfico no país com “a instalação de clima encorajador de autocensura”. Sérgio Muniz (2017, p. 257) descreve a experiência das relações da ditadura com o cinema dizendo que “não foram das mais sofridas, comparadas com o que aconteceu durante esse mesmo período, principalmente na Argentina, Chile e Uruguai”. O cineasta relembra o exílio dos realizadores argentinos Fernando Solanas e Fernando Birri e, ainda, o assassinato de Raymundo Gleyzer pela repressão. Foram exilados também os chilenos Patricio Guzmán e Miguel Littín, entre outros. Entre os brasileiros, apenas Glauber Rocha é mencionado por Sérgio Muniz, que diz também que a maior parte dos realizadores permaneceu no Brasil. Entretanto, após o AI-5, em 1968, a repressão se intensificou e, além da censura e da dificuldade de fazer os filmes circularem comercialmente, havia a autocensura mencionada por Ismail Xavier (2001) e caracterizada por Muniz (2017) como uma forma de autopreservação que, por outro lado, limitou a produção cinematográfica da época:

[...] não aconteceu uma produção cinematográfica de resistência direta e de enfrentamento político, sendo de notar que só muito recentemente apareceram filmes que colocaram em questão e discussão o período da ditadura militar, exceção feita ao *Pra Frente, Brasil!*, que é do início da década de 80. (MUNIZ, 2017, p. 259)

A retomada do cinema após a abertura política não foi fácil e nem imediata. O momento de transição e a luta pelas eleições diretas tomavam todas as atenções. Porém, Ismail Xavier (2001) destaca dois filmes de 1984: *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

Já no Chile, com a criação do *Grupo de Cine Experimental de la Universidad del Chile*, em 1957, ganha força um tipo de produção mais engajada e preocupada uma linguagem poética e com as possibilidades expressivas da imagem. Um dos primeiros trabalhos neste sentido é o de Sergio Bravo. Desde 1962, os membros do grupo organizavam projeções nas periferias e nas fábricas, de modo que, aos poucos, o cinema documental foi ganhando um circuito de difusão próprio. Nos anos 1960 e 1970, a ideia de um documentário com função política se fortalece, na medida em que os cineastas se radicalizam e assumem uma tarefa combativa com seu cinema (PICK, 1984).

Em 1970, com o início da Unidade Popular, os cineastas chilenos escreveram o Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular, no qual se comprometeram, com a tarefa da libertação nacional e da construção do socialismo, resgatando valores da identidade cultural e política. Entre outras afirmações, declararam:

1. Que antes dos cineastas, somos homens comprometidos com o fenômeno político e social de nosso povo e sua grande tarefa: a construção do socialismo.
2. Que o cinema é uma arte.
3. Que o cinema chileno, por imperativo histórico, deverá ser uma arte revolucionária.
4. Que entendemos por arte revolucionária aquela que nasce da realização conjunta do artista e do povo unidos por um objetivo comum: a liberação. Um, o povo, como motivador da ação e, em última análise, o criador, e o outro, o cineasta, como instrumento de comunicação.
5. Que o cinema revolucionário não é imposto por decreto. Portanto, não postulamos uma maneira de fazer filmes, mas tantas quanto forem necessárias no decorrer da luta (CINECHILE, 1970, s/p., tradução nossa).³

³ No original: “1. Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2. Que el cine es un arte. 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación. 5. Que el cine revolucionario

Ao todo, são 13 declarações, de redação coletiva, que tinham como objetivo marcar a posição política dos cineastas ao lado do povo chileno no governo que se iniciava. De acordo com Ana Carolina Amaral Aguiar (2013, p. 104):

Havia no documento um clima de euforia, proveniente da sensação de que uma nova etapa histórica se iniciava. Por meio dele e dos filmes feitos no período, os cineastas se proclamavam protagonistas na implementação da nova era, ao lado de operários, mineiros e camponeses.

Assim, como ressalta a autora, após a chegada da Unidade Popular, o cinema chileno, que já demonstrava preocupação com as questões sociais, se torna ainda mais engajado. Em 1970, é realizado *Venceremos*, de Pedro Chaskel, um dos mais importantes filmes do período, que chama atenção para as desigualdades no Chile por meio de uma montagem dialética.⁴ Entretanto, na primavera de 1973, o golpe militar interrompe o avanço do socialismo e, assim, altera também a forma de fazer cinema. Além dos milhares de pessoas mortas, muitas também foram presas e torturadas. Sobre o período, a pesquisadora Jacqueline Mouesca (1988) afirma que uma lápide caiu sobre a vida cultural chilena. Com a morte do professor e diretor de teatro Victor Jara, em 16 de setembro de 1973, logo após o início do regime militar, avançaram a censura e as proibições. Os soldados queimaram livros e, em visita à Chile Films,⁵ queimaram também toda película encontrada que contivesse “material progressista e esquerdista”. Com isso, tanto o cinema quanto as outras artes passaram por um exílio em massa de seus artistas e intelectuais. Contudo, Mouesca (1988) chama atenção para o fato de que o exílio não os emudeceu, pelo contrário: “O exílio teve, desse ponto de vista, um efeito fecundante,

no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha”. (CINECHILE, 1970, s/p.).

⁴ A montagem dialética pressupõe o conflito entre os planos articulados, que serão sintetizados nos planos seguintes, solicitando o pensamento do espectador. É um conceito cunhado por Sergei Eisenstein, no contexto do cinema de vanguarda na Rússia: “As indicações dominantes de dois planos lado a lado produzem uma ou outra inter-relação conflitante, resultando em um ou outro efeito expressivo (estou falando aqui de um efeito *puramente de montagem*)” (EISENSTEIN, 2002, p. 72).

⁵ Empresa estatal de cinema chileno criada em 1942 e privatizada durante a ditadura de Augusto Pinochet.

vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa).⁶ Zuzana M. Pick (1984, p. 34, tradução nossa), ao tratar do desenvolvimento do documentário chileno, avalia o período:

Embora o exílio fosse marcar uma ruptura no desenvolvimento do cinema nacional, o trabalho de cineastas radicados em muitos países do mundo afirmou sua continuidade com essa tradição criativa e comprometida. A riqueza e variedade das modalidades de pesquisa de realidade que o cinema documentário realizado pelos cineastas chilenos no exílio reconstrói nasce da experiência cinematográfica do passado e é determinada por um processo político que marcou mais de uma geração de artistas e criadores chilenos.⁷

O período do exílio, que foi de 1973 a 1983, foi o mais produtivo do cinema chileno, com 178 filmes, ao todo. Dentre eles, destacam-se *Los puños frente al canón* (LÜBBERT; ANCELOVICI, 1972-1975) e a trilogia *A batalha do Chile* (GUZMÁN, 1975, 1976, 1979), ambos iniciados no Chile e finalizados no exílio. O primeiro trata da história do movimento operário no Chile através de narrações, entrevistas e material de arquivo. Já a trilogia de Guzmán trata – a partir de diversos ângulos – da história política do Chile, desde a chegada da Unidade Popular ao poder, com a eleição de Salvador Allende, até o golpe militar de 1973 e suas consequências.

Além de se tratar de um período de forte repressão política, como assinala Zuzana M. Pick (1984), o engajamento político é uma característica fundamental do documentário latino-americano:

⁶ No original: “El exilio tuvo, desde este punto de vista, un efecto fecundante, vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140).

⁷ No original: “El movimiento hacia un cine comprometido con la vida nacional se inicia a partir de los años 50 y se consolida durante los tres años de gobierno de la Unidad Popular. Si bien el exilio marcaría una ruptura en el desarrollo del cine nacional, el trabajo de los cineastas radicados en muchos países del mundo ha afirmado su continuidad con dicha tradición creativa y comprometida. La riqueza y la variedad de las modalidades de investigación de realidad que reconstruye el cine documental realizado por los cineastas chilenos en el exilio, surge de la experiencia Cinematográfica del pasado y está determinado por un proceso político que marcó a más de una generación de artistas y creadores chilenos” (PICK, 1984, p. 34).

Na América Latina, o documentário foi proposto como um instrumento indispensável para a tomada de consciência política. É por isso que, em nosso continente, os documentaristas não se limitaram a registrar em imagens o exotismo de rostos e paisagens. O compromisso social dos cineastas, ligado a uma atitude militante, transformou o cinema documental em um campo de experimentação de modalidades estéticas e narrativas. Assim, a busca constante de formas que permitam desvendar a realidade, o modo de filmar a história e a valorização dialética da experiência individual e coletiva não correspondem a abordagens que vão além da especulação sobre a forma cinematográfica (PICK, 1984, p. 34, tradução nossa).⁸

Havia, portanto, uma preocupação e um compromisso dos cineastas que perpassava todo o continente, não apenas de filmar a história, mas de como filmá-la e de contá-la através do cinema. Dentre as estratégias estéticas, interessa-nos, particularmente, o cinema de arquivos e, por essa razão, chegamos aos filmes que propomos comparar. Apesar de utilizarem recursos formais muito distintos e de possuírem contextos particulares, *A batalha do Chile* e *Cabra marcado para morrer* são montados a partir da retomada dos arquivos e representam de maneira emblemática a história no Chile e no Brasil. Não sem motivo, ambos têm sua importância reconhecida pela monumentalidade de seus resultados.

Tomada e retomada: os efeitos da interrupção e do exílio

Tomando como referência estes dois eixos: tomada e retomada, ou seja, levando em consideração o contexto de produção de uma imagem e as condições sob as quais se realiza a montagem, buscamos compreender

⁸ No original: “En América Latina, el documental se ha planteado como un instrumento indispensable para la toma de conciencia política. Por eso en nuestro continente los cineastas del documental no se han limitado a registrar en imágenes el exotismo de rostros y paisajes. El compromiso social de los realizadores, vinculado a una actitud militante, ha convertido al cine documental un campo de experimentación de modalidades estéticas y narrativas. Así la búsqueda constante de formas que permitan desentrañar la realidad, la manera de filmar la historia y la valoración dialéctica de la experiencia individual y colectiva no corresponden a planteamientos que van más allá de la especulación sobre la forma cinematográfica” (PICK, 1984, p. 34).

como um contexto histórico específico afeta a retomada das imagens. Em seu trabalho, Sylvie Lindeperg (2010) define que a gravação da imagem, o plano, corresponde à tomada, enquanto a montagem, o seu segundo momento, corresponderia à retomada. A autora ressalta, ainda, que a retomada depende da singularidade da tomada, pois sempre há algo de irredutível nesse primeiro momento, que diz respeito ao olhar daquele que produz a imagem, algo que resiste ao tempo e se revela à medida que a imagem é reutilizada.

Para compreender as condições de retomada dos arquivos na trilogia *A batalha do Chile*, do diretor chileno Patricio Gúzman – compreendendo *A insurreição da burguesia* (1975), *O golpe de estado* (1976) e *O poder popular* (1979) e *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984), tomamos como hipótese a ideia de que em cada um dos casos há um fator essencial que atravessa a retomada das imagens e, por consequência, a forma dos filmes em questão.

A batalha do Chile

No caso de Guzmán, como já mencionamos, a trilogia foi finalizada no exílio, assim como ocorreu com grande parte da produção chilena do período. Jacqueline Mouesca (1988), ressalta, que, em geral, os artistas daquele país souberam assumir sua condição durante o exílio. Para a autora, cria-se uma oportunidade de fazer uma reflexão sobre seu país tomando uma distância que, de outro modo, não seria possível. Ou seja, trata-se, no caso de *A batalha do Chile*, de uma distância geográfica muito maior que a temporal entre a produção das imagens e a sua retomada. Assim, “o exílio cria um tempo e espaço diferentes. Altera uma certa memória imediata do evento, mas faz com que se compreenda melhor as grandes características da experiência em sua duração” (ABARZÚA, 1979 *apud* MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa).⁹ O lugar que foi deixado pelo exilado e aquilo que lá acontece acaba por ganhar um novo sentido.

Além disso, a distância forçada faz com que os exilados se sintam ao mesmo tempo afetados e impotentes diante das injustiças cometidas e do regime repressor e, assim, o cinema torna-se uma ferramenta de

⁹No original: “El exilio crea un tiempo y un espacio distintos. Altera una cierta memoria inmediata del acontecimiento, pero hace comprender mejor los grandes rasgos de la experiencia en su duración” (ABARZÚA *apud* MOUESCA, 1988, p. 140).

denúncia. O cineasta Pedro Chaskel (1989), que participou da montagem dos filmes com Guzmán, afirmou que este trabalho acabou funcionando como uma terapia, pois, pelo menos, estava trabalhando com algo relacionado àquilo que havia ocorrido.

A partir de uma perspectiva totalmente distinta, o intelectual palestino Edward Said (2003) afirma que o exílio é uma fratura incurável entre uma pessoa e sua terra natal, algo que faz com que ela carregue uma tristeza essencial impossível de se superar. Segundo o autor, ao ser separado de sua terra natal, o exilado é separado também de suas raízes, de seu passado, o que faz com que o seu estado de ser seja descontínuo. Por essa razão, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em ocupar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar” (SAID, 2003, p. 54). Talvez este seja um fator essencial que leva essas pessoas a se tornarem romancistas, intelectuais ou ativistas políticos. No caso específico de Patricio Guzmán, ele já era cineasta, porém o exílio faz com que se sinta imbuído de uma responsabilidade política com seu país, em uma realidade que se tornou inacessível. Tal responsabilidade afeta profundamente o seu modo de ver o mundo e, com isso, de fazer cinema.

A batalha do Chile é uma trilogia que narra, segundo o próprio diretor, o passo a passo de uma revolução na América Latina, filmada por uma equipe independente. O processo, que durou sete anos, resultou em três filmes: *Insurreição da burguesia* (1975), que trata da insatisfação da burguesia diante da eleição de Salvador Allende e das transformações sociais e políticas postas em prática em seu governo; *O golpe de estado* (1976), que trata detalhadamente de todas as etapas do golpe militar, até a última imagem filmada de Salvador Allende e a tomada do Palácio de la Moneda e, por último, *Poder popular* (1979), que mostra não os grandes acontecimentos políticos, mas aquilo que está à margem, como as ocupações de fábricas e a organização do movimento camponês.

A trilogia foi iniciada no Chile e finalizada na França, após o exílio de Guzmán, com o apoio técnico de Chris Marker e do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica). Em uma montagem monumental, que totaliza 285 minutos, Guzmán utiliza imagens filmadas por ele e sua equipe, além de outras, de arquivo. Pick (1984) ressalta que, diante da urgência dos acontecimentos políticos, os realizadores passaram a filmar nas ruas, nas fábricas e no campo, entretanto, a intervenção militar postergou diversos projetos em andamento, como *A batalha do Chile*. Patricio Guzmán acredita que *A batalha do Chile* “é pluralista e não se

dedica a nenhuma outra militância que não almeje o sonho chileno (a luta de um povo sem armas), a utopia de um povo em sua perspectiva mais ampla, que eu pude ver com meus olhos e sentir com meu corpo” (GUZMÁN, 2012, s/p, tradução nossa).¹⁰ Assim, o diretor revela não somente o caráter militante do filme, mas o seu próprio engajamento, a maneira como se afetou com a situação política de seu país.

Em *A batalha do Chile*, Guzmán propõe uma recomposição minuciosa dos acontecimentos que levaram ao golpe militar de 1973 e seus desdobramentos. É como se a montagem das imagens pudesse redimir o desterro do diretor e diminuir a distância de sua terra natal. A narração dos filmes é, na maior parte do tempo, didática e descritiva. Além disso, é intercalada com discursos de lideranças – predominantemente aqueles de Salvador Allende –, depoimentos de pessoas comuns – trabalhadores ou manifestantes – e, além disso, palavras de ordem nas manifestações de rua. Há, ainda, muitas imagens das ruas durante os dias de conflito, de modo que a retomada dessas imagens proporciona uma reconexão com o espaço urbano, onde se desenrolam as lutas políticas.

Na primeira parte da trilogia – *A insurreição da burguesia* – Guzmán recupera 76 dias de conflito até o dia 28 de julho de 1973, véspera de um ataque ao Palácio de la Moneda. Foi um longo período de tentativa dos militares de derrubar o governo Allende. Sem sucesso, partiram para uma estratégia mais agressiva, que será detalhada no filme seguinte. A imagem que encerra o primeiro filme é emblemática da violência do estado, quando o cinegrafista argentino Leonardo Hericksen filma sua própria morte, causada pelo tiro de um soldado. Mas, mais do que isso, ela revela o gesto do cineasta militante, imbuído de fé inabalável, para retomar os termos de Anita Leandro (2010), que, ao se deparar com uma arma apontada para si, aponta a câmera, que nesse caso, também é uma arma. Uma arma que possibilita registrar um acontecimento histórico, para que, num momento posterior, na forma de um vestígio, de um arquivo, ele possa ser lembrado e ressignificado na montagem.

Os traços do acontecimento, se inscrevem na imagem e a montagem, por sua vez, produz novas leituras para o acontecimento. Ela

¹⁰ No original: “es pluralista y no está dedicada a ninguna otra militancia que no se ala del sueño chileno (la lucha de un pueblo sin armas), la utopia de un povo en su perspectiva más amplia, que yo pude ver con mis ojos y sentir con mi cuerpo” (GUZMÁN, 2012, s/p).

o faz ao criar um diálogo entre as imagens, que se articulam e entram em colisão: não se trata de simples fusão ou assimilação indistinta, mas de uma relação inaudita que, como sugeriu Godard (2002 apud DIDI-HUBERMAN, 2008), permite pensar o impensável: a aproximação das imagens pode assim não apenas acessar, mas produzir história.

Fazer história significa passar horas olhando para essas imagens e depois, de repente, reunindo-as, criando uma centelha. Assim criando constelações, estrelas que se aproximam ou se afastam, como Walter Benjamin imaginava. (GODARD, 2002 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 140)

Assim, numa montagem que transcende o filme, como um presságio, para aquele que o segue na trilogia, ela abre caminho para o que virá a seguir, num tom ainda mais melancólico. No segundo filme – *O golpe de estado* – há um detalhamento da consumação do golpe, da morte de Salvador Allende e dos horrores dos anos de ditadura militar no Chile. Além disso, há uma caracterização de alguns dos principais atores políticos articuladores do golpe, como o ditador Augusto Pinochet, que já era general do exército, desde 1971. Apesar de se tratar de uma abordagem que coloca a figura de Salvador Allende como central em todo o processo, a montagem de Guzmán explora diferentes perspectivas, apontando as ações do exército, o apoio norte-americano, mas também as contradições internas da esquerda.

O segundo filme da trilogia começa no ataque militar ocorrido em 29 de julho de 1973, o dia seguinte da morte de Leonardo Hericksen, em uma continuidade cronológica. Porém, faz um recuo histórico para explicar a maneira como os militares se articularam e a necessidade de apoio dos Estados Unidos. O filme, que tem um crescente tom melancólico, termina com um pronunciamento de Pinochet, após o ataque ao Palácio de la Moneda e a morte de Allende. Há ainda breves trechos do avanço do exército – já no comando – nas comunidades rurais. Mas ainda antes, nos minutos finais do filme, vemos uma imagem fotográfica, a última imagem de Salvador Allende antes de sua morte. Assim como o primeiro, o segundo filme da trilogia termina com uma referência à morte, em uma imagem emblemática do maior líder socialista da história do Chile, uma imagem, que, como afirmava Roland Barthes (1981) sobre a imagem de Lewis Payne, era um prenúncio de morte, mas, neste caso,

também acabou por se tornar um importante documento histórico – uma imagem tributo.

Apesar do tom melancólico e sombrio dos dois filmes, que se justificam fortemente pela impotência que a distância causa no diretor, a frase que encerra o filme manifesta uma esperança revolucionária: “a batalha do Chile não acabou”. Ela não mais estaria nas mãos do líder socialista, mas, como anuncia o subtítulo da trilogia – *a luta de um povo sem armas* – está agora nas mãos do povo.

É nesse tom que se inicia o terceiro filme da trilogia – *O poder popular* – lançado em 1979, quando já se completavam seis anos de regime militar. Ao contrário dos dois primeiros, que tem como foco as vozes e testemunhos na banda sonora, o terceiro filme começa com uma música que intensifica seu tom melancólico. Aos poucos, a trilha é invadida por sons de gritos e tiros em uma manifestação. Em um recuo histórico, que também carrega certa melancolia, o filme se inicia com a posse de Salvador Allende como presidente, em 24 de outubro de 1970. Da multidão que a acompanha, escutamos o coro: “a esquerda, unida, jamais será vencida” ou, ainda, “Allende, Allende, o povo te defende”. A narração explica o programa de governo defendido por Allende e busca uma compreensão dos acontecimentos a partir de uma outra perspectiva, levando em consideração aquilo que acontecia com as classes trabalhadoras. Neste filme, Guzmán acompanha mais de perto a luta operária, as ocupações das fábricas, a luta campesina, a insatisfação dos trabalhadores e as dificuldades enfrentadas na busca por uma transição para o modelo socialista. Há ainda a forte influência da paralisação dos transportes durante 26 dias em outubro de 1972 na crise que viabilizou a queda de Salvador Allende.

A melancolia que atravessa a trilogia de Patricio Guzmán se deve, em parte, por sua situação de exílio, pela maneira como ele elabora a memória dos acontecimentos que antecedem seu afastamento do Chile, mas também como interpreta aquilo que se passa quando ele já estava impedido de presenciá-los e de se engajar na luta contra a repressão de outras maneiras. As imagens e a montagem acabam se tornando ferramentas para se reconectar ao seu país e à sua história. Essa reconexão, no entanto, não se dá de maneira simples, não significa uma reconciliação com os acontecimentos – pelo contrário – e não conseguem restituir a fratura incurável do exílio. De maneira simbólica, o filme termina com um *zoom out* de uma paisagem desértica – que parece se tratar do Deserto do Atacama no Chile. É possível fazer uma analogia

do afastamento do *zoom out* com a distância geográfica imposta pelo exílio, entretanto, tal afastamento também pode remeter, de certa forma, à promessa do socialismo. No entanto, se por um lado há uma melancolia nesse gesto, a frase do diálogo entre dois operários que encerra o filme demonstra – não apenas por parte dos operários, mas também do diretor – uma esperança que não se dissipa facilmente: “sigo meu caminho, companheiro, até sempre”. A trilha que iniciou o filme retorna e assim se encerra a trilogia.

De fato, as inquietações que levaram Guzmán a realizar *A batalha do Chile* seguem com ele durante os longos anos de exílio e, ao retornar ao Chile, retorna também àquelas imagens, para então, interrogá-las, conversar com as pessoas que estavam nelas figuradas e de quem Guzmán não pôde estar próximo. Esse gesto resulta em outro filme: *Chile, memória obstinada* (GUZMÁN, 1997). O filme de 1997 começa com as imagens do ataque ao *Palácio de la Moneda* em 11 de setembro de 1973 e, ao longo de toda a montagem, coloca lado a lado as imagens atuais e aquelas do arquivo d’*A batalha*, num esforço de rememoração.

Além disso, o diretor se encontra e conversa com as pessoas que viveram aqueles acontecimentos, como Juan, um dos guardas do Palácio naquela ocasião, e Ernesto, um militante que mais tarde se tornou professor universitário, entre outros. Trata-se de algo muito particular, de encontros impossíveis nos anos do exílio que se realizam atravessados pelo filme. No entanto, a última das entrevistas gera uma abertura para além da distância de Guzmán, para a percepção desse tempo passado irre recuperável no relato de Hortência Bussi, viúva de Salvador Allende, que somente dezessete anos depois pôde velar o marido.

Assim, o filme nos mostra algo como uma suspensão no tempo, que se torna evidente nas falas das pessoas jovens que assistem à trilogia realizada no exílio, pois pouco conhecem de sua própria história. Em *Chile, memória obstinada*, vemos a primeira exibição d’*A batalha do Chile* no país. A obra foi distribuída e exibida em outros 27 países, mas no Chile foi censurada e permaneceu desconhecida durante muito tempo. De acordo com Vinícius Navarro e Juan Carlos Rodríguez (2014), ao recuperar essa história em outro filme, Guzmán explora os desafios de construir uma memória coletiva do golpe de 1973, denunciando uma amnésia nacional. Em perspectiva, nos parece parte de um processo que

coloca em relação a história do Chile e a história particular de Guzmán, ambos elaborados filmicamente.

Cabra marcado para morrer

O segundo fator que atravessa a retomada e nos interessa aqui é a interrupção, no que diz respeito à realização de *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). Como discutido anteriormente, houve, durante a ditadura militar no Brasil, a autocensura dos cineastas, algo que limitou a produção da época. Em sua tese de doutorado, Patrícia Machado (2016, p. 9), chama atenção para o fato de que as imagens e documentos que restam nos arquivos públicos e privados estão “espalhados, esquecidos e desorganizados”. Como essa era mais uma dificuldade em se produzir um cinema de arquivos que poderia abordar a ditadura, o filme mais marcante e fundamental para compreensão do contexto histórico é *Cabra marcado para morrer* (1984). Entretanto, é preciso lembrar alguns curtas-metragens, como *Contestação* (TREVISAN, 1969), *Lavra dor* (RUFINO, 1968) e *Você também pode dar um presunto legal* (MUNIZ, 1971), todos realizados entre 1968 e 1971, com caráter de contrainformação e montados com material de arquivo. A escolha por analisar com o filme de Coutinho (1984) se dá não apenas pela notoriedade de seu trabalho, mas pela complexidade do trabalho de retomada e pela forma como é atravessado pela história.

Tal atravessamento se dá pela interrupção, em razão do golpe militar, do filme que seria realizado em 1964. Após a abertura política, em 1981, Coutinho volta a Pernambuco para retomar o que havia iniciado dezessete anos antes. Entretanto, como assinala Roberto Schwarz (2013, p. 462):

Em lugar da efervescência social e de suas formas de invenção muito socializadas, está um indivíduo mais ou menos sozinho, movido pela sua fidelidade a pessoas e a um projeto, só contando com poucos recursos. É evidentemente outro sujeito. [...] Nem os camponeses, enfim, são os mesmos.

A interrupção do trabalho de 1964 não altera, porém, a solidariedade de Coutinho. Apesar da distância temporal, o espírito do cineasta militante, que buscava denunciar as injustiças sociais, permanece. Claudia Mesquita (2016, p. 56) define como gesto fundamental do filme

“a devolução das imagens realizadas no Engenho da Galileia”, permitindo aos camponeses se reconectarem com o seu passado. Em outro trabalho, Mesquita (2011) ressalta a indissociabilidade entre o filme e seu processo. Essa indissociabilidade, para a autora, está relacionada a períodos temporais mais largos: “O filme como resultado de um processo que se desdobra no tempo, mas também como obra que lhe introjeta, e desenha em sua escritura, essa dilatação temporal e as mudanças e movimentos que a pontuam” (MESQUITA, 2011, p. 18). Tales A. M. Ab’Sáber (2013) corrobora tal ideia ao dizer que o processo do filme diz respeito a seu autor, como uma forma de historicização da própria consciência.

Em seu célebre texto sobre *Cabra marcado para morrer*, escrito em 1985, ano seguinte ao lançamento do filme, Jean-Claude Bernardet (2013) considera o filme como uma ponte entre o agora e o antes, como um projeto que resgata os vestígios de uma história.

Cabra marcado para morrer (1984) surgiu, a princípio, como um filme ficcional sobre a vida e morte de João Pedro Teixeira, líder camponês. Com a iminência do golpe militar que iniciou os anos de ditadura no Brasil, em 1964, as filmagens foram interrompidas e muito do material filmado foi perdido. Em 1981, quase 20 anos depois, Eduardo Coutinho retorna ao Engenho da Galileia, para retomar o seu filme. Porém, não se tratava mais daquele filme que havia iniciado, mas outro, que conta não apenas a história de João Pedro, mas a de sua esposa, Elisabeth Teixeira, a de seus filhos e a própria história de Coutinho, sempre em relação ao filme e aos personagens. É importante mencionar, ainda, que o documentário de 1984 trata também do seu processo de realização, desde 1962. A ficção se transformou em documentário, com estilo reportagem e montagem fragmentária. Coutinho se transformou em personagem e, assim, filme e história se tornaram inseparáveis.

As imagens restantes do filme de 1964 foram incorporadas ao material, como uma “peça didática militante” (AB’SABER, 2013, p. 513). O filme demonstra forte consciência política, produzindo uma lembrança que permite uma abertura histórica em relação aos anos de censura e perseguições políticas. Realiza, assim, um trabalho com os vestígios, como descreveu Bernardet (2013, p. 470):

São pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas. *Cabra/84* faz emergir *Cabra/64*, faz emergir Elisabeth debaixo de Marta (o pseudônimo escolhido na clandestinidade). A tarefa do espetáculo

consistirá em trabalhar com esses vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento.

Sobre os fragmentos e as escolhas de montagem de Coutinho, Bernardet (2013) segue dizendo que não se trata apenas de estilística, mas da forma própria da história derrotada. Assim, na retomada dos arquivos é possível rememorar, articulando, ao mesmo tempo, a continuidade e a interrupção. Assim, Eduardo Coutinho produz uma contra-história, resgatando uma identidade política abafada pela interrupção e pela repressão, promovendo uma abertura histórica do presente. (MESQUITA, 2016).

É interessante notar que, à sua maneira, mesmo sem uma reconstituição minuciosa dos acontecimentos, tal como aquela realizada por Guzmán (1975, 1976, 1979), Coutinho (1984) faz um relato detalhado do que ocorreu durante as filmagens da primeira versão do *Cabra*, as razões pelas quais foi interrompido e o que o levou a retomar o projeto após tantos anos de interrupção. Um ponto em comum que toca ambos os filmes é a necessidade de (re)construir a narrativa que os levou às situações do exílio e da interrupção.

No momento de seu reencontro com Eduardo Coutinho, Elisabeth – ainda vivendo como Marta – diz: “graças a Deus hoje estou aqui contando a história”. Essa imagem se aproxima daquelas de Elisabeth interpretando a si mesma, em 1962, por meio da montagem. Se, em *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), a operação possibilitava encurtar distâncias, agora ela aproxima os tempos e em um *raccord* é possível lidar com a interrupção imposta pela ditadura militar.

No entanto, não é possível apagar as marcas do tempo que aparecem no filme através dos rostos das pessoas, dos filhos de Pedro e Elisabeth Teixeira, que se tornaram adultos. Além disso, há operações filmicas que dão a ver essas marcas, tais como a textura das imagens, as notícias de jornais, os testemunhos que rememoram e as imagens da casa de João Pedro abandonada.

A narrativa de Coutinho não segue uma organização exatamente cronológica, ele vai e vem no tempo em um gesto rememorativo. Isso se dá, por exemplo, quando, a partir de recortes e *zoom in* e *out* na imagem de Elisabeth, com seus filhos, feita em 1962, o diretor intercala a imagem do rosto de cada um dos filhos com o respectivo testemunho. Trata-se de um importante gesto de montagem que contribui com a construção da

ponte entre passado em presente: associando os rostos das crianças aos dos adultos, esclarecendo os fatos, recuperando histórias.

Após esse momento de reconexão com o passado, ocorre aquilo que ressalta um certo caráter militante do filme – que não se revela apenas no engajamento de Coutinho, mas fortemente no de Elisabeth – que é a capacidade do filme de intervir no real. É a partir da visita e do reencontro de Marta com a equipe de filmagem que Elisabeth se revela e sai da clandestinidade. O reencontro com Coutinho – mas também consigo mesma – desperta novamente o espírito militante de Elisabeth.

Na imagem, o registro pode ser anterior à compreensão do acontecimento filmado. De acordo com o pensamento de Lindeperg (2010), no momento da retomada, no retorno à imagem, é possível voltar a atenção para algo que já estava lá, desde a sua produção, no momento da tomada, e que ainda não havia sido percebido. A imagem sobrevive ao corpo figurado: a cumplicidade ou o confronto que se estabelece entre quem filma e quem é filmado permanecem inscritos no arquivo desde a sua gênese até a sua recontextualização, por mais que seu sentido se renove na montagem.

E se, em *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), há uma elaboração dos acontecimentos no período do exílio de Patricio Guzmán, sem uma distância temporal que altera a perspectiva histórica, em *Cabra* (1984), é possível olhar aquilo que se passou de outra maneira, atribuir novos sentidos. Porém, podemos afirmar que, ao ser obrigada a viver na clandestinidade por dezessete anos, é como se Elisabeth Teixeira vivesse um exílio dentro de seu próprio país,¹¹ um exílio de sua identidade, que a colocaria em risco, se exposta. Nesse sentido, os dois filmes se aproximam, justamente por abordarem aquilo que diz respeito à maneira como os regimes militares e opressores alteram o curso da vida das pessoas, colocando-as em condições de perigo ou de isolamento. São essas informações que tornam imprescindível um trabalho com as imagens que, se não representam o todo, representam restos dos acontecimentos e, combinadas aos testemunhos, são capazes de nos oferecer uma nova legibilidade, diferente daquela dos discursos oficiais.

¹¹ Agradeço à colega Glauro Cardoso Vale pelas conversas inspiradoras sobre *Cabra marcado para morrer* e Elisabeth Teixeira.

Reflexão final

O arquivo precisa da montagem para conferir sentido à história, para produzir sobre ela um *conhecimento*; tal operação é capaz de romper a continuidade do discurso histórico. Desse modo, a montagem opera no limiar da percepção, pelo modo como as imagens reenviam umas às outras, estabelecendo relações entre passado e presente, de modo a formarem, assim, uma constelação de imagens. Só é possível, assim, entender o arquivo em sua relação com um tempo por vir, problemático e aberto. Em sua latência, o arquivo está sempre à espera do futuro de uma experiência.

O que buscamos ao aproximar as duas obras é compreender um determinado contexto e os atravessamentos da política e da história no cinema militante. Para além do engajamento dos realizadores, há fatores contingentes – o exílio e a interrupção – que não puderam ser evitados e que, finalmente, se tornaram partes fundamentais das cinematografias de Guzmán e Coutinho.

Se há, em *Cabra* (1984), uma ponte entre o agora e o antes, há, em *A batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), uma ponte entre o Chile, a França e depois Cuba, uma possibilidade de se reconectar com uma história distante, seja no tempo ou no espaço. A dimensão processual, nesse sentido, se faz presente nos dois filmes, pois o exílio e a interrupção são atravessamentos históricos, com grande efeito na vida pessoal dos realizadores, que fazem com que a experiência do filme e da vida sejam inseparáveis. Portanto, as diferenças nos contextos de produção e nas condições de retomada das imagens não impedem que, nos dois casos, um espírito militante, um desejo de reelaboração se realizem nos filmes.

Referências

A BATALHA do Chile I: A insurreição burguesa. Direção: Patrício Guzmán. Cuba/França, 1975. P&b, 94min.

A BATALHA do Chile II: O golpe de estado. Direção: Patrício Guzmán. Cuba/França, 1976. P&b, 89min.

A BATALHA do Chile III: O poder popular. Direção: Patrício Guzmán. Cuba/França, 1979. P&b, 79min.

AB'SÁBER, Tales A. M. Cabra marcado para morrer, cinema e democracia. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 504-523.

AGUIAR, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. 2013. Tese. (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/Edusp, 1995.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 465-478.

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, p. 36-57, dez 2006.

BRENEZ, Nicole. René Vautier: devoirs, droits et passion des images. *La Furia Umana*, n. 14, 2012. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images>. Acesso em: 13 ago. 2015.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. Cor/p&b, 120min.

CHASKEL, Pedro. Entre el pasado y el presente. *Enfoque*. Santiago: Ediciones del Instituto Chileno Canadiense de Cultura. n. 11, abril de 1989. p. 16-19.

CHILE, memória obstinada. Direção de Patricio Guzmán. Chile, 1997. Cor/p&b, 57min.

CHRISTOFOLETTI, Patrícia. *América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

CINECHILE. Manifesto de los Cineastas de la Unidad Popular. *Revista Punto Final*, n. 120, s./p., 22 dez. 1970. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>. Acesso em: 16 maio 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GUZMÁN, Patrício. *Lo que debo a Chris Marker*. Texto escrito em 2 de agosto de 2012. Disponível em: <http://lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>. Acesso em: 26 set. 2020.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010. p. 318-345.

MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração das memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MESQUITA, Cláudia. Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho. *Revista Galáxia*, n. 31, São Paulo, p. 54-65, abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25542016124255>.

MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? Transcrição da fala que integrou o ciclo *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, no dia 5 de maio de 2011, no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php>. Acesso em: 27 de abril de 2017.

MOUESCA, Jacqueline. Los años del exilio. In: _____. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno*. Madrid: Eds. del Litoral, 1988. p. 137-158.

MUNIZ, Sérgio. Censura, autocensura, autopreservação – 1964-1985. 19^o *FESTCURTASBH: Festival de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017.

NAVARRO, Vinícius; RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *New Documentaries in Latin America*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan: Nova Iorque, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137291349>.

PICK, Zuzana M. La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. In: *Literatura chilena: creación y crítica*. Los Angeles: Ediciones de la Frontera, Año 8, n. 27, jan-mar de 1984. p. 34-40.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 459-464.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 6 de agosto de 2020.



Fresa y Chocolate e Guantanamera: uma análise sobre a intertextualidade nas obras codirigidas por Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío

Fresa y Chocolate and Guantanamera: An Analysis on the Intertextuality Inside the Works Codirected by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío

Marina de Morais Faria Novais

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

marinamfn@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7739-4285>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar como os elementos intertextuais compõem e impactam as narrativas filmicas das obras *Fresa y Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995), codireções cubanas de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Para as análises, foram utilizados como referencial Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), no intuito de compreender como se dá a intertextualidade no cinema e em quais categorias ela se divide. Assim, foi possível constatar que, apesar de serem dirigidos pela mesma dupla, os filmes se apropriam diferentemente da intertextualidade como forma de estruturar a narrativa. Enquanto *Fresa* é majoritariamente composto pelos elementos intertextuais, que perpassam o próprio cinema, a música, a literatura e as artes visuais e plásticas, *Guantanamera* se apropria intimamente dos elementos, mais para elucidar referências internas ao próprio filme e à cinematografia dos autores.

Palavras-chave: Tomás Gutiérrez Alea; Juan Carlos Tabío; cinema cubano; análise narrativa.

Abstract: This article aims to analyze how intertextual elements compose and impact the film narratives in *Fresa y Chocolate* (1993) and *Guantanamera* (1995), both Cuban productions codirected by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío. For the analysis, Edgar-Hunt, Marland and Rawle (2013) were taken as reference in order to understand

how intertextuality occurs in Cinema and in which categories it is divided. Thus, it was possible to verify that, despite being directed by the same duo, the films make different appropriations of intertextuality as a way of structuring the narrative. While *Fresa* is mostly composed of intertextual elements, which permeate cinema, music, literature and visual and fine arts, *Guantanamera* appropriates very little of those elements in order to elucidate internal references to the film itself and the authors' cinematography.

Keywords: Tomás Gutiérrez Alea; Juan Carlos Tabío; Cuban cinema; narrative analysis.

Introdução

Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío são dois dos diretores cubanos com maior relevância dentro e fora de seu país. Os cineastas, que sempre foram amigos, acabaram dividindo a direção pela primeira vez devido a um triste acaso do destino. Enquanto filmava *Fresa y Chocolate* (1993), Tomás Gutiérrez Alea (também chamado de Titón) precisou se ausentar por um tempo, por causa do câncer que o havia acometido. O diretor então convidou o amigo Tabío para trabalhar ao seu lado na direção do filme. Não como um assistente de direção, mas como um codiretor, atribuindo-lhe a mesma importância e centralidade durante todo o processo que concerne à direção de um filme. Os dois já haviam trabalhado juntos em *Hasta Cierta Punto* (1983), porém ainda não ocupando a mesma função na direção – Alea era diretor e Tabío, roteirista. Na época do convite em questão, Tabío filmava *El elefante y la bicicleta* (1994), porém deixou seu projeto para segundo plano e foi ajudar o amigo naquele que acabaria por se tornar o filme cubano de maior reconhecimento internacional, com direito à indicação de melhor filme estrangeiro do Oscar – fato inédito em relação ao cinema do país.

Após *Fresa*, os diretores decidiram tirar da gaveta outro projeto antigo em comum, de um roteiro que se apropriava de uma situação atípica, retirada de um jornal: a repartição de cortejos fúnebres entre províncias do país, com o intuito de economizar combustível. Assim nasceu *Guantanamera* (1995), segundo filme da codireção e último da carreira de Alea, que veio a falecer pouco tempo após a estreia.

Ambos os diretores são bastante conhecidos pelas críticas e autocríticas presentes em seus filmes individuais, que elucidam problemas e conquistas do país ao longo de sua história, sobretudo após a Revolução. E justamente por essa visão em comum do que seria o cinema, como

espetáculo e ferramenta de transformação social, as obras da codireção compõem o repertório de filmes cubanos com maior relevância dentro da história do cinema mundial.

Apesar do vasto reconhecimento internacional das obras da codireção, há pouquíssimos estudos a respeito, sobretudo que tenham como objetivo tentar compreender a forma de composição das narrativas característica dos diretores. Em relação à presença de elementos intertextuais, Michael Chanan (2001) já sugeriu que se trata de uma das caracterizações do cinema individual de Alea.

Assim, pretende-se aqui refletir de que forma os filmes se apropriam de outros textos para compor suas próprias narrativas e também seus pontos em comum, além de tentar compreender quais seriam os impactos provocados pelos intertextos dentro das narrativas. Como seria inviável a análise completa de tais filmes, foram selecionadas cinco cenas de cada um deles, em que há a presença de elementos intertextuais.

A intertextualidade no cinema

Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) articulam e desenvolvem a intertextualidade no cinema a partir das teorias de Julia Kristeva. Texto, nesse sentido, possui um significado amplo, de qualquer corpo de discurso, como filmes, músicas, resenhas, notícias etc. Já a intertextualidade seria aquilo que está entre os textos, ou seja, quando um texto remete a outro, direta ou indiretamente.

Assim, todo texto é, em alguma medida, criado por meio da intertextualidade, sobretudo no cinema, como frisam os autores, por se tratar de um produto cultural que perpassa a noção de montagem. Isto é, como filmes são produtos criados a partir de uma montagem de imagens, sons e outras possibilidades de camadas, como letreiros, é inevitável que a intertextualidade seja parte da composição de suas narrativas. Por outro lado, há de se pensar também que o cinema se compõe igualmente de outras artes, como as plásticas, através de cenários, por exemplo; de músicas, como parte das trilhas sonoras; da atuação, como parte das cênicas, entre tantas outras. Esse também seria um caráter que reforçaria a intertextualidade como parte inerente do discurso cinematográfico.

Apesar da amplitude na compreensão acerca da intertextualidade no cinema, interessa aqui pensar em como os filmes dialogam com outros textos diretamente. Ou, mais especificamente, como os filmes remetem

a outros filmes, músicas, livros, entre outras conexões. Como dito por Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), a compreensão do público sobre a construção de um filme se dá através da sua relação com um contexto, a partir de associações com outros textos, de forma consciente ou não. Ou seja, compreender os intertextos pressupõe também, em alguma instância, entender seu contexto de produção.

De forma mais pragmática, os autores dividem os elementos intertextuais no cinema em duas categorias: citação e alusão. E, dentro delas, há outras subcategorias. A citação pode ser feita em forma de apropriação ou diálogo. Já a alusão pode ser em referência, autorreferência, estilo e nos filmes *cult*.

Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 78), “a citação envolve algum tipo de duplicação em que outro material é reproduzido e incorporado”. Quando é denominada apropriação, ela diz respeito a frames, cenas, trechos, objetos, músicas, entre outros elementos de um texto que são inseridos em um filme, seguindo sua forma original, em uma espécie de “copia e cola”.

O diálogo ocorre quando os textos se apropriam de outros e estes, ao se relacionarem, trazem outra compreensão para a cena. Isso é bastante utilizado nas cenas principalmente através da relação entre imagens e músicas, entre várias outras possibilidades.

Já o intertexto de alusão consiste na “evocação verbal ou visual de outro filme, confiando que o público faça a conexão” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 78). A forma de referência acontece quando há, por exemplo, uma cena que foi filmada de forma similar a outra, de outra obra. Isso ocorre principalmente em filmes com certa relevância dentro da história do cinema. Pode ocorrer também, como exemplificam os autores, quando um título de um filme está diretamente relacionado a outro ou a um diálogo de outro.

A autorreferência ocorre quando um filme faz referência à própria história e a acontecimentos de outros filmes antecessores, como, por exemplo, nos casos das franquias. Mas é passível também de ser utilizada em filmes que façam referência aos próprios elementos criados na narrativa, como a retomada de uma ação.

A associação incide quando um fato, personagem ou acontecimento estão associados a outro e geralmente são ligados pela contradição. Por exemplo, um mesmo ator que faz personagens similares em filmes diferentes, em que isso afeta diretamente as expectativas que o público

tem em relação àquele personagem e que acaba relacionando-o com o outro.

Na forma estilo, o filme faz alusão a um determinado estilo de um diretor ou vanguarda. Por exemplo, um filme que utiliza técnicas similares ao *Noir*, apesar de ser produzido em tempo e espaço diferentes em que ele ocorreu, ou quando um filme utiliza técnicas e/ou recursos que outro diretor tem como sua marca pessoal.

Por fim, a alusão dos filmes *cult* faz referência a universos únicos e particulares de seus próprios filmes. Isso ocorre principalmente nos de ficção científica, que se passam em outros planetas ou dimensões. Cria-se, então, uma ideia de como seria esse tempo-espaço único, improvável no mundo fora das telas.

Interessa aqui, então, analisar de que forma estas categorias da intertextualidade no cinema se articulam dentro dos filmes, através de cenas elencadas, e como isso se relaciona também com o contexto histórico, político, social, econômico e cultural cubano. Nem todas as subdivisões podem ser encontradas no filme, porém as duas categorias fazem parte de sua composição e serão destrinchadas a seguir. A princípio individualmente e, após, a partir de uma comparação entre os dois filmes.

***Fresa y chocolate*: a intertextualidade como estrutura da narrativa**

Antes da análise, é necessário, primeiramente, contextualizar a história do filme, uma vez que o *corpus* deste trabalho possui acesso por vezes dificultado devido a questões políticas, sociais e/ou econômicas específicas do país.

Fresa y chocolate (1993) se passa no final da década de 1970 e início de 1980, porém foi filmado e lançado na década de 1990. Trata-se de uma adaptação do conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, escrito por Senel Paz, que também assina como roteirista. O texto já era bastante conhecido e disseminado na ilha antes da adaptação fílmica e recebeu várias premiações internacionais.

O filme conta a história de David, um militante da Juventude Comunista, universitário, que conhece, por um acaso, Diego, um professor de artes e curador de exposições artísticas. Inicialmente o encontro provoca bastante atrito devido aos preconceitos de David, que se aproxima de Diego para investigá-lo. A partir da aproximação, os dois desenvolvem uma forte amizade, que culmina em um envolvimento

pessoal de David. Com Diego, David aprende arte, cultura, história e, sobretudo, tolerância e respeito. Diego, já marginalizado socialmente pelo fato de ser homossexual, passa a sofrer perseguição política por enviar cartas para vários museus do mundo, contendo seu posicionamento crítico acerca da censura que uma exposição de arte sob sua curadoria passa a sofrer. Tal fato culmina no exílio do personagem, que prefere se retirar da ilha para que possa continuar trabalhando com arte e cultura, além de poder ter sua sexualidade respeitada fora do país.

O filme é um importante marco de contextualização histórica, política e social de Cuba, entre as décadas de 1970 e 1990, pois não apenas retrata a intolerância sexual e religiosa vivida na ilha durante o período como também aborda outros problemas sociais, como a negação da cultura cubana pré-revolucionária por parte dos militantes, a necessidade de mudança deste cenário social, que necessitava de mais respeito e liberdade para os indivíduos. Além disso, denuncia o início da crise econômica e a forte presença do comércio ilegal no país.¹

Como dito anteriormente, devido à própria limitação do formato deste trabalho, torna-se inviável a análise completa dos filmes. Sendo assim, foram elencadas as seguintes cenas para a análise: a apresentação do apartamento de Diego, o envio das cartas, o acréscimo de imagens ao altar de Diego, o almoço à la Lezama e a cena de despedida entre David e Diego na Coppelia.

Na cena de apresentação do apartamento de Diego, é possível ver uma grande quantidade de elementos intertextuais, a começar pelos próprios artefatos nas paredes e nas portas – a pintura de um corpo nu, por Servando Cabrera, sapatilhas de Alicia Alonso, imagens de santos, máscaras de teatro, fotos de Marilyn Monroe, de Lezama Lima, de José Martí, de Rita Montaner, de Fernando Ortiz, objetos indígenas, uma cédula de moeda estrangeira, um machado vermelho de dois gumes, entre outros.

Há também uma grande quantidade de livros, revistas, fotos e discos, entre os quais se destaca um vinil de Bola de Nieve. Todos esses detalhes são mostrados na perspectiva de câmera subjetiva de David, que concentra primeiramente o olhar no corpo nu e somente depois vê o restante – tudo ao som da música tocada no início do filme (tema composto por José Vitier), dessa vez com o acompanhamento de um

¹ Ver mais em Novais (2019).

piano. Enquanto isso, Diego traz os girassóis que carregava nas cenas anteriores e os coloca aos pés de uma santa, fitando-a profundamente por alguns instantes. Diego também apresenta a David uma cadeira que considera especial, porque é onde se senta para ler os poetas John Donne, inglês, e Kavafis, grego.

De acordo com Gutiérrez Alea (2012), o objetivo da vasta quantidade de elementos era mostrar a personalidade de Diego refletida nos objetos e no seu ambiente. Assim, as fotografias, artefatos, pinturas, bem como a referência à cadeira, seriam elementos intertextuais de citação/diálogo que teriam como intuito demonstrar a personalidade cosmopolita de Diego, que, por um lado, exalta grandes nomes da cultura cubana, reforçando seu orgulho pela produção local tanto pré quanto pós-Revolução, e, por outro, também idolatra nomes internacionais como Marilyn Monroe – que representa não apenas um marco no cinema, mas sobretudo um marco em relação a Hollywood. Há também a questão da representatividade gay nos elementos intertextuais citados. Servando Cabrera, autor da pintura na parede, é também conhecido por suas obras que demonstram o corpo humano de forma sexual/sensual e por retratar a temática da homoafetividade. O mesmo também se aplica às referências a Bola de Nieve e Lezama Lima, por também serem artistas homossexuais. No caso específico de Lezama, trata-se de uma referência para o personagem não apenas por isso (e por levar a homossexualidade para dentro de suas obras) mas também por sua própria relação com a arte, com a literatura, e pela exaltação à cultura cubana, que são semelhanças relevantes entre o personagem e o escritor. Os outros poetas citados também são conhecidos por escreverem sobre a homoafetividade.

Outra questão relativa aos elementos intertextuais nesta cena e sua relação com o personagem e o contexto cubano é o machado de dois gumes. Ele faz referência a Changó – orixá sincretizado como Santa Bárbara e do qual Diego é devoto – por ser objeto usado pela divindade, com suas cores, conforme afirma Aróstegui (2017). Assim como os ícones internacionais são mal vistos sob a ótica de David, como revolucionário, por remeter, dentro daquele contexto, a um suposto antipatriotismo, os religiosos também o são, uma vez que Cuba era, na época retratada no filme, um país ateu, que via a religião como um elemento cultural problemático (TEJADA, 1995).

A música-tema que toca na cena acaba por tornar-se um elemento de alusão/autorreferência, por demarcar pontos de virada de David. A

primeira vez seria em sua suposta perda da virgindade (que não ocorre) e agora ao entrar na casa de Diego, vista até o momento como um território do inimigo.

Na cena em que Diego coloca na caixa de correios as cartas que escreveu aos museus denunciando a censura da exposição, ao final a câmera foca por alguns segundos, em plano geral, em um painel ao lado, que traz a seguinte frase de José Martí, com o número da regional do CDR (*Comité de Defensa de la Revolución*): “os fracos respeitem, os grandes vão adiante: este é um trabalho de grandes”² (tradução nossa). Trata-se de um elemento intertextual de citação/apropriação e diálogo.

A citação intertextual parece, ao mesmo tempo, encorajar a atitude do professor e reforçar a hipocrisia da sociedade, que o considera “fraco”. A cena parece também ser metalinguística, pelo fato de o próprio filme ser uma forma de autocrítica ao governo cubano.

Quando Diego vai enviar a carta que o comprometerá, deixa-se ver um chamativo mural de rua onde se utiliza um texto de José Martí que aconselha os fracos a respeitar. Não se trata apenas de uma sábia maneira de acentuar as injustas pressões às quais o personagem está submetido, mas sobretudo um provável sinal da manipulação dos ideários para justificar certas ações coercitivas e discriminatórias, inexplicáveis em uma sociedade que afortunadamente – e graças à força de muito rompimento – vai aprendendo que nem os homossexuais nem ninguém são em essência “fracos” ou “frouxos” como se se tratasse de uma reciclagem vulgar do darwinismo, e que se acaso o fossem, também mereceriam respeito, como humanos. (CABALLERO, 1993, p. 10, tradução nossa).³

² “los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes”.

³ Cuando Diego va a echar la carta que lo comprometerá, se deja ver un estridente mural callejero donde se utiliza un texto de José Martí que conmina a los débiles a respetar. No se trata únicamente de una sabia manera de acentuar las injustas presiones a que está sometido el personaje, sino sobre todo una probable señal de la manipulación de los idearios para justificar ciertas acciones coercitivas y discriminatorias, inexplicables en una sociedad que afortunadamente –y a fuerza de mucho desgarramiento– va aprendiendo que ni los homosexuales ni nadie son en esencia “débiles” o “flojos” como si de un vulgar reciclaje del darwinismo se tratara, y que si acaso lo fueran, también merecerían respeto, por humanos. (CABALLERO, 1993, p. 10).

É necessário reforçar que na época em que o filme se passa, entre 1970 e 1980, havia uma grande e explícita perseguição aos homossexuais, o que era inclusive institucionalizado pelo Código Penal (CUBA, 1979). Assim, além do texto e da fotografia de Martí como forma de reforçar a coragem e a força de Diego, há também a presença do próprio mural do Comitê, que constitui de uma espécie de ligação entre os bairros e o governo central, que serve não apenas para informes legais, como também para convocações de reuniões e, principalmente, fiscalização de situações consideradas “suspeitas” dentro do contexto local, como roubos, violência, possíveis oposições etc. É uma espécie de apoio à polícia também. Assim, a presença do intertexto ali (que aparece também em várias outras cenas do filme) reforça a vigilância constante a qual o personagem está submetido, devido a sua orientação sexual.

Na cena a seguir, David leva alguns objetos pessoais para compor o altar da casa de Diego. Ele coloca uma fotografia de Che Guevara, outra de Fidel Castro e uma bandeira do *Movimiento 26 de Julio* junto aos itens, todos elementos intertextuais de citação/diálogo, uma vez que trazem heróis e símbolos da Revolução para a casa de Diego, com intuito de demonstrar uma tentativa de harmonizar a esperança no socialismo (de David) com o respeito ao direito às liberdades individuais e a visão crítica sobre o mundo (de Diego).

O professor observa tudo com uma expressão de quem está desconfortável com a situação. Eles, então, têm o seguinte diálogo:

– Veja, Diego, você não pode julgar a Revolução a partir de suas experiências pessoais. Veja seu caso, olhe para mim, eu estudo na Universidade e quem eu sou? Um filho de camponês.

– Como Stálin.

– Estou falando sério, tudo que queremos é ser independentes, fazer o que quisermos. Por isso eles nos odeiam, é o mesmo que acontece com você, mas a nível nacional.

– Sim, eu entendi.

– Então, é toda uma campanha... Hungria em 1956, Tchecoslováquia em 68, Stálin. O que isso tem a ver conosco? A Segunda Guerra Mundial foi em 1945. Stálin morreu em 1953. Nem nascido eu era. Os americanos não se lembram que Truman Capote foi que jogou a bomba atômica? Harry Truman, eu sei que é Harry Truman.

- Truman Capote nunca, ele era homossexual. Além disso não se justifica Stálin com Truman.
 - O que quero dizer que é lamentável, mas compreensível que se cometam erros... Como ter mandado Pablo Milanés ao campo das UMAP.
 - Não foi somente Pablo. Foram muitos outros!
 - Está época já passou.
 - E outras “loucas” que não cantavam. Que maneira de educar é esta?
 - Os erros não são a revolução, mas são partes dela, entende?
 - Mas e os que sofrem com os erros? Quem responderá por eles?
 - Tenho certeza que algum dia haverá mais liberdade para todos. Senão não seria uma revolução.
 - Quer dizer que no Comunismo nós bichas seremos felizes?
 - Sim, os homossexuais e os que não são.
 - Quer dizer que em algum dia poderei montar a exposição que quiser? E se te vir em uma livraria poderei te cumprimentar? Já tive estas esperanças, David.
 - Isso não vai cair do céu. Temos que lutar muito por isso, especialmente com nós mesmos.
- (FRESA Y CHOCOLATE, 1993)

Nesse diálogo, é possível perceber, principalmente, a mudança de pensamento e atitudes de David. Ele cita as liberdades individuais como um desejo a ser alcançado e fala que é por isso que “eles os odeiam”. A palavra “eles” nessa frase dá entender que se trata dos revolucionários e sua relação com o governo. Ou seja, nesse momento, David demonstra que não apenas não está mais alinhado a todos os ideais da Revolução, mas também parece não mais ser bem quisto por seus membros. David e Diego também citam fatos reais, como o envio de Pablo Milanés aos campos das UMAPs.⁴ David segue idealista, acreditando na mudança a

⁴ De acordo com Hernández (2015), as *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (UMAP) eram uma espécie de escola militar para pessoas consideradas de índole duvidável por parte do Governo Cubano, como homossexuais, religiosos, antissociais, entre outros. Ocorreram entre 1965 e 1968. A proposta era levar essas pessoas para um campo, onde precisavam cumprir disciplina militar e trabalho manual, inclusive aos finais de semana, com intuito de “reeducá-las” e mudar suas crenças religiosas e

partir de lutas organizadas. Diego, por outro lado, lamenta pelo que os injustiçados passaram historicamente. Outro ponto na cena é a confusão que David faz entre Harry Truman e Truman Capote. Essa confusão sugere, dada a história, que Capote foi uma referência introduzida por Diego ao repertório pessoal de David. O professor, por sua vez, aproveita o deslize e alfineta o militante, dizendo que Capote jamais faria aquilo, por ser gay. Assim, reforça também a opressão sofrida por gays no mundo de forma geral e como eles estão sempre no lugar de atingidos por erros daqueles que não o são.

Na cena do almoço lezamiano, encontram-se à mesa Diego, David e Nancy (vizinha de Diego e futuro par romântico de David). A foto de Lezama está fixada acima da mesa forrada com uma renda branca. Há muita comida, velas e flores no cenário. A única iluminação provém das velas. Os personagens vestem trajes sociais finos. O almoço é um intertexto de citação/apropriação e diálogo, por estar bastante próximo à composição do evento no livro e por modificar seu significado dentro da história. Diego narra o almoço citando sua referência, o jantar de Dona Augusta, no capítulo 7 de *Paradiso*. Dá a David um exemplar do livro, autografado pelo autor. O almoço parece um ritual de coroação de David, agora mais crítico, tolerante e conhecedor das culturas cubana e internacional.

É possível perceber que a mesa que estava na sala de jantar foi alterada para parecer quadrada e ser mais fidedigna ao livro de Lezama, assim como a presença da renda branca. Isso se dá não apenas pela referência ao livro, mas também pela própria construção do personagem de Diego, que se importaria, como conhecedor vasto da literatura, sobretudo de um livro tão relevante para o contexto cubano, em seguir à risca a descrição da passagem, para a coroação de David.

Na última cena a ser analisada aqui, David leva Diego à sorveteria Coppelia para se despedirem exatamente como se conheceram. Essa cena é intertextual de autorreferência à do início do filme. David então

orientações sexuais. O regime acreditava, sem qualquer base científica que justificasse, que três anos na unidade fariam com que essas pessoas se tornassem “recuperadas” socialmente. Desde o início das UMAP, houve abuso de poder, excesso de disciplina, entre outras formas de violência. Para saber mais, recomenda-se a leitura do texto referenciado nesta nota.

troca de sorvete com Diego, ficando com o de morango.⁵ David toma o sorvete enquanto imita Diego, dizendo tudo que ele lhe falou no dia que se conheceram. Diego ri e se emociona ao mesmo tempo e diz a David que seu único defeito é não ser gay. David o responde com a frase “ninguém é perfeito”.

Essa cena traz uma alusão em forma de referência ao filme *Some like it hot* (1959). Na cena do filme em questão, o personagem de Jack Lemmon, que está vestido de mulher, resolve assumir para Joe, no final da história, após os dois decidirem começar uma vida juntos, que na verdade ele é um homem. O personagem travestido diz: “Bem, eu não sou uma mulher”, e Joe responde: “Ninguém é perfeito”. Assim, a cena aponta para uma importante obra do cinema, sobretudo em relação às comédias. A frase é conhecida internacionalmente por conta do filme.

De outra maneira, a questão de David citar esta frase indica que ele conhece o filme, provavelmente pela própria influência de Diego (que demonstra ser um grande fã do trabalho de Billy Wilder pela quantidade de fotos de Marilyn Monroe em sua casa). Isso sugere tanto a mudança de bagagem cultural do personagem em relação ao início do filme, que desconhecia grandes nomes da arte, quanto o fato de Diego ter conseguido fazer com que ele apreciasse obras independente de seu país de origem ou direcionamento ideológico, sobretudo em relação ao filme referenciado, que era hollywoodiano.

Enfim, a partir das cenas analisadas, é possível compreender que há uma grande quantidade de intertextos em *Fresa y Chocolate*, sendo sua maior parte em referência a outras obras de arte e artistas, em sua maioria cubanos (mas também internacionais de grande relevância no cinema como Billy Wilder e Marilyn Monroe), aos símbolos e mártires da Revolução e aos objetos religiosos ligados à Santeria cubana e seu sincretismo. Além dos aqui analisados, há também as músicas que compõem a narrativa, majoritariamente de músicos cubanos com histórias similares à de Diego, de perseguição e exílio. Assim, a intertextualidade parece ser o que caracteriza a construção da narrativa do filme e aponta

⁵ O sorvete de morango, anteriormente, é usado por David como prova de sua teoria de que Diego era homossexual e, por isso, considerado suspeito sob a ótica do Estado, como se a fruta simbolizasse em alguma instância a feminilidade e isso colocasse em xeque a masculinidade de Diego – o que reforça o machismo e homofobia que estavam enraizados em David no início do filme e sua mudança na cena aqui analisada.

para uma exaltação da cultura local, reforçando a importância dos artistas do período pré-revolucionário.

***Guantanamera*: a intertextualidade autorreferente**

Guantanamera (1995) se passa no final da década de 1980, próximo das épocas em que ocorreram as filmagens e o lançamento do filme. Por isso, os contextos representados nele e os perpassados pela produção coincidem.

O filme começa com a visita da cantora Yoyita a Guantánamo para receber uma homenagem. Ela acaba reencontrando um antigo amor, Cândido, e morre em seus braços. Em seguida, a história se desenvolve durante seu cortejo fúnebre até Havana, acompanhado por Gina, sua sobrinha, Adolfo, marido de Gina e responsável pelo traslado de corpos na região de Guantánamo, e se entrelaça com a viagem dos caminhoneiros Mariano e Ramón. Mariano é ex-aluno de Gina, por quem sempre nutriu uma paixão. A partir do reencontro dos dois na estrada, eles se aproximam e formam um par romântico. O filme apresenta trechos de realismo-fantástico, com uma garotinha que aparece para as pessoas que irão morrer. Trata-se de Ikú, o orixá da morte na Santeria cubana. Serão analisadas aqui as seguintes cenas: a abertura do filme, a homenagem à Yoyita, o parto na estrada, a mudança de Gina e a morte de Adolfo.

Guantanamera, assim como *Fresa*, foi um filme com bastante reconhecimento internacional, porém foi visto com maus olhos pelo governo do país (BORRERO, 2018), devido ao que se considerou, por parte do governo e seus aliados, uma ofensa à Revolução, uma obra antipatriota. Isso porque ele retrata a crise econômica do momento atual da sua produção – chamado de Período Especial, em que, devido principalmente ao fim da União Soviética, principal parceira econômica de Cuba, começa a faltar combustível, alimentos, maquinários, energia elétrica, entre outros, na ilha (LARA *et al*, 2017) –, além de fazer chacota com a burocracia estatal. Assim, o filme demonstra não apenas as dificuldades vividas devido à crise, como também as formas encontradas pela população para burlá-la, como o comércio ilegal, além de denunciar o machismo e trazer para dentro da trama um orixá e sua lenda, da Santeria – o que anos antes era impraticável, devido à institucionalização do ateísmo como posicionamento oficial religioso do país (TEJADA, 1995), conforme dito anteriormente.

O primeiro item da análise é ainda durante a apresentação dos créditos iniciais, em que há falas ao fundo preto. Fala-se sobre abaixar o som do piano, como se fosse uma preparação para a gravação da música-tema. Entre o diálogo, há as seguintes frases ditas por Alea e Tabío, respectivamente: “— Isso não é inventado, isso aconteceu de verdade! — Não brinque, cara”.

Assim, estas primeiras falas, ditas pelos diretores antes mesmo das primeiras imagens, têm como intuito ressaltar que, por mais absurda que possa parecer a situação retratada, trata-se de uma ocorrência real. Como se dissessem que o filme, apesar de se tratar de uma ficção, ressalta até onde a burocracia pode chegar no país, como um fundo documental.

Em seguida começa a tocar, ainda nos créditos, a música *Guantanamera*, adaptada especialmente para a história. Primeiramente é preciso compreender a relevância da música original e sua relação com a ilha, a partir de seu compositor, Joseíto Fernández.

Durante os anos 50, em Cuba, a hoje popular canção se converteu em um fenômeno social, e Joseíto Fernández, autor da letra e da música, narrava com sua própria voz, de uma rádio cubana, todo tipo de acontecimentos, utilizando para isso as estrofes de “Guajira Guantanamera” (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25, tradução nossa).⁶

A música era adaptada e cantada ao vivo pelo músico na rádio, para relatar acontecimentos cotidianos da ilha e por isso se tornou tão popular. Os diretores parecem se apropriar dela justamente por sua importância para o contexto social cubano e também pela própria relação com Guantánamo, indicada na própria letra. A música do filme, assim como a da rádio, adapta as estrofes para comentar sobre a vida das pessoas. Nele, a primeira parte conta sobre Yoyita, a personagem que aparecerá a seguir.

Dessa forma, tanto a conversa inicial quanto a música se articulam como elementos intertextuais de citação/diálogo. A conversa, por fazer referência a uma notícia que Alea e Tabío haviam visto (GUTIÉRREZ

⁶ Durante los años 50, en Cuba, la hoy popular canción se convirtió en un fenómeno social, y Joseíto Fernández, autor de letra y la música, narra con su propia voz desde una radio cubana todo tipo de sucesos, utilizando para ello estrofas de “Guajira guantanamera” (GUTIÉRREZ ALEA, 1995, p. 25).

ALEA, 1995), no intuito de tentar demonstrar a situação caótica da economia do país na década de 1990. Já a música, por ser recriada a partir da ideia original, do programa de rádio de Joseíto Fernández, e fazer referência à cultura local.

Há também outra relação de intertextualidade com a música. O filme *Lucía* (1968) usa a canção *Guantanamera* como um dos fios condutores de sua história, a partir da modificação da letra. Um dos temas do filme é justamente a importância de se combater o machismo perpetuado por homens que não querem que suas esposas trabalhem ou estudem (o que se repete no filme analisado aqui, no conflito entre os personagens Adolfo e Gina), inclusive entre os revolucionários. Sendo assim, compreende-se aqui a intertextualidade de alusão ao filme citado, em funções de referência (a música adaptada) e de associação (a temática sobre o combate ao machismo e sua situação a partir de alguém de dentro do partido). Isso pode ser compreendido também como uma homenagem ao diretor de *Lucía*, Humberto Solás e sua geração de cineastas.

Na cena da homenagem à Yoyita ela se encontra em um palco, recebendo uma premiação, enquanto o apresentador diz: “Georgina Travieso não foi só Georgina Travieso, não. Para muitos ela foi Cecila Valdés, ou Madame Butterfly, ou Maria La O, ou Luisa Fernanda”. A fala dele aponta, através dos nomes, para intertextos de citação/diálogo. Trata-se de: *Cecilia Valdés*, romance do cubano Cirilo Villaverde, transformado em ópera; *Madame Butterfly*, ópera italiana de Giacomo Puccini, *Maria La O*, ópera do cubano Ernesto Lecuona e *Luisa Fernanda*, ópera espanhola de Federico Moreno Torroba. Os nomes citados reforçam e valorizam a cultura cubana (principalmente porque metade deles são nomes de obras nacionais), enunciam outros nomes importantes da ópera no mundo e evidenciam que esses nomes são conhecidos na ilha. Isso pode ser compreendido como a valorização de nomes internacionais, em detrimento do que a própria Revolução tentava pregar (conforme visto na análise de *Fresa*), como negar a cultura estrangeira. Cecília Valdés sugere também se tratar de uma referência ao filme *Cecilia* (1982), também de Humberto Solás, pois a personagem tinha esse nome em homenagem à do romance. E, assim como o filme em questão, *Guantanamera* também assume críticas e autocríticas bastante diretas, além de trazer à tona assuntos considerados tabus para o governo e para a sociedade.

Adiante, durante o cortejo fúnebre, um homem para o carro, que está transportando o corpo de Yoyita, para pedir carona para um hospital,

pois sua esposa, que também está na cena, encontra-se em trabalho de parto. Adolfo resiste e diz que precisam fazer um enterro. Gina, com uma perspectiva mais humanista, contesta o marido, dizendo que se trata de um nascimento. Ele então concorda e segue no primeiro carro com o caixão, enquanto Gina, Cândido e Tony (o motorista) acompanham a mulher ao hospital, no segundo carro.

O motorista usa seu rádio para se comunicar com a polícia sobre o trabalho de parto da mulher. O atendente reluta em um primeiro momento a ajudá-los, achando que se trata de norte-americanos, por serem de Guantánamo. Depois da resolução do mal-entendido e da fala do pai do bebê sobre a mulher ser filha de Tomás, “el isleño”, uma escolta é enviada para acompanhá-los até o hospital. Essa fala reflete um intertexto de alusão/associação e autorreferência em relação ao avô da criança. Tomás, “el isleño”, parece se referir ao protagonista de *El elefante y la bicicleta* (1994), filme que Tabío dirigia quando recebeu o convite de Titón para sua primeira codireção juntos. O personagem é interpretado por Luis Alberto García, ator que faz Tony, o motorista que acompanha o trajeto fúnebre de Yoyita e inclusive conduz essa cena. Assim, além de tratar-se de uma autorreferência, por ser um elemento intertextual de uma obra de Tabío, demonstra ser também uma forma dos diretores brincarem com a relação de personagens e atores entre os filmes. O ator, inclusive, fez outros filmes de Tabío, como *Dolly back* (1968) e *Plaff* (1988), além de ter atuado no filme que mostra a primeira aparição de Nancy (personagem que também aparece em *Fresa*), *Adorables mentiras* (1992). O nome Tomás pode ser também uma autorreferência a Alea.

Em uma cena adiante, Gina enfim decide se rebelar contra as vontades de Adolfo e performa uma mudança. Ela compra um vestido exatamente igual ao que Yoyita usou na homenagem no início do filme e solta os cabelos. O vestido, igual ao da tia, não é aleatório e torna-se um elemento de alusão/autorreferência. Um dos últimos ensinamentos de Yoyita à personagem foi justamente de fazer e ser o que ela quisesse, de seguir apenas seus desejos e vontades. Assim, ela parece usar o vestido como uma referência à sua tia. O cabelo solto seria a própria soltura da personagem, que começa a se desprender de qualquer amarra e controle que a dominavam até então e passa a enfrentar seu marido a partir deste momento.

A última cena a ser analisada aqui é a sugestão da morte de Adolfo ao final do filme. O personagem aparece fazendo um discurso hipócrita

sobre Yoyita e Cândido (ambos maltratados pelo personagem ao longo da história). Enquanto ele fala, de cima de um palanque, começa a chover e ele fica sozinho. Ikú, então, aparece para ajudar-lhe a descer e o filme termina, sugerindo que o personagem morre a seguir.

A morte de Adolfo, representado ao longo do filme como um burocrata declarado, além de machista e intolerante, remete a um elemento intertextual de alusão/autorreferência ao filme *La muerte de un burócrata* (1966), dirigido por Alea. O filme em questão também aborda a morte de um burocrata, funcionário do governo, e como seu próprio falecimento é afetado pelo excesso de burocracia, como uma crítica ao próprio país. Assim, a relação intertextual entre os filmes se dá não apenas pela própria temática da burocracia, mas também pela morte, agora com um estilo diferente e com a temática mais realista que cômica, conforme dito pelo próprio diretor (ÉVORA, 1996).

A partir das análises, foi possível compreender que os elementos intertextuais de *Guantanamera* dizem respeito principalmente a outras obras que fazem referência ao próprio país, como a canção-tema e as alusões a outros filmes, sobretudo os dirigidos por Alea e Tabío em suas carreiras individuais, além das referências internas à própria história. Há de se considerar também a forte presença da Santería, como a própria presença de Ikú como um personagem e o canto dedicado ao orixá, que é uma das trilhas musicais do filme, além da presença de símbolos da Revolução, como bandeiras, construções, entre outros.

***Fresa y Guantanamera*: diferenças e semelhanças na construção da narrativa intertextual**

Pensando nas análises das cenas aqui realizadas, a partir de uma perspectiva comparativa entre os elementos intertextuais, é possível observar constantes e variáveis. O primeiro ponto em comum a ser destacado é como a utilização, em ambos os filmes, de intertextos de citação e alusão a artistas, músicas, filmes e outros elementos têm como principal foco trazer para dentro da tela a cultura cubana, como forma de exaltá-la e reforçar sua importância.

Outro ponto convergente é a utilização de intertextos de alusão/autorreferência que apontam para mudanças de comportamentos dos personagens. No primeiro filme isso ocorre com as mudanças de David, tornando-se mais tolerante e vasto conhecedor das artes do próprio país.

No segundo isso ocorre com Gina, ao se inspirar em Yoyita e começar a romper seu silenciamento e submissão ao marido Adolfo.

Os intertextos também são apropriados, nas duas narrativas, sobretudo através das citações, para apontar problemas tanto globais, como a homofobia em *Fresa* e o machismo em *Guantanamera*, quanto para os locais, como a religião vista com maus olhos, no primeiro, e a burocracia como um atraso no avanço social, no segundo.

Em relação à religião como um elemento intertextual, é importante reforçar que, enquanto o primeiro filme se apropria de um contexto em que ela é motivo de perseguição política, no segundo ela é inclusive parte fundamental da narrativa, através do personagem de Ikú. Assim, os filmes se apropriam de elementos intertextuais que apontam para o mesmo texto (referentes à Santeria), mas assentados em contextos diferentes, e isso modifica diretamente sua relação dentro das narrativas.

Por fim, destaca-se a principal diferença entre as formas de apropriação dos intertextos nas narrativas: enquanto *Fresa* utiliza mais elementos de citação que se referem a cultura e arte tidas como clássicas, ou mesmo intelectuais, como no caso do altar de Diego, *Guantanamera* emprega os mesmos tipos de elementos para se referenciar à cultura popular, como a música de Josito Fernández, ou elementos de alusão/autorreferência a outros filmes dos próprios diretores – uma vez que eles se denominam como diretores e defensores de um cinema popular (GUTIÉRREZ ALEA, 1984). Assim, os filmes se apropriam de elementos com aproximações diferentes junto ao público, o primeiro com uma vasta quantidade de intertextos advindos de outras artes (inclusive internacionais) e o segundo referenciando mais a cultura e o contexto local.

Considerações finais

Um ponto a se levar em consideração em relação às diferentes formas de apropriação dos intertextos entre os filmes é o olhar de Senel Paz sobre Cuba e sua sociedade e a participação do roteirista na construção da narrativa filmica de *Fresa*. Mais especificamente sobre a construção dos personagens e seus diálogos, que são criações inicialmente suas, ainda que com grandes contribuições dos diretores aqui estudados. Esse é inclusive um dos fatos que provavelmente explica a grande quantidade de elementos intertextuais no filme, pela própria relação

do escritor com a literatura e pela influência de seu repertório cultural pessoal como um reflexo nos personagens, sobretudo no personagem Diego, que é um vasto conhecedor da cultura, cubana e internacional, assim como o próprio escritor.

Por outro lado, é necessário levar em consideração também que *Fresa* inicialmente seria uma direção exclusiva de Gutiérrez Alea, que já era um cineasta conhecido pelas estruturas narrativas com grande presença de elementos intertextuais advindos da literatura. Chanan (2001) inclusive caracterizava a intertextualidade do diretor como uma forma de criar narrativas em que o público fosse também coautor de suas histórias:

O trabalho, em outras palavras, de uma subjetividade criativa que já não pertence apenas a si mesmo, mas sim que se converte em um depósito através do qual fala uma identidade coletiva. Isso significa que os espectadores veem a si mesmos expressados no texto ou no filme que estão vendo, mas não como consumidores passivos, e sim como cocriadores secretos. Esse público não é único, nem limitado àquele que compra seus ingressos na bilheteria. De fato, parece que o cinema de Titón é também intertextual, porque sustenta um diálogo com um Outro estético, outro que diversifica de filme a filme – cuja identidade é às vezes curiosamente “serendipista” (CHANAN, 2001, p. 64, tradução nossa).⁷

O autor também diz que por vezes esta intertextualidade característica de Titón não era intencional, ainda que pudesse ser parcialmente consciente. Dava-se como parte do processo de criação individual do artista, que acabava, por vezes, referenciando até a si mesmo, conforme comentado durante as análises.

⁷ El trabajo, en otras palabras, de una subjetividad creativa que ya no pertenece solo a sí misma, sino que se convierte en un depósito a través del cual habla una identidad colectiva. Esto significa que los espectadores se ven expresados a sí mismos en el texto o en la película que están mirando, pero no como consumidores pasivos, sino como co-creadores secretos. Este público no es unitario, ni limitado a aquel que compra sus boletos en la taquilla. En efecto, resulta que el cine de Titón es también intertextual porque sostiene un diálogo con un Otro estético, otro que varía de película a película –cuya identidad es a veces curiosamente “serendipítica” (CHANAN, 2001, p. 64).

No entanto, os pontos em comum se sobressaem às diferenças e os diretores parecem ter como intenção, em ambos os filmes, utilizar os elementos intertextuais para falar de Cuba para Cuba, ou mais especificamente, para os cubanos, para que se orgulhem e exaltem suas artes e cultura, mas também saibam enxergar os problemas enfrentados pela sociedade local e, quem sabe, provocar reflexões e autocríticas.

Assim, conclui-se aqui o esboço de uma reflexão sobre de que forma a codireção Alea-Tabío estrutura as narrativas de seus filmes a partir dos elementos intertextuais e quais seriam os impactos disso dentro de sua filmografia e apontam-se novos caminhos para continuidade de tal pensamento, sobretudo levando em consideração a ainda pequena produção acadêmica e reconhecimento no Brasil sobre as obras dos cineastas.

Referências

ADORABLES mentiras. Direção: Gerardo Chijona. Cuba/Espanha: ICAIC/TVE, 1992. 1 arquivo digital (100 min), colorido.

ARÓSTEGUI, Natalia Bolívar. *Los orishas em Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, 2017.

BORRERO, Juan Antonio García. Titón, Guantanamera y la muerte. *La Siempre Viva: Revista de Literatura y Libros*, La Habana, n. 27, p. 48-55, 2018.

CABALLERO, Rufo. La democracia del sabor. *Revista Revolución y Cultura*, La Habana, n. 6, p. 7-11, nov-dic. 1993.

CECÍLIA. Direção: Humberto Solás. Cuba/Espanha: ICAIC, Impala, 1982. 1 arquivo digital (127 min), colorido.

CHANAN, Michael. Titón y lo intertextual. *Revista Temas*, La Habana, n. 27, p. 63-65, oct.-dic. 2001.

CUBA. *Ley nº 21*, de 15 de fevereiro de 1979. Institui o primeiro Código Penal após a Revolução. Disponível em: <http://www.parlamentocubano.cu/?documento=codigo-penal>. Acesso em: 24 set. 2020.

DOLLY back. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1968. 1 arquivo digital (11 min), colorido.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. *A linguagem do cinema*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EL ELEFANTE y la bicicleta. Direção: Juan Carlos Tabío. Reino Unido/Cuba: Channel IV, ICAIC, 1994. 1 DVD (81 min), colorido.

ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996.

FRESA y chocolate. Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba / México / Espanha: ICAIC, IMCINE, TeleMadrid, 1993. 1 DVD (108 min), colorido.

GUANTANAMERA. Direção: Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío. Cuba / Espanha / Alemanha: ICAIC, Prime Films, Alta Films, 1995. 1 DVD (105 min), colorido.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialética do Espectador*: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Summus, 1984.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea, director de Guantánamera. [Entrevista concedida a] Diego Muñoz. *La Vanguardia*, Madri, p. 25, 29 de agosto de 1995.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás; TABÍO, Juan Carlos. Do roteiro ao filme (sobre Morango e Chocolate). In: ESPINOSA, Julio García *et al.* *Simplex assim*: aulas de cinema na EICTV. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños, EICTV, 2012.

HASTA cierto punto. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1983. 1 DVD (68 min), colorido.

HERNÁNDEZ, Rafael. La hora de las UMAP: Notas para un tema de investigación. *Revista Temas*, dic. 2015. Disponível em: <http://www.temas.cult.cu/node/2027>. Acesso em: 26 set. 2019.

LA MUERTE de un burócrata. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1966. 1 DVD (85 min), p&b.

LARA, José Bell *et al.* *Cuba*: Periodo Especial. La Habana: Editorial UH, 2017.

LUCÍA. Direção: Humberto Solás. Cuba: ICAIC, 1968. 1 DVD (155 min), p&b.

NOVAIS, Marina de Moraes Faria. *Cuba refletida nas telas: uma análise narrativa das obras da codireção Alea-Tabío*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PLAFF. Direção: Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 1988. 1 DVD (100 min), colorido.

SOME like it hot. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Ashton Productions, The Mirisch Corporation, 1959. 1 DVD (132 min), p&b.

TEJADA, Aurelio Alonso. Catolicismo, política y cambio en la realidad cubana actual. *Revista Temas*, La Habana, n. 4, p. 23-32, oct.-dic. 1995.

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 1º de julho de 2020.



Cinema e migrações em perspectiva de gênero: Representações de masculinidade nos filmes *Bolivia* (2001) e *Estômago* (2007)

Cinema and Migrations In a Gender Perspective: Representations of Masculinities in the Movies *Bolivia* (2001) and *Estômago* (2007)

Gláucia de Oliveira Assis

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

galssis@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0307-6313>

Joelma Ferreira dos Santos

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil

fsantos.joelma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8725-4764>

Resumo: A mobilidade humana é uma experiência comum a todos os povos, sobretudo em momentos de crises. Essas experiências de mobilidade têm lugar em várias narrativas cinematográficas, sobretudo as chamadas grandes migrações do final do século XIX e início do século XX. Nas cinematografias argentina e brasileira esse foi um filão bastante explorado. Em períodos mais recentes, as questões de gênero passaram a integrar as preocupações dos/as pesquisadores/as dos processos migratórios. Tomando como fontes de pesquisa os filmes latino-americanos *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) e *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), analisamos as representações acerca dos movimentos migratórios abordados nesses filmes desde uma perspectiva de gênero. Entendendo as masculinidades como construções culturais e considerando o conceito de masculinidade hegemônica (CONNELL, 2013, 2015), buscamos perceber como se (re)configuram as masculinidades dos personagens desses filmes em contextos diversos de seus locais de origem e nas situações de vulnerabilidade a que estão expostos.

Palavras-chave: cinema; gênero; masculinidades; migrações; latino-americanos; *Estômago*; *Bolivia*.

Abstract: Human mobility is a common experience for all peoples, especially in times of crisis. These mobility experiences take place in several cinematic narratives, especially the so-called great migrations of the late 19th and early 20th centuries. In Argentine and Brazilian cinematography this was a very explored topic. In more recent periods, gender issues have become part of the concerns of researchers about migration processes. Taking as sources of research the Latin American films *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) and *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), we analyze the representations about the migratory movements approached in these films from a gender perspective. Understanding masculinities as cultural constructions and considering the concept of hegemonic masculinity (CONNELL, 2013, 2015), we seek to understand how the masculinities of the characters in these films are (re) configured in contexts different from their places of origin and in situations of vulnerability to which are exposed.

Keywords: cinema; gender; masculinities; migrations; Latin Americans; *Estômago*; *Bolivia*.

A modo de introdução

Embora uma parcela muito significativa dos fluxos migratórios no continente americano seja no sentido Sul/Norte, com os Estados Unidos na dianteira como principal destino de muitos brasileiros e latino-americanos em geral, também é importante lembrar que no sentido Sul/Sul, e mesmo dentro de cada país, entre diferentes regiões, esses deslocamentos são significativos. Nesse sentido, cidades como São Paulo e Buenos Aires são polos de atração, tanto de migrantes regionais como oriundos de outros países. No que se refere a processos migratórios internacionais, Argentina¹ e Brasil² aparecem como principais destinos de imigrantes de outros países latino-americanos, com destaque para os de origem paraguaia e boliviana (SASSONE, 2009; SALA; CARVALHO, 2008; ASSIS; SASAKI, 2001).

¹ A Argentina é o país com o maior número de imigrantes da América Latina. Ver Argentina (2014).

² Assis e Sasaki (2001) fazem um balanço historiográfico sobre os processos migratórios nos anos 1980 e 1990 no qual constatam importante fluxo migratório de latino-americanos para o Brasil. Diversas notícias em jornais atuais corroboram a informação de que o Brasil continua, no século XXI, como polo de atração de imigrantes de países desta região.

Os movimentos migratórios foram temas tratados pelo cinema de diversos países desde o início do desenvolvimento dessa linguagem. Nos Estados Unidos, durante a chamada Era Clássica,³ foram produzidas inúmeras obras abordando tais movimentos. O próprio gênero *Western* (faroeste) tem sua razão de ser nos processos migratórios e no enaltecimento de determinados grupos étnicos, tratados nesse momento não como imigrantes, mas como “colonizadores”. Os novos arranjos decorrentes das migrações, tanto os relativos às relações interpessoais e de trabalho como nos mais variados aspectos culturais das pessoas envolvidas nesses movimentos, ainda servem de material para produções cinematográficas que refletem sobre situações vividas no presente,⁴ além gerar especulações catastróficas sobre o futuro.⁵

Entre os anos 1960 e 1990, essa foi uma temática bastante explorada pela cinematografia brasileira, reflexo dos intensos fluxos migratórios ocorridos nas décadas anteriores, especialmente da região Nordeste para São Paulo e Rio de Janeiro, quando houve um forte impulso de desenvolvimento industrial das regiões Sudeste e Sul do país,⁶ mas

³ Também chamada de Era de Ouro, é o período que vai, aproximadamente, de 1917 a 1960. Ver Kreutz (2019).

⁴ Na atualidade, os imigrantes, sobretudo de origem latina, são representados, direta ou indiretamente, em uma parte significativa das produções desse país. Inúmeros são os filmes que abordam as tentativas de cruzamento da fronteira México/Estados Unidos por latino-americanos, quase sempre apresentados como invasores e perigosos. Vale mencionar aqui a contraposição representada por *Um dia sem mexicanos* (*A day without Mexican*, 2004) filme dirigido por Sergio Arau, realizado em coprodução por México, Estados Unidos e Espanha, cujo objetivo é mostrar, em chave de comédia, a importância desses imigrantes no setor de serviços dos Estados Unidos.

⁵ Os filmes de ficção científica são obras que, não raro, expressam os medos do presente projetados no futuro. Assim, em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) vemos uma Los Angeles do início do século XXI absolutamente caótica, invadida por imigrantes asiáticos de várias partes e por “replicantes”, espécies de robôs criados para colonizar outros planetas, que se amotina e passam a ser caçados na Terra. *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), por sua vez, projeta sobre 2154 o ápice das migrações e do medo, ao imaginar um planeta cujos únicos habitantes são aqueles que não puderam migrar para a estação espacial Elysium, um lugar sem os problemas do planeta Terra.

⁶ Podemos mencionar como exemplos *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Aventuras de um paraíba* (Marco Altberg, 1982), *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1981), *O baiano*

também para outras cidades nordestinas, como Recife e Ilhéus.⁷ Mesmo de maneira indireta, o cinema brasileiro abordou os mais variados aspectos desses fluxos migratórios, em diferentes temporalidades: desde os imigrantes do final do século XIX e início do século XX,⁸ até as migrações mais recentes.⁹ Tais movimentos são resultantes de diversos fatores, como as razões econômicas decorrentes dos desequilíbrios regionais, os quais dificultam a geração de oportunidades nos locais de origem, os deslocamentos decorrentes do desejo de mobilidade social que, supostamente, as grandes cidades podem proporcionar e, até mesmo, as migrações de retorno daqueles que tiveram suas expectativas frustradas, principalmente nas migrações internas (BRITO, 2009). Mas também desempenham papel importante, sobretudo neste início de século, as crises financeiras geradas a partir da intensificação dos processos de globalização, da implementação de políticas neoliberais profundas ou, ainda, aquelas decorrentes de medidas econômicas drásticas,¹⁰ com a conseqüente exclusão de parcelas importantes da sociedade do mercado de trabalho em países pobres ou em desenvolvimento. Além desses fatores econômicos, outras motivações têm sido evidenciadas nos estudos migratórios, principalmente a partir dos enfoques feministas que passaram a analisar as migrações a partir de uma perspectiva de gênero. Nesse contexto, migrar para mudar de vida, por amor, para fugir de padrões morais ou sexuais das sociedades de origem, de relações violentas, para buscar autonomia passaram a ser fatores que atuam e interferem nas decisões de migrar e que, muitas vezes, são relatados mais por mulheres que por homens, como indicam alguns estudos de Green (2011), Pessar (1999), Piscitelli, Assis e Olivar (2011), Assis

fantasma (Denoy de Oliveira), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), entre outros.

⁷ *Morte e vida severina* (Zelito Viana, 1977), *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983).

⁸ *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *Gaijin, os caminhos da liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1980), *Sonhos tropicais* (André Sturm, 2001).

⁹ *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), entre outros.

¹⁰ A esse respeito, vale lembrar que em *Terra estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1995), o ponto de partida é a viagem do protagonista a Portugal após a morte de sua mãe, decorrente de um infarto sofrido no momento que ela recebe a notícia de que suas economias haviam sido confiscadas. O fato remete às medidas econômicas adotadas pelo governo Collor de Mello, em março de 1990.

(2007), dentre outros. Nos filmes escolhidos para análise, as trajetórias migratórias são marcadas por posições de gênero, classe e etnia que se revelam ao longo da narrativa.

A Argentina também abordou os grandes movimentos migratórios dos séculos XIX e XX através de sua cinematografia, desde as primeiras *olas migratórias*, nas quais predominavam espanhóis e italianos, até outros grupos menos numerosos e de origens diversas que foram chegando ao país ao longo do século passado, conforme observa Erausquin (2012).¹¹ Em décadas mais recentes, a chegada de um número representativo de orientais, genericamente denominados chineses, também motivou a realização de um filme de sucesso.¹²

Embora os fatores econômicos não sejam as únicas molas propulsoras das migrações, conforme assinalamos acima, a depressão econômica que a Argentina experimentou a partir do final de 2001, cuja culminância foi o *Corralito*,¹³ está na raiz de diversas emigrações, especialmente para Estados Unidos e Espanha. Muitos filmes realizados a partir dessa década abordam esses movimentos migratórios, conforme estudo realizado por Schmidt (2010).¹⁴ Até recentemente, o país seguia exercendo atração sobre populações de países vizinhos, inclusive do Brasil, como havia sido ao longo dos séculos anteriores. Ainda de acordo com Erausquin (2012), “a partir dos anos 1980 e principalmente desde 1990 do século XX, os peruanos, bolivianos e paraguaios constituem os

¹¹ Em seu artigo “Panorama dos imigrantes no cinema argentino” [Panorama de los inmigrantes en el cine argentino], Erausquin (2012) elenca vários filmes argentinos acerca dos processos migratórios do país ao longo do século passado e no princípio deste.

¹² *Un cuento chino* (Sebastián Borenstein, 2011).

¹³ Em 2001, uma onda de protestos descrita como a crise “que reuniu uma brutal retração econômica, uma onda de descrédito generalizado na política e um colapso moral e institucional num país que sempre se considerara o líder da América Latina” (CUÉ, 2016), varreu a Argentina. Diante desse cenário, medidas econômicas foram tomadas pelo então Ministro da Economia, Domingo Cavallo, como a declaração de moratória, conseqüentemente, a suspensão total do pagamento das elevadas dívidas do país e a decretação do *corralito* financeiro, o qual “limitou os saques bancários dos argentinos a 250 pesos por semana” (MOURA, 2007).

¹⁴ Os filmes analisados por esta autora centram-se no processo de emigração de argentinos/as para a Espanha.

principais grupos de imigrantes estrangeiros”,¹⁵ inclusive as populações tradicionais, as mais excluídas dos mercados formais de trabalho.¹⁶

Vivemos, a cada crise nacional ou global, novos momentos de recrudescimento dos fluxos migratórios, tanto internos quanto externos. A consequência mais imediata é o desenvolvimento de sentimentos xenófobos em relação aos grupos minoritários em trânsito, os quais, em geral, diferenciam-se dos demais por suas características estereotípicas e, portanto, tornam-se alvos preferenciais. A partir dessas considerações, tomamos como objetos de análise *Bolivia* (2001), filme argentino dirigido por Israel Adrián Caetano,¹⁷ sobre a trajetória de um imigrante boliviano em Buenos Aires e *Estômago* (2007), uma coprodução Brasil/Itália dirigida por Marcos Jorge que narra a história de um migrante nordestino em São Paulo.

Essas obras ficcionais têm em comum, além de seus personagens construídos a partir de estereótipos de migrantes na Argentina e no Brasil (indígena campesino e nordestino, respectivamente), o fato de conseguirem emprego na área dos serviços, como cozinheiros, em restaurantes populares nas cidades de destino (o primeiro em Buenos Aires, o segundo em São Paulo) e de terem seus destinos marcados por tragédias, embora com consequências diferentes. É digno de nota, ainda, o fato de ambos os filmes terem um elenco marcadamente masculino, com somente um personagem feminino entre os mais destacados de cada um. É a partir da perspectiva de gênero, portanto, que analisaremos as

¹⁵ “a partir de los años 80 y más aún desde los 90 del siglo XX, los peruanos, bolivianos y paraguayos constituyen los principales grupos de inmigrantes extranjeros”. (Minha tradução).

¹⁶ Um dos filmes que representam esses fluxos é *Bolivia* (2001). No momento atual, a Argentina passa por outra crise séria em sua história, com altos índices de desemprego e empobrecimento da população. Estudos a respeito do impacto deste cenário sobre a capacidade de atrair novos migrantes ainda estão por ser realizados.

¹⁷ É importante ressaltar que Israel Adrián Caetano codirigiu com Bruno Stagnaro *Pizza, birra, faso* (1998), filme que marcou o chamado Nuevo Cine Argentino – NCA, o qual significou uma ruptura em relação à cinematografia anterior. O NCA teve como características principais a renovação estética e das temáticas, fazendo uso de atores não profissionais e de filmagens na rua, abordando o cenário de crise pela qual passava o país nesse período, aspectos presentes em *Bolivia* (2001). Sobre o NCA, ver Amatriain (2009).

representações acerca dos movimentos migratórios abordados nessas películas.

A análise dos fenômenos migratórios que considera a perspectiva de gênero é relativamente recente, remontando a meados dos anos 1980 (ASSIS, 2003, 2007). As abordagens que exploram a relação cinema-migrações-gênero ainda são relativamente incipientes no Brasil. Parte dessas investigações, a exemplo das demais pesquisas sobre gênero em contextos migratórios, foi realizada no intuito de refletir, *a priori*, sobre a situação das mulheres migrantes (PONTES, 2012; TEIXEIRA, 2014; FARIA, 2017), mas suas premissas também são válidas para abordar o gênero conforme foi pensado por Scott (1995), enfocando, inclusive, as representações de masculinidades. A análise de migrantes como um grupo monolítico, tal como era realizada no passado, ainda que genericamente representado no masculino, implicou na não percepção de outras relações de poder para além das estabelecidas entre os sujeitos locais e os “estrangeiros”, invisibilizando, portanto, aquelas que se estabelecem entre homens e mulheres ou somente entre os homens, migrantes ou não.

A publicação do artigo “Gênero, uma categoria útil de análise histórica”, de Joan Scott, no final da década de 1980, representou um marco importante para os estudos feministas e históricos, na medida em que inseriu na análise das relações sociais, de forma definitiva e com potente embasamento teórico, o gênero como um marcador tão fundamental quanto classe social ou raça/etnia. A sistematização do conceito por essa autora parte da compreensão do gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e [...] uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). A partir dessa abordagem, Scott abriu a possibilidade de lançarmos outros olhares sobre as relações sociais.

Por outro lado, Connell (2015), cujos estudos sobre gênero e masculinidades remontam ao início da década de 1980, também trouxe contribuições fundamentais ao pensar a estrutura do gênero como um modelo que atua em três dimensões, distinguindo relações de poder (patriarcado), de produção (divisão sexual do trabalho) e de *catexis* (vínculos emocionais). E como o gênero estrutura a prática social em geral, conforme ressalta a autora, também inintersecciona ou interatua com a raça, a classe social e, até mesmo, com a nacionalidade e a posição na ordem mundial (2015, p. 108-110).

Buscando definir o que é a masculinidade, Connell (2015) ressalta que este é um conceito “inerentemente relacional” e que não existe uma ideia de masculinidade fora da oposição à feminilidade. Ou seja, as definições de masculinidade seguem diferentes estratégias para caracterizar o tipo de pessoa que é masculina. Segundo a autora,

Em lugar de tentar definir a masculinidade como um objeto (um tipo de caráter natural, uma média de comportamento, uma norma), precisamos nos centrar nos processos e relações através dos quais os homens e as mulheres vivem vidas ligadas ao gênero. A *masculinidade*, até o ponto em que o termo pode ser definido, é um lugar nas relações de gênero, nas práticas através das quais os homens e as mulheres ocupam este espaço no gênero, nos efeitos de tais práticas sobre a experiência corporal, a personalidade e a cultura (CONNELL, 2015, p. 105-106. Grifo da autora).¹⁸

Connell ressalta que o primeiro passo para uma análise dinâmica é reconhecer a multiplicidade de masculinidades, procurando evitar cair numa tipologia de personalidades. Dessa forma, as relações entre as masculinidades múltiplas se apresentam de forma hierarquizada. Nesse sentido, expõe suas ideias sobre as masculinidades – caracterizando-as como hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas –, as quais são importantes para compreender tanto a dinâmica histórica como a violência e as “tendências de crises” entre os gêneros e, de modo particular, entre as masculinidades (2015, p. 120).

A partir desses referenciais procuramos refletir sobre a forma como são apresentados os personagens masculinos de *Bolívia e Estômago*

¹⁸ “En lugar de intentar definir la masculinidad como un objeto (un tipo de carácter natural, un promedio de comportamiento, una norma), necesitamos centrarnos en los procesos y las relaciones a través de los cuales los hombres y las mujeres viven vidas ligadas al género. La *masculinidad*, hasta el punto en que el término puede definirse, es un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los efectos de dichas prácticas sobre la experiencia corporal, la personalidad y la cultura”.

Esta e outras citações literais da obra *Masculinidades* (CONNELL, 2015), em sua segunda edição em espanhol, pelo Programa Universitário de Estudos de Gênero da Universidade Autônoma do México, são traduções livres das autoras para o português. A primeira edição em inglês, foi publicada em 1995.

em suas relações com as mulheres e, principalmente, com outros homens, buscando evidenciar como são construídas e negociadas essas masculinidades em trânsito. Nosso objetivo principal neste artigo é perceber como se (re)configuram as masculinidades desses personagens em contextos diversos de seus locais de origem e nas situações de vulnerabilidade¹⁹ a que estão sujeitos. Para isso, além desses conceitos mencionados, observamos outros marcadores sociais como classe, raça/etnia e naturalidade/nacionalidade.

Elementos de identidade e relações de trabalho dos/as (i)migrantes ficcionais: alguns apontamentos

No filme *Bolivia*, ambientado em Buenos Aires – cidade cuja história se construiu, desde o século XIX, em torno de identidades europeias, marcadamente a italiana, quase sempre invisibilizando outros grupos étnicos²⁰ –, a identificação do personagem central como imigrante se dá essencialmente pela alteridade percebida a partir do fenótipo. Freddy (Freddy Flores) é visivelmente não branco, com características indígenas e isso leva a que seja automaticamente identificado como estrangeiro, ainda que algumas províncias argentinas sejam compostas por uma população significativa, em torno de 8%, que se autodenominam como descendentes ou pertencentes a algum povo indígena.²¹ É, provavelmente, por seu fenótipo que é visto como um “tipo suspeito” e abordado na rua pela polícia ao voltar do trabalho, momento em que nos é reafirmada a sua condição de imigrante boliviano indocumentado.²²

¹⁹ Com relação ao conceito de vulnerabilidade é importante destacar que os migrantes se encontram em situação de vulnerabilidade social, assim como outras populações excluídas socialmente. No entanto, como imigrante, acentua-se essa situação, pois ainda há a vulnerabilidade provocada pela condição de estar fora de seu país, sua cultura, seu lugar. Ver Marandola Jr; Hogan (2009).

²⁰ Esta forma de construção identitária pode ser vista em obras de diversos historiadores e outros cientistas sociais.

²¹ É o caso das províncias de Chubut (8,7%), Jujuy (7,9%) e Neuquén (8,0%), conforme dados estatísticos para o ano de 2010. Ver INDEC (2010).

²² Quando perguntado pelo dono do café/restaurante, durante a contratação, se tinha documentos para sua permanência no país, Freddy responde que está tramitando, uma resposta que obviamente não é convincente, mas que pouco importa para o empregador que deseja explorá-lo.

Sobre a origem de Raimundo Nonato (João Miguel), protagonista de *Estômago*, poucos elementos são revelados na trama. Sabe-se que vem de algum lugar do nordeste, mas seu estado de procedência permanece uma incógnita até o final do filme. Não se sabe nada sobre seu trabalho anterior, sua família, se é solteiro ou casado, se tem filhos ou não. A única coisa que nos revela é que sabe cozinhar, mas essa também poderia ser somente uma forma de barganhar um emprego. E, pelo que podemos perceber, trata-se de um homem em torno de trinta anos, que poderia ser identificado como pardo, com poucos anos de estudo, possivelmente procedente da zona rural ou talvez de alguma cidade muito pequena, considerada, pejorativamente, como roça,²³ com a qual não conservou nenhum vínculo afetivo aparente.

Com relação ao personagem Freddy, a narrativa fílmica fornece uma quantidade maior de elementos de identificação pessoal. Sabe-se que tem esposa e filhas em La Paz, trabalhou na colheita de frutas e da coca em seu país de origem e sua mudança para Buenos Aires guarda relação com a política estadunidense de combate ao tráfico de drogas, situação que leva à expulsão dos trabalhadores. Freddy também é um homem em torno de trinta anos, contudo aparenta ter maior experiência de vida, talvez em virtude ter vindo de uma cidade grande.

Embora os diretores desses filmes tenham objetivos claramente distintos,²⁴ é possível encontrar pontos comuns. Nas duas obras, as identidades dos personagens principais estão marcadas por elementos de construção cultural pautados em ideias de classe, raça/etnia e gênero, mas também de diferenciação regional (CAVALCANTI, 1993; ALBUQUERQUE JR., 1999, 2003), a qual se reflete na desigualdade de inserção de ambos nos respectivos contextos migratórios. Os dois personagens são claramente discriminados por seus locais de origem.

²³ Essa pista nos é dada por Zulmiro (Zeca Cenovicz), primeiro patrão de Nonato. Ao ser perguntado por este último quanto ganharia para trabalhar na cozinha do restaurante, Zulmiro reage dizendo: “o cara acabou de chegar da roça, já quer salário, benefício, o caralho a quatro [...]” (ESTÔMAGO, 2007).

²⁴ Inspirado no conto *Presos pelo estômago*, de Lusa Silvestre, *Estômago* narra a história de um prisioneiro que cozinha para seus companheiros de cela. Amante da culinária, o diretor queria, como ele mesmo afirma, que seu filme “causasse apetite no espectador” (JORGE, 2009). *Bolivia*, por sua vez, procura mostrar o dia a dia e as dificuldades encontradas por um imigrante andino na capital argentina.

No filme brasileiro, Nonato ora é identificado como cearense, ora como paraibano. Acerca dessa confusão sobre sua origem, o diretor Marcos Jorge esclarece:

Eu queria brincar com o preconceito crítico que se tem no Sul em relação aos nordestinos. No filme, isso ocorre principalmente com os dois personagens que mais exploram Nonato, Bujiú (Babu Santana) e o Giovanni (Carlo Briani), tratam ele indiferentemente de suas origem (*sic*), chamando de “paraíba”, cearense, “Parmalat” [...] É preconceito puro. Para os sulistas, pouco importa a origem da pessoa, sobretudo que ele venha do Nordeste, pobre e fácil de ser explorado (JORGE, 2009).²⁵

O diretor ressalta o preconceito de origem vivenciado pelo personagem, que também marca as trajetórias de milhares de migrantes nordestinos para o sul do país. Mesmo afirmando que não é do Ceará, continua sendo identificado assim pelo segundo patrão, da mesma forma que Bujiú (Babu Santana), seu “chefe” na cadeia,²⁶ alterna entre as duas naturalidades. Essa alternância, para além dos elementos discriminatórios explicitados, traz uma mensagem subjacente: a ideia de um nordeste homogêneo que pode ser identificado através de denominações generalizantes como “paraibano”, “cearense” ou, de modo mais usual, como “baiano”, apagando possíveis especificidades regionais, reduzindo-as às meras abstrações da seca e da pobreza.²⁷

Isso também é bastante aparente no filme argentino. A apresentação do personagem Freddy se dá através da confusão inicial de sua origem. Embora seja boliviano, é chamado diversas vezes de peruano (e até de paraguaio), numa atitude que pode ser interpretada como forma de apagar os elementos identitários de um dos principais grupos populacionais que

²⁵ Entrevista concedida pelo diretor Marcos Jorge a Angélica Brito do portal Cineclick, publicada em 25 maio 2009.

²⁶ *Estômago* está estruturado de maneira que a história de Raimundo Nonato é contada através da alternância de duas narrativas: sua vida de trabalhador como talentoso cozinheiro, a partir da sua chegada à cidade de São Paulo; e sua vida na prisão, lugar em que vai parar após cometer um crime e onde tem uma espécie de “ascensão”, também em decorrência de seu talento culinário.

²⁷ Sobre essa forma de generalização e homogeneização dos nordestinos, ver Cassaniga (2018).

representam a alteridade para os argentinos: os povos andinos em sua diversidade, incluindo-se aí, também, os argentinos do norte do país.²⁸ E como recurso narrativo para caracterizar sua nacionalidade boliviana, são utilizadas cenas de uma partida de futebol em que a equipe argentina massacra em campo a seleção boliviana. A respeito do papel dos esportes na construção das identidades masculinas voltaremos a falar mais adiante.

Em cenários de crise, mas não exclusivamente neles, as atividades empregatícias destinadas às pessoas em trânsito migratório são majoritariamente vinculadas ao setor de serviços (RIZEK; GEORGES; FREIRE DA SILVA, 2010; ASSIS, 2003), geralmente atividades que não exigem qualificação profissional ou alto nível de escolaridade e são, por conseguinte, mal remuneradas. Quando se trata de imigrantes indocumentados, esse é um destino quase certo. São, em geral, atividades desprezadas por aqueles/as que se percebem com melhores possibilidades de conseguir algo distinto. O empregador, sabedor da situação vulnerável do candidato a empregado, mas, também, ciente dos riscos que corre de ser multado, negocia o emprego em condições absolutamente desfavoráveis para este último: baixa remuneração, carga horária elevada e sem pagamento de horas extras, nenhum vínculo empregatício que possa gerar futuras demandas trabalhistas e, não raro, pagando pelo que já foi consumido ou mesmo prometido (alimento, passagem, hospedagem, dinheiro, etc.).²⁹ O trabalho do migrante, num contexto de crise econômica profunda, portanto, é visto de maneira negativa pela população local, posto que é entendido como uma mão de obra mais

²⁸ Sobre isso, o jornal *La Nación* publicou o seguinte, a partir da entrevista do diretor: “Tal vez la película ‘Bolivia’ podría haberse llamado ‘Perú’ o ‘Paraguay’ y hasta ‘Jujuy’. Desde sus diálogos juega con esa concepción generalizada – sobre todo entre los porteños – de que el interior es como un agujero negro, y el resto de los países sudamericanos conforma un bloque homogéneo al que la Argentina no pertenece, y en donde es lo mismo un peruano que un boliviano, y hasta un jujeño podría también confundirse”. [Talvez o filme ‘Bolivia’ pudesse ter sido chamado ‘Perú’ ou ‘Paraguay’ e até ‘Jujuy’. A partir de seus diálogos joga com essa concepção generalizada – sobretudo entre os portenhos – de que o interior é como um buraco negro, e o resto dos países sul-americanos forma um bloco homogêneo ao qual a Argentina não pertence, e onde dá no mesmo um peruano ou um boliviano, e até uma pessoa de Jujuy poderia se confundir] (CAETANO, 2002. Minha tradução).

²⁹ Sobre a noção de precariedade no trabalho, ver, dentre outras referências, Vargas, F. B. (2016) e Rizek; Georges; Freire da Silva (2010).

barata que exerce uma concorrência com o trabalhador nacional. Essa representação contribui para o crescimento das narrativas de preconceito e xenofobia contra os imigrantes.

No filme argentino, Freddy é contratado para trabalhar por 15 pesos ao dia e dividir a gorjeta com Rosa (Rosa Sánchez), outra trabalhadora imigrante. O valor irrisório do pagamento é demonstrado através de recursos tais como a exposição do preço do cafezinho ou do *choripan*,³⁰ um peso cada, ou de uma ligação para La Paz, 15 pesos, através dos quais é possível ter uma ideia do valor real do salário recebido por ele. A extensa jornada de trabalho e a extrema exploração são mostradas através de alguns elementos da narrativa. Durante a contratação do imigrante, Enrique (Enrique Liporace), o dono do café/restaurante, explica a tarefa a ser executada e o horário de funcionamento: “durante a semana fecha mais cedo, por volta de uma ou duas da manhã, em dias de luta de boxe ou de futebol, um pouco mais tarde [...]” (BOLÍVIA, 2001). O relógio na parede é um personagem à parte, acusando a todo momento o horário de almoço desrespeitado ou o adentrar da jornada de trabalho pela madrugada. Também denunciam a madrugada os “sem teto” que usam o espaço do café/restaurante para dormir, como alternativa à rua. Aliás, essa é a estratégia que o próprio Freddy utilizará no primeiro dia ao sair do trabalho. Como não trouxe consigo nenhuma reserva financeira e não recebe adiantado, não tem como pagar hospedagem.

De acordo com Costa (2008), uma das características da escravidão contemporânea, seja ela de trabalhadores rurais ou urbanos, é a relação de dependência que se estabelece entre patrão e empregado desde o momento da contratação, em virtude da condição de total vulnerabilidade econômica na qual se encontra este último. Nonato chega a São Paulo sem dinheiro. Isso fica evidente quando ele pede um copo de água, única bebida gratuita, em seguida come vorazmente duas coxinhas (mostrando que sua fome não poderia ser “enganada” com água). Por não dispor de outro recurso a não ser sua força de trabalho, precisa lavar a louça e limpar o chão do restaurante para pagar o que comeu e ter o direito de dormir no quatinho dos fundos.

Sua condição miserável é percebida por Zulmiro (Zeca Cenovicz), seu primeiro patrão, que não só se aproveita da situação para subempregá-lo, como também para humilhá-lo durante a contratação.

³⁰ Espécie de *hot dog* / cachorro quente.

Ao contra-argumentar que teria direito a receber salário pelas atividades que passaria a executar, Nonato é obrigado a ouvir de Zulmiro: “Cala a boca! Dá licença?! Quem tá falando? Eu! Eu que tenho onde dormir. E quem está ouvindo? Você, oh Mané, que não tem onde cair morto! É o seguinte, te dou comida e casa, rango e teto. Quer, quer, não quer, rual!” (ESTÔMAGO, 2007). Nesse caso, a discriminação em função da condição de classe é evidente, embora a situação de Zulmiro não seja exatamente o que se poderia chamar de privilegiada.

Freddy, por sua vez, embora não seja tão claramente humilhado pelo patrão, é insultado pelos clientes do café/restaurante que o veem como o estrangeiro que lhes roubou a possibilidade de emprego. Os insultos sofridos por ele são sempre de caráter racista e expressam rancor por parte dos clientes agressores, os quais também se encontram em situação de desemprego e muito fragilizados diante das incertezas econômicas do país. Cheio de frustrações por se considerar mais digno de um emprego que o imigrante indocumentado – ainda que dificilmente aceitasse as condições de trabalho encaradas por Freddy –, Oso procura uma motivação para entrar em luta corporal com o boliviano. Impedido, pelo dono do café e alguns clientes, de seguir agredindo Freddy fisicamente, Oso entra no seu carro/taxi estacionado em frente ao estabelecimento, pega a arma e, de dentro do automóvel, dispara contra Freddy que havia saído até a porta do café em seu último arroubo de masculinidade. A violência a que Freddy está exposto vai, progressivamente, da agressão verbal à física, culminando com seu assassinato.

Questões de gênero: (re)configurações das masculinidades no contexto migratório

Os personagens de *Bolivia* nos oferecem uma representação interessante de como as diferenças de gênero constituem elemento de importância significativa na forma como imigrantes podem viver suas experiências cotidianas. Imigrante de origem paraguaia, Rosa tem, como Freddy, características fenotípicas que a identificam como de ascendência indígena. Empregada há mais tempo no mesmo local em que Freddy passa a trabalhar, sofre o mesmo tipo de exploração que ele. Contudo, Rosa precisa ter jogo de cintura para livrar-se do assédio sexual do qual é vítima, tanto por parte de um dos clientes, como do dono do estabelecimento (ainda que este aja de forma mais sutil) e, fora

do trabalho, até mesmo de Freddy. Como mulher pobre, imigrante e não branca, ela é submetida ao entrecruzamento de diversas situações opressivas. Sobre Rosa recaem, de maneira interseccionada,³¹ todas as formas de exploração e discriminação: gênero, classe e raça/etnia, além da nacionalidade.

Para além da compreensão de gênero como categoria relacional entre o masculino e o feminino, os esforços no sentido de teorizar sobre esse conceito também resultaram num aporte significativo no que se refere a seu caráter histórico. Oliveira (2004, p. 19), acredita que o desenvolvimento de um modelo de masculinidade, comumente chamado de tradicional, por suas características conservadoras, está relacionado às transformações que deram lugar à formação do Estado nacional moderno, com a consequente criação de instituições específicas, como os exércitos, resultando nos processos de disciplinarização e brutalização dos agentes nelas envolvidos. As relações entre os personagens masculinos, tanto no filme brasileiro quanto no argentino, estão permeadas por tensões e por explosões de violência, cujo objetivo final quase sempre é o domínio sobre o oponente.

Sem a pretensão de buscar as raízes históricas, outros pesquisadores centraram suas atenções nos processos de reprodução de um determinado padrão de masculinidade. Tejedor (2003) destaca a forma como o futebol, um esporte com certa dose de violência, tem sido utilizado no processo de masculinização dos meninos. Dessa forma, esse também passa a ser um marcador de hierarquia de gênero: pelo senso comum, os “machos de verdade” gostam de futebol, assim como do boxe. Dor, violência, disputa, dominação são elementos presentes nesses esportes considerados por alguns como apropriados para transformar meninos em “homens” ou para que estes reafirmem sua hombridade diante de outros. Isso vale para

³¹ Em 1987, Kimberlé Crenshaw utilizou pela primeira vez o conceito de interseccionalidade, o qual foi aplicado para demonstrar, na área do direito, como diferentes opressões e discriminações sociais recaem de maneira sobreposta, interseccionada sobre as mulheres subalternizadas. A noção de interseccionalidade, contudo, já estava presente em obras de outras feministas negras como Angela Davis, Audre Lorde, bell hooks e Lélia Gonzalez, as quais chamavam a atenção para o entrecruzamento das opressões de raça, classe, orientação sexual, dentre outras identidades sociais, não por acaso constituindo o que passou a ser chamado de feminismos da “diferença”, os quais caracterizaram a “terceira onda” feminista. Sobre o conceito de interseccionalidade, ver Crenshaw, K. (2002) e Akotirene, C. (2019), dentre outras referências.

a prática do esporte em si, mas também pela capacidade de apreciá-lo ou rejeitá-lo. Na Argentina, como no Brasil, esse é um dos elementos que contribuem para construir modelos de masculinidade hegemônica. Por isso o café/restaurante de Enrique, no filme *Bolivia*, transforma-se em arena de um público predominantemente masculino em dias de jogo ou de luta, momento em que as demonstrações de masculinidades são exibidas das formas mais entusiásticas possíveis. Já em *Estômago*, o futebol é praticado de forma efusiva pelos presidiários, com gritos e colisões, constituindo-se, de alguma forma, uma maneira de identificar “fortes” e “fracos” entre os presos, contribuindo, assim, para completar o processo de hierarquização desses homens.

As diferentes maneiras de exercer a masculinidade foram percebidas e teorizadas por diversas/os autoras/es, com destaque para o conceito de masculinidade hegemônica, formulado por Connell, ainda nos anos 1980. Inspirado no conceito de hegemonia de Gramsci, o qual foi elaborado a partir de sua análise das relações de classe, o conceito de Connell também se refere à dinâmica cultural, logo, é entendido como histórico, sujeito a mudanças. A masculinidade hegemônica, segundo esta socióloga, pode ser definida como “a configuração da prática de gênero que incorpora a resposta aceita, em um momento específico, ao problema da legitimidade do patriarcado, o que garante (ou se considera que garante) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres” (CONNELL, 2015, p. 112). Portanto, não é fixa, nem é igual em todas as partes.

Desde então, como ocorre com qualquer conceito importante, foi largamente utilizado para a leitura de distintas realidades e, claro, esteve também sujeito a variadas críticas. Repensando o conceito a partir de tais críticas, mas também das contribuições recebidas ao longo das décadas seguintes, Connell e Messerschmidt (2013) reforçam o caráter dinâmico que o envolve, buscando evidenciar esse caráter histórico e não fixo da masculinidade hegemônica, bem como reconhecendo a agência dos sujeitos no processo de relação com essas masculinidades. Para os autores, não somente há várias masculinidades como também há forte hierarquização destas, descritas em termos de masculinidade hegemônica e subordinadas.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Tal concepção é compartilhada por Vale de Almeida (1996, p. 163), para quem “a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador”. Em relação às masculinidades hegemônicas, alguns homens podem assumir um posicionamento de cumplicidade, na medida em que, mesmo não alcançando a hegemonia, são beneficiários dos dividendos do patriarcado; ou de marginalidade – esta, sempre relativa à forma de autoridade do grupo dominante (CONNELL, 2015, p. 112-116).

Cabe destacar, ainda, que esse conceito precisa ser matizado, pois cada contexto histórico produz masculinidades hegemônicas as quais são sempre reafirmadas pelos atributos de masculinidade e feminilidade de cada sociedade que estão subordinadas a elas, mas também em tensão com esses atributos. Essas tramas discursivas estão constantemente em disputa e não são fixas, são históricas (MATOS, 2001). Embora não seja consenso entre as/os estudiosas/os de gênero, consideramos que o conceito de masculinidade hegemônica nos permite compreender as dinâmicas e as lutas de poder estabelecidas entre diferentes masculinidades, em distintas épocas e lugares.

Nesse sentido, é possível observar diversas cenas, em ambos os filmes, nas quais os personagens buscam alcançar esse lugar privilegiado na hierarquia das masculinidades. Na narrativa de *Estômago* que se desenvolve na cadeia em que Nonato é preso depois do duplo assassinato cometido, isso é percebido desde seu ingresso na cela.³² Por ser novato,

³² Quando começa a gozar de prestígio como cozinheiro num restaurante italiano, Nonato flagra Íria, a prostituta com quem iria se casar, com seu segundo patrão, Giovanni

seu lugar de dormir será o chão e será encarregado da limpeza do lugar. No momento em que Bujiú descobre seu potencial de cozinheiro, capaz de transformar a “bóia” em comida saborosa, começa a ascender de posição, deixando a faxina e conseguindo o “primeiro andar” do único beliche da cela.

Experimentar essa ascensão faz com que Nonato passe a aspirar condições ainda melhores e a trabalhar no sentido de alcançá-las. Em certo sentido, Bujiú, embora negro e pobre, representa essa masculinidade hegemônica (entendida como ideal) na cela, local onde imperam outros valores distintos do restante da sociedade. Lá ele disfruta do lugar mais elevado no beliche, dá ordens e é obedecido pelos demais, é servido como se fosse um patrão e tem o privilégio da visita feminina, não só da mulher dele como de outras, como ressalta Nonato, e por isso este último também busca atingir tal ideal de masculinidade. Os demais companheiros de cela estão à mercê das vontades de Bujiú.

Fora da prisão, esse ideal é representado por Giovanni. Descendente de italianos (apesar de não ser identificado em nenhum momento como imigrante), proprietário de um restaurante de comidas italianas, Giovanni é um homem branco, heterossexual, na casa dos 50 anos, com ares de sofisticação (reafirmada por ele mesmo através da demonstração do domínio de uma gastronomia refinada) e de um gestual de acordo com o esperado para sua classe social, muito embora, no que se refere à linguagem, expresse-se com os mesmos termos que os presidiários.³³ Nonato demonstra grande admiração por esse que representaria, na nossa sociedade, um tipo de masculinidade supostamente desejável por outros

(Carlo Briani), no restaurante em que trabalha. Tomado de ciúmes ao perceber que Íria concede a Giovanni os beijos que lhe nega por “ética profissional”, Nonato espera os dois irem para a cama e os mata a facadas. É significativa a opção que o diretor faz pelo assassinato da mulher que se prostitui ao lado de um homem que representa uma masculinidade hegemônica. Teria, por acaso, a intenção de minimizar o efeito de um feminicídio sobre o personagem central do filme?

³³ Segundo Marcos Jorge (2009), em entrevista citada anteriormente, “este filme também deve bater o recorde panamericano de palavrões no cinema brasileiro desde a pornochanchada!”. A linguagem utilizada ao longo de todo o filme [*Estômago*], além de não economizar nos palavrões, correlaciona tudo ao corpo feminino. A título de exemplo, o personagem Giovanni compara a massa do pastel e a picanha bovina com a bunda das mulheres: a primeira porque, supostamente, deve ser apertada com força e a segunda porque é a melhor parte da carne.

homens. Giovanni parece ser o tipo que poderia conquistar qualquer mulher que desejasse, mas, por capricho ou como mais uma forma de se mostrar superior ao empregado, decide passar uma noite justamente com Íria, a prostituta de origem desconhecida com quem Nonato pretendia se casar.³⁴

No filme argentino, Freddy luta na condição de estrangeiro marcado ainda pela desigualdade étnico/racial. Não disfruta, portanto de nenhuma vantagem inicial. Move-se nesse novo espaço como pode, reagindo com altivez às ofensas dos frequentadores do restaurante, procurando ganhar com seu suor o parco salário para trazer sua família, mas também disputando a companhia íntima de sua colega, Rosa, com outros homens dentro e fora do espaço de trabalho. Em ambos os filmes, portanto, as únicas mulheres existentes nas tramas têm função pouco maior que servir de mais um elemento de disputa na luta dos homens por esse lugar de hegemonia.

Dentro de uma hierarquia das masculinidades, Freddy, que é imigrante, pobre e indígena – e como tal é objeto de todas as formas de ataques, tanto físicos como morais –, tanto quanto Héctor (Héctor Anglada), vendedor e cliente do bar/restaurante, supostamente homossexual e, por consequência, objeto de provocações e comentários inclusive de Rosa, está em posição de uma masculinidade subordinada. Embora esteja em luta constante, o esforço de Freddy esbarra na violência de Oso (Oscar Berteá), o taxista que, endividado e inconformado com sua própria situação socioeconômica, após dirigir cotidianas ofensas racistas a Freddy, atinge o ápice da violência matando-o com um tiro no peito. Por outro lado, Nonato, sem a barreira étnica e de nacionalidade, consegue transitar de uma masculinidade subordinada a uma posição de hegemonia, ainda que isso somente ocorra na cadeia, quando aprende a lidar com outros códigos.

³⁴ Diferente de Rosa, que é claramente identificada como uma imigrante paraguaia, *Estômago* não nos oferece nenhuma informação sobre as origens de Íria. Sabe-se apenas, através do diretor, que ela “nasceu como um personagem feminino com referências ao cinema italiano” (JORGE, 2009).

Considerações finais

Os filmes apresentados evidenciam masculinidades em trânsito, em disputas cotidianas de um lugar nos contextos encenados. Os migrantes de ambas ficções são caracterizados como homens que chegam a suas respectivas cidades de destino em situação de extrema vulnerabilidade e humilhação. Poderiam ser caracterizados como masculinidades marginalizadas, segundo categorização de Connell (2015, p. 112-117). Embora em situações desiguais, os conflitos narrados mostram masculinidades em situações subordinadas em tensão com outras masculinidades, sejam hegemônicas ou cúmplices.

Entretanto, os caminhos percorridos por cada um são muito distintos. Como trabalhador, Nonato chega a alcançar algum respeito como cozinheiro de comida italiana. É importante ponderar que o fato desse protagonista não ser identificado por sua condição étnica lhe confere um status distinto do que se percebe em Freddy, etnicamente marcado. O tratamento indigno que Nonato recebe inicialmente por parte daquele que viria a ser seu primeiro patrão não é necessariamente decorrente do fenótipo, mas da condição em que se apresenta perante aquele: um nordestino faminto, miserável. Entretanto, muda ao longo da narrativa, o que não ocorre com Freddy, que permanece trabalhando em condições precárias até seu assassinato.

Rosa e Íria, as únicas mulheres nos dois filmes, são inseridas nas narrativas como objetos de disputa entre os personagens principais de cada obra. Suas feminilidades são construídas também como subordinadas, com pouco espaço para agência e, no caso de Rosa, tornando mais evidente como, para as mulheres migrantes, as hierarquias de gênero e classe acentuam sua condição e desigualdades. Rosa, enquanto mulher migrante, é vítima de assédio no trabalho, tanto por clientes quanto pelo dono do restaurante, e é importunada por homens no bar onde vai dançar com Freddy, seu colega de trabalho, depois do expediente. Em atitude que busca reforçar sua própria masculinidade, Freddy empurra os “concorrentes” aos afetos de Rosa, portando-se como seu “dono” diante dos demais homens, não por acaso também imigrantes. Ao acompanhá-la até o miserável quarto de hotel onde ela vive, Freddy, visivelmente embriagado, força a intimidade com a moça, mantendo uma relação sexual cujo consento é, no mínimo, duvidoso.

Como mulher pobre, indígena e imigrante, Rosa tem contra si diversas barreiras (CRENSHAW, 2012).

Íria, por outro lado, pode ser identificada como branca e não migrante. Sobre ela pesam outras opressões. Pobre, trabalhadora sexual, acaba assassinada, vítima da disputa por hegemonia entre masculinidades. Ao desejar casar-se com ela, Nonato a vê como sua propriedade e tem uma crise de ciúmes ao encontrá-la na cama com Giovanni, seu patrão, matando-os. Vale ressaltar que, embora o duplo homicídio ocorra com a mesma arma, uma faca, somente Íria é mutilada, uma marca característica dos crimes de feminicídio. Nonato retira parte da nádega da ex noiva e faz um “bife”. Na cultura brasileira, esta é uma parte do corpo feminino que é alvo da cobiça masculina. Nos casos de feminicídio, a mutilação ou desfiguração de regiões do corpo que constituem parte importante da identidade feminina são parte da estratégia, consciente ou não, de manter a dominação masculina. Nessas circunstâncias, o homicídio do patrão não deixa de representar também uma maneira de demonstrar poder, para além da situação de subordinação de classe vivida por Nonato.

No processo de (re)configuração das masculinidade desses migrantes, portanto, a busca pela hegemonia está presente na luta e violência contra outros homens, mas também *por e contra* mulheres. Freddy, imigrante indígena, percebido sempre como estrangeiro pelos locais, não se integra à comunidade de destino. Não deixa de representar uma masculinidade subordinada com seu desfecho trágico. Sua morte representa a culminância da luta pela sobrevivência entre homens das classes menos favorecidas, num contexto de crise econômica da Argentina em que o fator étnico/racial foi mais um elemento desfavorável, ao torná-lo identificável como “inimigo” a ser eliminado. Nonato, por outro lado, é menos estigmatizado pelo fator étnico/racial que pela sua origem social e regional. Embora represente, a princípio, a condição de masculinidade subordinada como migrante nordestino pobre e mais tarde como presidiário, consegue ascender, através do talento e da astúcia, ao topo na hierarquia das masculinidades – pelo menos no contexto prisional –, ao eliminar “pelo estômago” o líder Bujiú. Dessa forma, ao retratar as migrações e suas tensões, o cinema, através das obras aqui analisadas, reproduz os estereótipos de gênero da sociedade de migração e não abre possibilidade para mudanças.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção. Feminismos Plurais. Coord. Djamilia Ribeiro)

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste* e outras artes. 4. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; São Paulo: Ed. Cortez, 1999.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *Nordestino: uma invenção do falo – uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

AMATRIAIN, Ignacio. Introducción. El nuevo cine argentino y la renovación independiente, en una década de cambio social y cultural. *In: AMATRIAIN, Ignacio (coord.). Una década de nuevo cine argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

ARGENTINA, el país con mayor número de inmigrantes de Latioamérica. *Los Andes*. 11 nov.2014. Disponível em: <https://losandes.com.ar/article/argentina-el-pais-con-mayor-numero-de-inmigrantes-de-latinoamerica>. Acesso em: 18 abr. 2019.

ASSIS, Gláucia de O. De Criciúma para o mundo: gênero, família e migração. *Campos*, Curitiba, v. 3, p. 31-49, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5380/cam.v3i0.1586>

ASSIS, Gláucia de O. Mulheres migrantes no passado e no presente: gênero, redes sociais e migração internacionais. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 745-772, set.-dez. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000300015>

ASSIS, Gláucia de Oliveira; SASAKI, Elisa Massae. Novos migrantes *do e para* o Brasil: um balanço da produção bibliográfica. *In: CASTRO, Mary Garcia (org.). Migrações internacionais: contribuições para políticas*. Brasília: CNPD, 2001. p. 615-639.

BOLÍVIA. Direção: Israel Adrián Caetano. Argentina: La expresi, 2001. 1 DVD (75 min), son., preto e branco, 35mm.

BRITO, Fausto. *As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes*/Fausto Brito. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar,

2009. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/6227031.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2019.

CAETANO, Israel Adrián. La cartelera se renueva con nueve estrenos. Bolivia, según Caetano. [Entrevista cedida a] Lorena Garcia. *La Nación*. Buenos Aires. 10 abr. 2002. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/387438-bolivia-segun-caetano>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CASSANIGA, Tafarel. *Nordestinos em Brusque/SC: estigma e preconceito em relação aos novos imigrantes do século XXI*. 2017. Dissertação (Mestrado em Planejamento) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

CAVALCANTI, Clóvis. País e região: desigualdades e preconceitos regionais no Brasil. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife, v. 9, n. 1, p. 25-40, jan./jun., 1993.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J.W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 26 ago. 2020.

CONNELL, Raewyn. *Masculinidades*. Tradução para o espanhol de Irene Artigas e Isabel Vericat. México DF: UNAM/PUEG, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>

COSTA, Patrícia T. M. A construção da masculinidade e a banalidade do mal: outros aspectos do trabalho escravo contemporâneo. *Cadernos Pagu*, Campinas n. 31, p. 173-198, jul.-dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332008000200009>

CRENSHAW, Kimberlé. Cartografiando los márgenes: Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. In: PLATERO, Raquel (Lucas) (ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Temas contemporáneos. Barcelona: Bellaterra, 2012.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>

CUÉ, Carlos E. Argentina se afasta do fantasma do ‘corralito’, que completa 15 anos. *El país*. Buenos Aires, 14 dez. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/13/internacional/1481655800_716012.html. Acesso em: 18 abr. 2019.

ERAUSQUIN, Estela. Los inmigrantes en el cine argentino. Panorama general y estudio de un caso actual: *Un cuento chino*, 2011, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers AHLIM*, Saint-Denis, v. 23, [s/p.] 10 sep. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/4264>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Brasil/Itália: Downtown Filmes, 2007. 1 DVD (100 min), son., colorido, 35mm.

FARIA, Guélmer Junior Almeida. Migração, trabalho doméstico, gênero: curso da vida e trajetórias de trabalhadoras domésticas migrantes presentes no filme: “Que horas ela volta?”. *Aurora. Revista de Arte, Midia e Política*, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 146-155, 2017.

GREEN, Nancy. Dos estudos de migração para os estudos de mulheres para gênero. In: AREND, Silvia F., RIAL, Carmen S.; PEDRO, Joana M. (org.) *Diásporas, mobilidades e migrações*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011. p. 35-47.

INDEC: Instituto Nacional de Estadística y Censos República Argentina. Proporción de población indígena o descendiente de pueblos indígenas u originarios, según provincia, 2010. Disponível em: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-21-99>. Acesso em: 29 abr. 2019.

JORGE, Marcos. Marcos Jorge (Exclusivo). [Entrevista cedida a] Angélica Brito. *Cineclick*. 25 mai. 2009. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/entrevistas/marcos-jorge-exclusivo>. Acesso em: 20 abr. 2019.

KREUTZ, Katia. Hollywood: da era de ouro aos *Blockbusters*. *Aic*. 4 fev. 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

MARANDOLA JR, Eduardo; HOGAN, Daniel Joseph. Vulnerabilidade do lugar vs. vulnerabilidade sociodemográfica: implicações metodológicas de uma velha questão. *Brasileira de Estudos de População*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 161-181, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbepop/v26n2/02.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2020.

MATOS, Maria Izilda Santos. Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 34, n. 1, p. 45-63, 2001. DOI: <https://doi.org/10.5380/his.v34i0.2658>

MOURA, Giedre. Internacional – A grama do vizinho. *Revista do Ipea*, Brasília, Ano 4, ed. 32, 7 mar. 2007. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1146:reportagens-materias&Itemid=39. Acesso em: 29 abr. 2019.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2004.

PESSAR, Patricia R. The Role of Gender, Households, and Social Networks in the Migration Process. In: HIRSCHMAN, Charles *et al.* *The Handbook of International Migration: The American Experience*. Russell Sage Foundation, 1999. p. 53-70.

PISCITELLI, Adriana; ASSIS, Glaucia; OLIVAR, José Miguel (org.). *Gênero, sexo, amor e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero-PAGU-Unicamp, 2011.

PONTES, Luciana. A representação audiovisual das mulheres migradas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 39 p. 273-311, jul./dec. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332012000200010>

RIZEK, Cibele Saliba; GEORGES, Isabel; FREIRE DA SILVA, Carlos. Trabalho e imigração: uma comparação Brasil-Argentina. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 79, p. 111-142, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000100006>

SALA, G. A.; CARVALHO, J. A. M. D. A presença de imigrantes de países do Cone Sul no Brasil: medidas e reflexões. *Revista Brasileira de Estudos de População*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 287-304, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-30982008000200006>

SASSONE, Susana María. Breve geografia histórica de la migración boliviana en la Argentina. In: *Buenos Aires Boliviana*. Migración, construcciones identitarias y memoria. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009. p. 391-402. (Temas de Patrimonio Cultural, n. 24)

SCHMIDT, Susana. Historia reciente y cine. Relatos migratorios en los albores del siglo XXI argentino. *In: ENCUESTRO DE LATINOAMERICANISTAS ESPAÑOLES: CONGRESO INTERNACIONAL 1810-2010: 200 AÑOS DE IBEROAMÉRICA, XIV.*, 2010, Santiago de Compostela. *Actas* [...]. Santiago de Compostela: USC, 2010. p. 1542-1554. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531229/document>. Acesso em: 25 ago. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul.-dez., 1995.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Cinema da feminização dos fluxos na mobilidade recente: transições migratórias, identidades de gênero e a abordagem da distancialidade. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, II.*, 2014, Florianópolis. *Atas* [...]. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 1-16.

TEJEDOR, Alberto del Campo. Cuestión de pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol, *In: DEL RÍO*, José María Valcuende; LÓPEZ, Juan Blanco (ed.). *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa Ediciones, 2003.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Género, masculinidade e poder: revendo um caso do Sul de Portugal. *Anuário Antropológico*, Brasília, n. 95, p. 161-190, 1996.

VARGAS, Francisco B. Trabalho, emprego, precariedade: dimensões conceituais em debate. *Caderno CRH*, Salvador, v. 29, n. 77, p. 313-331, mai./ago., 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792016000200008>

Recebido em: 31 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 24 de junho de 2020.



Contagem como o coração do mundo, através do olhar da produtora Filmes de Plástico

Contagem as the Heart of the World, Through the Eyes of the Producer Filmes de Plástico

Geison de Almeida Bezerra da Silva

Pesquisador independente

jasaoalmeida@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5624-0060>

Resumo: O presente artigo visa abordar a trajetória da produtora audiovisual mineira Filmes de Plástico, sobretudo seu último longa-metragem, *No coração do mundo* (2019). Pretende-se também discutir as políticas de fomento ao audiovisual no Brasil, que, nas últimas duas décadas, foram responsáveis por inserir sujeitos e setores que foram excluídos do projeto de Estado-nação brasileiro e latino-americano. Parte-se do conceito, elaborado por Silviano Santiago (2004), de “cosmopolitismo do pobre”, a fim de avaliar como as ideias propostas pelo articulista podem iluminar a discussão de projetos culturais no Brasil contemporâneo. Além dos conceitos de Santiago (2004), incorporam-se algumas ideias de Georges Didi-Huberman (2011) e Walter Benjamin (1987) que relacionam estética e política. Esse marco teórico contribui para pensar os elementos estéticos propostos pela produtora mineira, presentes em seu longa de 2019. Uma estética que valoriza a memória e o espaço onde estão as raízes culturais daqueles à frente da produtora.

Palavras-chaves: cinema; ANCINE; política; cultura; estética; *No coração do mundo*; Filmes de Plástico.

Abstract: This article aims to address the trajectory of the Minas Gerais-based audiovisual production company Filmes de Plástico, focusing on the company’s latest feature film *No coração do mundo* (2019). We also intend to discuss the audiovisual promotion policies in Brazil which, for the past two decades, were responsible for

inserting subjects and sectors that were excluded from the Brazilian and Latin American nation-state project. We start with the concept of “cosmopolitanism of the poor”, coined by Silviano Santiago (2004). The paper explores to what extent the ideas proposed by the writer are useful for enlightening the discussion about cultural projects in contemporary Brazil. In addition to the concepts developed by Santiago (2004), it incorporates some ideas by Georges Didi-Huberman (2011) and Walter Benjamin (1987) that relate aesthetics to politics. These discussions are also helpful when thinking about the aesthetic elements proposed by Filmes de Plástico in their production, which can be spotted in their 2019 feature film. The film’s aesthetic foregrounds the cultural roots of those at the forefront of the production, valuing the memory and the space which compose those roots.

Keywords: cinema; ANCINE; politics; culture; aesthetics; *No coração do mundo*; Filmes de Plástico.

O final da segunda década do século XXI, para a produção cinematográfica brasileira, pode ser visto por dois planos. O primeiro remete a um recente passado, a partir da criação, em 2001, da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), por meio da medida provisória 2228-1 (ANCINE, [200-?]); já o segundo, se direciona ao presente de incertezas quanto a um futuro de liberdade de expressão, em virtude de uma postura intervencionista do Estado brasileiro ao sugerir possíveis “filtros”¹ para a seleção de projetos cinematográficos. Se, por um lado, o presente do cinema nacional passa por uma crise institucional, os anos anteriores indicavam avanços tanto para a expansão quanto para a disseminação da cultura audiovisual no país e no exterior. As políticas de fomento ao cinema e ao audiovisual brasileiros, com aportes estaduais e federais, foram responsáveis pelo crescimento dos números de produções, de público, e de salas exibidoras (cf. ANCINE, 2017). Por meio delas, alguns grupos e sujeitos, muitas vezes marginalizados, inseriram-se no universo estético do cinema.

Um resultado efetivo desse estímulo é a produtora mineira Filmes de Plástico, formada, em 2009 pelos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins, além do produtor Thiago Macêdo Correia. Completando agora onze anos de existência, esse coletivo já

¹ Este termo foi utilizado por Jair Bolsonaro, Presidente da República em exercício, no ano de 2019 (cf. MAZUI, 2019).

possui um repertório que contempla mais de uma dezena de curtas-metragens, bem como três longas, dos quais se destacam: *Temporada* (2018) e *No coração do mundo* (2019). Ainda que nem toda produção tenha sido financiada por leis de incentivo, é inegável que alguns editais foram importantes para consolidar alguns projetos e, com isso, ajudar na projeção das obras, que já estava em curso, em festivais e em premiações internacionais. O prestígio adquirido ao longo de mais de uma década rendeu à produtora, em 2019, uma homenagem feita pela 13ª CineBH – Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte (cf. PRODUTORA..., 2019).

Acompanhar a trajetória dessa pequena produtora de Minas Gerais, com ênfase no seu longa de 2019, é uma via crítica que lança luzes sobre o recente passado de possibilidades otimistas para a produção audiovisual e cultural no Brasil. Percorrer a vereda trilhada por esses jovens produtores significa dar visibilidade aos produtos culturais periféricos que estavam em vias de ganhar corpo e voz nos últimos anos, bem como ser uma alternativa de enfrentamento e resistência a um projeto de desmantelamento de políticas culturais brasileiras, as quais se fortaleciam nos dois últimos decênios e abriam algumas perspectivas para que agentes culturais que ainda ocupam a marginalidade de planos sociais e culturais da nação, pudessem atuar de forma mais efetiva. Por grupos e setores marginais entendem-se: os povos nativos brasileiros, os negros, as mulheres, as minorias sexuais e de gênero, os habitantes de periferias e conglomerados urbanos, entre outros.

A percepção de que a virada do século XX para o XXI trazia consigo um horizonte positivo de visibilidade a tais setores que foram excluídos de projetos nacionais – estes últimos relacionados às noções de modernização e de identidade cultural do país –, está presente no pensamento de vários intelectuais. No entanto, deve ficar claro que tal visão, embora possuísse uma face de esperança, não era ingênua e reduzida no que diz respeito à possibilidade de redenção histórica desses sujeitos no corpo da sociedade. Pensava-se que o desenvolvimento e as novas demandas de mercado seriam as responsáveis por aderir tais grupos em seu projeto, porém uma adesão ainda controlada e determinada pelos ritmos e ditames desse mesmo mercado. Entre os escritores, teóricos e críticos que vislumbraram esse cenário alternativo, aberto e em expansão, pode-se citar Silviano Santiago. Esse crítico, logo nos primeiros anos do nascente século, indicava que havia uma reorganização em curso de muitos

Estados-nações, orientada a fortalecer a luta política de migrantes nas megalópoles, bem como daqueles que o projeto de modernização excluiu.

Em 2002, o crítico trabalhou com a noção que ele mesmo nomeou como “cosmopolitismo do pobre”, em um artigo que tinha como título justamente essa ideia cunhada por ele. Para lidar com esse conceito, o autor primeiramente recorreu à análise de uma produção cinematográfica luso-francesa de 1997, *Viagem ao começo do mundo*,² realizada por Manoel de Oliveira. Segundo o articulista, existem ali dois filmes, ou dois pontos de vistas, em paralelo: o relato do personagem que figurava um diretor de cinema e outro, sobre a busca de um famoso ator por suas raízes lusitanas (SANTIAGO, 2004). A partir dessa dupla leitura do filme, o teórico propôs uma série de questionamentos a respeito de variados conceitos caros aos estudos de crítica cultural, como colonialismo, hibridização, aculturação, entre outros. Ao abordar a postura do velho diretor, Santiago (2004, p. 47, grifo do autor) executa um paralelo entre aquele personagem e a maioria dos artistas e intelectuais do século XX, os quais, segundo ele, “passaram pela experiência da *madeleine*” (SANTIAGO, 2004, p. 47, grifo do autor). Ao trazer a mítica cena de Proust, o teórico se coloca em um intenso debate a respeito de uma postura muitas vezes colonialista de determinados grupos de intelectuais, cujas experiências de memória recaem inevitavelmente sobre um passado glorioso, aristocrático e senhorial, assim como faz o personagem de diretor de filmes em *Viagem ao começo do mundo* (SANTIAGO, 2004).

A segunda história, a do personagem ator, também é desenvolvida pelo articulista com a pena da crítica cultural. Essa, por sua vez, diz respeito à perda do idioma português, a qual afastou o ator de seus antepassados pelo processo de *hibridização*, seguido de *aculturação* de suas raízes. A viagem empreendida pelo ator é inversa à de seu pai, que saiu pobre da periferia europeia (Portugal) para chegar ao centro (França)³ como um clandestino trabalhador. O personagem sai do centro cosmopolita, com a distinção de ser um reconhecido ator internacional, para se dar conta de uma irreparável perda que o fluxo de capitais disponível nas megalópoles

² Há várias traduções que nomeiam esse filme como *Viagem ao princípio do mundo*, no entanto optou-se por citar a forma como o articulista Silviano Santiago propôs em seu artigo (SANTIAGO, 2004).

³ Nomear Portugal e França como periferia e centro, respectivamente, faz parte da organização argumentativa proposta por Silviano Santiago (2004).

não é capaz de suprir a perda do idioma, ou seja, da linguagem que seria um elo entre o seu presente e o seu passado.

Após fazer o paralelo entre o filme de 1997 e alguns conceitos relacionados à crítica cultural, Santiago (2004) abriu sua argumentação para uma distinção, proposta por ele, entre o antigo e o atual multiculturalismo. Em relação ao antigo, Santiago (2004) situava que os países, em especial os latino-americanos, recém-independentes do jugo colonizador europeu, tiveram que organizar suas identidades, instituindo, sobretudo no Brasil, a ideia de síntese étnico-racial, a qual adquire grande força a partir do trabalho de autores como Gilberto Freyre. Para Santiago (2004, p. 55-56), tal síntese teve como “dominantes, no caso brasileiro, [...] o extermínio dos índios, o modelo escravocrata de colonização, o silêncio das mulheres e das minorias sexuais”. Tratando mais claramente da manutenção escravagista no país, Roberto Schwarz (2000) concebeu como “ideias fora de lugar” as concepções a respeito não somente do modelo multicultural de Estado-nacional aludido por Silviano Santiago, no Brasil, mas principalmente as bases de pensamento que fundamentavam este projeto.

A relação entre as noções de Estado-nação, identidades culturais e modernização propostas por Silviano Santiago são explicitadas por vários teóricos. Os dois excertos a seguir, presentes na obra de Stuart Hall (2011), são bastante elucidativos dessa questão, ainda que o ponto de vista deste autor esteja mais direcionado à América anglo-saxônica e à Europa. Para Hall (2011, p. 50),

[a] formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade. (HALL, 2011, p. 50)

[...] Segundo o autor, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2011, p. 60).

Já aquilo que Santiago (2004) nomeou como o “atual multiculturalismo” é o ponto de chegada à argumentação proposta por esse articulista. Para ele, o multiculturalismo, que se projetava na virada do século XX para o XXI, propunha-se como uma alternativa, sem ser, contudo, uma superação às mazelas que o antigo modelo provocou. Mazelas que se referem à anulação ou à desarticulação de identidades diversas, a fim de estabelecer um projeto universalista de escamotear diferenças. Entendido dessa maneira, Santiago (2004, p. 59-60) apontava que “a cultura nacional estaria (ou deve estar) ganhando uma nova reconfiguração que, por sua vez, levaria (ou está levando) os atores culturais pobres a se manifestarem por uma atitude cosmopolita”. A título de exemplificação dessa reconfiguração dos sujeitos marginalizados e dos países periféricos, o autor apresentou duas ações do movimento afro-brasileiro que visavam se reconectar e atribuir uma valorização cultural aos seus antepassados africanos. Desse modo, o autor apontava para as possibilidades enunciativas dessas identidades que foram negligenciadas durante o processo de construção cultural da sociedade brasileira, mas que, naquele momento, estavam atuando e, principalmente, ocupando espaços que antes lhes pareciam inacessíveis. Para concluir sua discussão, naquele estudo, o autor enalteceu a experiência e a troca realizadas entre o grupo de teatro marginalizado Nós do Morro e outros agentes culturais. Tal encontro teve como resultado a valorização de muitas pessoas oriundas da favela do Vidigal, que compuseram o elenco do premiado filme *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meireles e codirigido por Kátia Lund.

As colocações de Silviano Santiago (2004), em perspectiva com a conjuntura política brasileira do início da segunda década do século XXI, podem parecer desgastadas e ultrapassadas, visto que os discursos de alguns secretários e dirigentes culturais que se alçaram ao poder nas eleições de 2018, no Brasil, estão em franca oposição à alternativa multicultural que o crítico delineou em 2004. No entanto, esse veredicto melancólico é dado a partir de uma análise que se restringe a uma visão localizada, circunstancial e, na maioria das vezes, superficial. Localizada e circunstancial, pois direciona o ponto de vista apenas para o presente contexto brasileiro extremamente polarizado, que muitas vezes determina as formas de olhar para os objetos artísticos produzidos no país e fora dele, em especial, em países latino-americanos.

Tomando apenas o cinema como exemplo, essa visão localizada e circunstancial pode ser questionada, uma vez que vários produtores(as), diretores(as), roteiristas, atores e atrizes se destacam, com trabalhos de grande expressão. No Brasil, tratando apenas de dois nomes que se fizeram mais notórios recentemente, é possível citar as mais recentes produções de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), ambos indicados e premiados em grandes festivais e premiações nacionais e internacionais. Além de Kleber Mendonça Filho, é importante mencionar a indicação do documentário da mineira Petra Costa, *Democracia em vertigem* (2019), à principal premiação do cinema mundial, o Oscar. Já em outros países latino-americanos, tomando apenas as produções que ganharam maior visibilidade, devido à conquista do Oscar, vale lembrar os mais recentes filmes vencedores da categoria Melhor Filme Estrangeiro: o chileno *Uma mulher fantástica* (2017), direção de Sebastián Lelio, e o mexicano *Roma* (2018), dirigido por Alfonso Cuarón. Esses exemplos de destaque da produção de cinema latino-americano são claramente paradigmáticos em relação à noção cosmopolita apregoada por Santiago (2004), na medida em que a maioria desses filmes dá ênfase a discussões caras aos sujeitos pobres, excluídos e marginalizados das sociedades contemporâneas. Enredos que atingem, ou que tocam, o *mainstream* da produção cinematográfica internacional, a partir de temas e questões sensíveis e urgentes para vários setores sociais, como a visibilidade transexual, a questão do imigrante, bem como do habitante de regiões extremamente carentes. Além de dar visibilidade a crises institucionais e políticas nesses países, e em especial no Brasil, e também discutir os modos como mercados e especulação imobiliária atingem diretamente vários grupos e sujeitos.

Uma análise que porventura pressuponha o desgaste crítico das ideias propostas por Silviano Santiago (2004) a respeito do “cosmopolitismo do pobre”, também possui uma visão muito superficial da produção audiovisual brasileira e latino-americana. Tal visão se relaciona justamente a essa anterior exemplificação, na medida em que os exemplos apresentados são baseados apenas na filmografia que ganhou maior visibilidade no cenário internacional. Um olhar direcionado a um mundo, tomando de empréstimo os pensamentos de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 155,

inundado de luz, [onde] nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antifrased – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam os nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Esse pensamento de Didi-Huberman (2011) estabelece uma distinção entre a grande luz e a pequena, produzida por lampejos, sendo que esta última o crítico associa à ideia de *vaga-lumes*. A primeira é entendida como o *mainstream*, coberto por tapetes vermelhos, *flashes*, projetores e canhões de luzes. Já a segunda seriam as margens, “território infinitamente mais extenso, [onde] caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155). As discussões propostas por Didi-Huberman no estudo a respeito dos “vagalumes” relacionam a vida e a obra do cineasta Pier Paolo Pasolini, bem como os deslocamentos e posições políticas do artista. A obra de Pasolini, segundo o filósofo, transitou por esses dois espaços, (grandes luzes e lampejos) e, por meio desse trânsito, abriu possibilidades alternativas para se pensar a potência de imagens que estão fora da grande luminosidade do mercado cinematográfico.

O segundo território descrito pelo crítico francês, de luzes intermitentes vindas das margens, é mais amplo. Nele encontram-se várias ramificações e profundidades, as quais contribuem para o entendimento a respeito da produção audiovisual brasileira e, por extensão, latino-americana. As veredas, seguidas por esses lampejos, indicam alguns rumos não tão visíveis que as políticas públicas culturais puderam, a ainda podem, alcançar. Políticas – potencializadas por agências reguladoras como a ANCINE, em plano nacional, e por outros projetos de incentivo de âmbito estadual – propiciaram, ao longo de quase duas décadas, um trabalho que ultrapassou a questão da audiência e da hipervisibilidade. Ainda que muito daquilo que é produzido por meio de financiamento público no audiovisual brasileiro não ocupe as grandes salas de cinemas (as grandes luzes) – hoje localizadas em sua maioria em *shopping centers* –, tais políticas tiveram o intuito de permitir trabalhos de formação de produtores, bem como de fomentar pequenas produções, muitas vezes oriundas de sujeitos e de setores marginalizados. É válido ressaltar que a questão de distribuir essa produção periférica a um público mais amplo seria mais um ponto a se discutir, a fim de que tais políticas cumpram

seus outros objetivos, porém tal discussão não está nas dimensões e objetivos deste texto.

É a partir de um dos eixos normativos das políticas públicas, qual seja, fomentar a cultura audiovisual em vários grupos e setores sociais, que aquelas projeções de Silviano Santiago (2004) ganham força. Ideias e noções que carecem de ser recuperadas, principalmente para o debate cultural no atual contexto brasileiro. Tal necessidade fica patente a partir de um olhar histórico que visa analisar as duas últimas décadas, em que de fato houve, mesmo que precisassem ser mais bem disseminados, projetos políticos de fortalecimento e de resgate de “grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação” (SANTIAGO, 2004, p. 59). Fazer esse percurso é, de certa forma, olhar para as pessoas que produzem arte no Brasil, apesar das dificuldades de acessar os espaços mais consagrados. Em outras palavras, é “nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.154-155). Nesse sentido, é necessário olhar para a atualidade que se projeta como uma possível ameaça e buscar resistir a ela, de forma a reorientar um projeto que, ainda com carências, abria possibilidades para que setores marginalizados pudessem produzir.

A trajetória da produtora mineira Filmes de Plástico figura-se como um dos possíveis exemplares para a perspectiva de enfrentamento dessa ameaça, bem como de fortalecimento de grupos sociais, enunciados por Santiago (2004), na medida em que a origem dos idealizadores desse pequeno empreendimento audiovisual remete a um bairro localizado na periferia tanto da cidade de Contagem quanto da capital Belo Horizonte, ambas em Minas Gerais. Ao fortalecer esse pequeno grupo, as políticas públicas culturais abriram perspectivas tanto de trabalho quanto também de ampliação do horizonte, não somente dos pequenos produtores, mas principalmente de toda a comunidade da qual os jovens realizadores fazem parte. Assim, ao habitante dessa localidade, tornou-se possível se imaginar e se reconhecer em telas de cinema ou mesmo em vídeos disseminados pela internet, por meio de plataformas de *streaming*, além de alguns canais de TV por assinatura e abertos.

Em uma entrevista dada ao portal *O Tempo*, os diretores e realizadores Gabriel e Maurílio Martins brincam com o estranhamento inicial por que tiveram que passar quando buscavam fazer imagens e cenas em seus respectivos bairros (cf. NO CORAÇÃO..., 2019). Um estranhamento comum a pessoas muitas vezes alheias a processos de produção cultural, ao dizer principalmente do cinema, que exige não somente os tecnológicos equipamentos, mas também os artifícios técnicos de sequência, enquadramento, atuação, iluminação, continuidade, corte, entre outros. Esse estranhamento, porém, segundo os cineastas, está cada vez mais diluído, devido à recorrência de filmagens que eles levam para essas localidades. Eles não somente disseminam e fortalecem a arte audiovisual nesses espaços como também a naturalizam, retirando a arte cinematográfica de uma possível aura, em termos benjaminianos, a qual muitas vezes impede a aproximação de algumas pessoas.

Foi nas aulas e nos corredores da Escola de Cinema do Centro Universitário UNA – uma instituição privada, situada em uma região nobre de Belo Horizonte – que ocorreu o primeiro encontro entre os dois realizadores, moradores de bairros vizinhos, Jardim Laguna e Milanez, da cidade de Contagem. Os trabalhos de conclusão de curso de ambos os cineastas fazem hoje parte do repertório da produtora. Trabalhos que, por sua vez, contaram com recursos exíguos para a sua execução. Essas últimas informações servem como um parêntesis oportuno para pontuar aspectos que se referem às Universidades como locais de encontro de pessoas criativas e ativas no cenário cultural, e também como incentivadoras da produção artística nacional. Servem também para pensar particularidades e meandros de políticas de incentivo que ultrapassam questões orçamentárias e pragmáticas, além de ser mais um elemento de fortalecimento para a manutenção e estímulo a Programas de Graduação e Pós-graduação em Arte, nas Instituições de Ensino Superior (IES) tanto na esfera pública quanto na privada.

Voltando ao percurso da Filmes de Plástico, aos dois criadores juntaram-se André Novais de Oliveira, também criador e com raízes em Contagem, e Thiago Macêdo Correia, produtor. Como já anteriormente dito, não houve incentivos do Estado para todas as obras: esses recursos só vieram depois da execução de curtas veiculados e premiados em alguns festivais. Segundo a filmografia presente no *website* da produtora, o primeiro título que utilizou recursos públicos foi o curta-metragem *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides*, de (2011) (cf. FILMES..., c2019).

A estreia da produtora, em 2009, deu-se a partir de um curta-metragem, *Filme de sábado* (2009), feito, conforme indicam os créditos iniciais, com recursos próprios e apoio institucional da Universidade em que os idealizadores (Gabriel e Maurílio Martins) estudavam. Um filme que, assim como outros de seus repertórios, convocava a máxima de Glauber Rocha, “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Nesse curta inaugural, o personagem principal se encontra aparentemente enfadado, em um dia nublado em sua casa, *zapeando* por canais de televisão. Seu tédio o impulsiona a construir para si um espaço de fruição ao qual não teria acesso imediato. Ele, de forma criativa, a partir de seus próprios recursos, simula, no quintal de sua casa, uma ambientação de praia, por meio da coleta de uma quantidade expressiva de areia que estava parada na calçada do vizinho. Tal ambientação é acrescida por objetos comuns às paisagens litorâneas, em especial, nos períodos de férias: cadeiras, guarda-sóis, baldes e pás de crianças. Os trajes escolhidos pelo personagem para passar aquela tarde no quintal de sua casa são também típicos: sandálias, óculos de sol, sunga e camisa florida.

O cenário vai ganhando, aos poucos, contornos cada vez mais pitorescos, à medida que o personagem adiciona elementos de seu imaginário ao ambiente que constrói. Um elemento muito singular em toda sequência é a presença de uma baleia inflável, o qual se tornou símbolo da produtora mineira e faz parte de sua logomarca. Em uma espécie de escala, o artificialismo do ambiente fica cada vez mais patente. Primeiramente com a chegada de um novo personagem, um vendedor de picolés de rua, o qual é chamado pelo protagonista para atuar junto a ele naquela paisagem simulada. Posteriormente há a reprodução do som do mar, a partir de um aparelho eletrônico e, por fim, há a inserção de um canhão de luz, chamado *fresnel*, tipicamente usado em produções cinematográficas, para simular o efeito luminoso da luz solar. Este último recurso é inserido no espaço após uma chuva que quase destruiu a paisagem construída e a fruição do protagonista.

Filme de sábado estabelece um contrato de reconhecimento com o espectador a que ele se destina em primeira instância, o mineiro. Contrato que se estabelece por meio de vários índices de identificação, como o sotaque dos personagens, e também por meio de uma realidade cara ao habitante desse estado, o fato de Minas Gerais não ser banhado pelo mar. Vários locais brasileiros também não se encontram no litoral, assim possivelmente tal realidade, muitas vezes seguida de frustração,

pode ser compartilhada entre os sujeitos dessas outras regiões. Além dessa questão física, há também o aspecto simbólico que pode ser pensado como índice de reconhecimento do espectador. O litoral, a praia e o mar muitas vezes estão associados ao lazer e ao prazer que muitos brasileiros não podem usufruir não só pela distância geográfica como também por motivações econômicas, uma vez que as regiões litorâneas, por seu alto potencial turístico, muitas vezes possuem um custo de vida elevado, sobretudo em épocas de altas temporadas.

O ato de construir uma praia em seu quintal produz um jogo dúbio, pois, ao mesmo tempo que aproxima o público pela constatação da falta, pode também afastá-lo, ao desenhar uma caricatura irônica de um sujeito incapaz de fruir sua própria realidade, ao modificá-la de forma completamente artificial. Essa mesma caricatura pode indicar a potência do sujeito em criar alternativas mesmo que a realidade seja aparentemente adversa. Pautado nesse aspecto, o filme sugere também uma dimensão biográfica e metalinguística. Ao abordar uma situação em que o sujeito – ao não possuir acesso a locais onde almejaria estar, ou quem sabe não possuir condições para executar um determinado desejo –, acaba por inventar e criar, de forma alternativa, condições de possibilidade para efetivá-lo, tal qual fizeram os realizadores do filme ao produzir o curta a partir de suas próprias realidades e orçamentos.

Vários significados podem ser extraídos de *Filme de sábado*, bem como outros elementos de reflexão e de índices que promovam o reconhecimento do espectador, os quais necessitariam de um estudo mais ampliado a fim de projetar determinadas nuances. Mesmo assim, a necessidade de trazer quase toda a sequência desse primeiro curta da Filmes de Plástico se justifica, pois ela indica várias escolhas estéticas, algumas ainda rudimentares e ingênuas à época, perseguidas pelos cineastas em produções posteriores. Um aspecto que chama a atenção é o teor prosaico e descontraído da narrativa, com requintes de humor, inserido em uma atmosfera capaz de questionar o absurdo do cotidiano humano. Tal característica pode ser observada em outros filmes da produtora e é muito explorada por André Novais, por exemplo, no curta *Quintal* (2015). Nesse filme, há uma construção que joga com a percepção do espectador. Os primeiros quadros exploram a rotina monótona de um casal de idosos, porém, após um vendaval, essa rotina é abruptamente interrompida e o espectador é surpreendido com um desfecho extremamente diferente do que se figurava nas primeiras cenas.

Tal qual o personagem, o público é absorvido por um portal que o retira da normalidade temporariamente estabelecida.

Mesmo com esses contornos descontraídos e fantasiosos, é notório que a dimensão do cotidiano e da vida comum dos personagens é um elemento crucial para a construção estética proposta pelos criadores. Ficção e realidade em muitas obras da produtora não possuem fronteiras e em alguns casos são levadas ao seu limite, como é o caso de *Quintal* e *Ela volta na quinta* (2014), ambos interpretados pelos pais de André Novais. O primeiro, como já dito, é marcado por elementos absurdos, já o segundo é um longa de características mais sóbrias. Em *Ela volta na quinta*, as personagens se confundem com os atores, vivenciando um roteiro pré-estabelecido alternado com elementos de suas próprias vidas. O longa estabelece, com isso, uma zona indeterminada entre o biográfico e ficcional.

Provocar o público por meio de zonas ambíguas e sensíveis entre realidade e ficção está nos alicerces estéticos dos cineastas da Filmes de Plástico. Apesar de eles não utilizarem os mesmos procedimentos para produzir essas tensões, há uma constante em seus trabalhos, a qual se deve ao conhecimento e manejo acurados que eles possuem do espaço onde são criadas suas histórias, bem como do sujeito que anda, transita e vive por esses locais. Desde *Filme de sábado*, a casa, a rua, o bairro, a vida e as pessoas que habitam a periferia de Contagem são imagens potentes e marcantes em suas produções. Gabriel, Maurílio, André e Thiago, ao longo de onze anos, reencenam, contemporaneamente, em solo brasileiro, um percurso que está presente em um aforismo de Walter Benjamin, composto entre os anos de 1925 e 1934. Para o filósofo alemão, a noção de subúrbio, já naquela época, relacionava-se diretamente a questões políticas.

Subúrbios. Quanto mais nos afastamos do centro, tanto mais politizada se torna a atmosfera. Aparecem as docas, os portos fluviais, os armazéns, os alojamentos da pobreza, os esparsos asilos da miséria: os arredores. Os arredores são o estado de sítio da cidade, o terreno no qual brame ininterruptamente a grande batalha decisiva entre a cidade e o campo. (BENJAMIN, 1987, p. 202.)

O “subúrbio”, ou a periferia, é uma espécie de código gravado nas câmeras e nos olhares dos realizadores, ou mesmo um órgão fundamental,

pulsante e necessário para a elaboração de seus projetos cinematográficos, tal qual um coração que bombeia o sangue para que o corpo execute suas funções vitais. Sem a radicalização, em termos de enredo e argumento, explorada no longa de Novais de 2014, *No coração do mundo* (2019) manteve o DNA estético e político de seus produtores, ao entranhar pelas casas, vielas, becos, ruas e avenidas de Contagem, muitas vezes conduzindo o espectador por meio do ônibus 2130, ou por ousados motoqueiros que aceleram e empinam suas motos pelas avenidas dos bairros. O corpo e o sujeito dessa periferia estão intimamente ligados às imagens que o filme propõe, mesmo que haja atores que nunca viveram por aquelas paragens.

No coração do mundo possui direção e roteiros assinados por Gabriel Martins e Maurílio Martins, e traz um elenco composto por nomes como: Leo Pyrata, Kelly Crifer, Grace Passô, Bárbara Colen, Robert Frank, Rute Jeremias, Renato Novaes, Mc Carol de Niterói, Glaucia Vandeveld, Eid Ribeiro, Karine Teles, Rejane Faria, Russão, entre outros. Segundo a sinopse, seu enredo narra a história do personagem Marcos (Leo Pyrata), que busca sair de sua rotina de trabalhos esporádicos e pequenos delitos, a partir do plano de um assalto proposto por sua amiga Selma (Grace Passô). Para tanto, ele precisa convencer sua namorada, Ana (Kelly Crifer), a participar do ato. Paralelamente ao desenrolar dessa narrativa, correm outras histórias que compõem, mesmo que parcialmente, uma espécie de quadro demográfico do bairro onde é ambientado o filme.

Para quem acompanha a filmografia da produtora, fica claro que parte do argumento do filme foi extraído de curtas anteriores: *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011) e *Contagem* (2010). Quase todos os atores e as atrizes que atuaram nessas outras montagens participam do elenco do longa. Em *Contagem*, há um enredo que acompanha cinco personagens: Marcos, Ana, Rose (Bárbara Colen), Miro (Robert Frank) e o pai de Ana, os quais interagem em espaços bem específicos: no interior de um carro, em uma pequena loja, em uma praça, em uma laje ou no interior da casa de Ana. Há três narrativas em paralelo no curta, as quais, ainda que delimitadas pelo ponto de vista de suas personagens, entrecruzam-se constantemente. A principal prioriza o ponto de vista de Ana, a partir de suas ações de entregar as chaves de sua casa a Marcos; caminhar pela rua até uma praça, onde é interrompida por Rose em um diálogo vazio e trivial; entrar em uma loja para comprar

um picolé e, ao abri-lo, deixa-o cair. Logo em seguida, ouve-se um tiro. A segunda elege o ponto de vista de Rose. Esta segunda narrativa se inicia a partir de um diálogo, dentro de uma loja, entre Miro e Rose; posteriormente, Rose caminha até a praça onde se encontra com Ana e reproduzem o rápido diálogo anteriormente citado e se despedem. A terceira narrativa, por sua vez, focaliza o ponto de vista de Marcos, a partir da sequência em que ele recebe as chaves, entra na casa de Ana e atira no pai dela (o mesmo tiro ouvido por Ana no momento em que cai seu picolé). Ao sair da casa de sua namorada, ele avista um avião no céu e aponta a arma como se fosse atirar.

Em meio a essas três sequências, há cenas que funcionam como uma espécie de fluxo de consciência de Ana ou de Marcos. Em alguns momentos do curta há cortes que realizam flashbacks, um deles é o café da manhã entre ela e o pai. Além dessa cena, há outra que interrompe o fluxo narrativo do curta, a qual não é possível determinar se remete ao passado ou ao futuro das três sequências guias do enredo. Em uma laje, Ana e Marcos conversam e falam de seus sonhos. Na conversa íntima, na laje, surge pela primeira vez a expressão: “No coração do mundo”, a partir de um improviso de Leo Pyrata, segundo os diretores.

Apesar de o longa possuir uma fruição narrativa independente dos curtas que lhe deram origem, o enredo presente retratado no filme de 2019 é anterior ao da produção de 2010. *No coração do mundo* abre suas lentes, dilata o tempo daqueles personagens. Eles percorrem outros lugares e paisagens do bairro Laguna. Os microrretratos daquela localidade compostos pelos outros filmes se expandem. Ao se expandirem, outras histórias percorrem o interior daquelas paisagens suburbanas e periféricas. Outras narrativas ficam expostas, e as conhecidas figuras dos anteriores curtas se adensam, sem, contudo, completarem-se. Na produção de 2019, os personagens são mais desenvolvidos e revelam camadas mais sensíveis que nos curtas anteriores. A lacunar e misteriosa personagem de Dona Sônia (Rute Jeremias), por exemplo, no curta de 2011 já se revelava como uma senhora solitária e amargurada pela perda violenta de Joca. Porém os meandros de seu ato de matar aquele que assassinou seu filho são aprofundados no filme de 2019, justamente pela construção do algoz de sua cria, Beto (Renato Novaes). No longa, esse personagem vive em meio à violência, devido ao seu envolvimento com o tráfico de drogas, porém ele é acolhido, muitas vezes a contragosto, pelo seu irmão Miro, o qual possui uma relação de adultério com Rose

(esses últimos personagens estão presentes no curta *Contagem*). É a partir desse núcleo de personagens que os enredos dos curtas de 2010 e 2011 se cruzam, tornando-se materiais de composição para a produção de 2019. Assim, mesmo que a personagem de Dona Sônia não possua um diferencial evidente em seus aspectos, já delineados no curta de 2011, o contexto em que é desenvolvida sua narrativa está repleto de detalhes que enriquecem a percepção do público para os vários personagens que compõem o filme *No coração do mundo*.

A montagem desse longa é marcada pelo destino das já citadas personagens Marcos e Ana, porém as noções de protagonistas são borradas pelos modos como as histórias são arquitetadas. A própria personagem Selma, que não existia nos curtas anteriores, carrega um lugar de destaque, visto que é a partir dela que há um dos principais fios condutores do enredo. No entanto, como já apontado por diversas críticas e percebido pelos espectadores, não é possível resumir a trama apenas ao assalto arquitetado por Selma e Marcos. Tampouco seria desajustado dizer que a função de protagonista é dada ao bairro onde transcorre a maioria dos conflitos do filme.

Antes dos fatos que a ficção enuncia, há o espaço, as histórias e as memórias subjacentes que compõem uma espécie de mapa sócio-histórico da região em que o filme é rodado. Tais conteúdos submergem no filme devido à presença literal dos habitantes das locações na montagem, e, principalmente, ao imaginário que moradores, alguns atores e diretores comungam em relação àquele lugar. A construção da obra não se baseia em uma visão romantizada do local, muito menos possui um ponto de vista que busca somente denunciar seus problemas. A violência, a desigualdade, a rotina, os desejos, as memórias daquele espaço estão reunidas no filme. Para o espectador que assistiu ao curta *Contagem*, o bairro e a região são tomados, no longa, como temas mais profundos, pois, ainda que algumas locações se repitam, o ator e o espectador são levados a conhecer mais profundamente os locais, suas belezas, seus horrores e suas contradições. Por meio de um recurso de *zoom*, os espectadores adentram as casas e as intimidades daqueles personagens e passam a perceber a periferia em suas frestas, em suas ruas, praças, casas, em seus automóveis, motocicletas e transportes coletivos, em seus salões, em seus armazéns e bares. No entanto, ainda que haja uma ampliação do ponto de vista do espectador a respeito das pessoas e da região, tal qual o efeito produzido por uma lente grande angular, há ainda espaços

para distorções e uma inerente incompletude. A cidade de Contagem, no longa-metragem, não se revela por inteiro, mas se mostra com maior amplitude. Não há espaços, nas obras da Filme de Plástico, para lidar com a possibilidade de resolução e completude.

Acessar o filme a partir de um olhar que busca captar a narrativa do espaço (e também como uma grande homenagem de seus realizadores ao lugar que foi cúmplice de seu crescimento, trabalhos, bem como foi um colaborador de seus imaginários) confere outra fruição a algumas passagens presentes na montagem. Dentre as várias cenas em que se pode assumir essa determinada leitura, há três momentos, em especial, que atribuem um olhar de gratidão e de respeito ao bairro, mas também de atenção, de ressalva, de crítica e de cuidado. O primeiro deles é a abertura do filme. Em meio à música de Lara Fabian, *Love by grace*, mostra-se o bairro em plano aberto à noite. Ao fundo, no canto superior direito, aparecem fogos de artifícios. Depois do corte da câmera, é revelado para o público que tanto a música quanto os fogos provêm de um carro de mensagens parado na praça principal. Neste momento, ocorre a primeira fala do filme, que sugere uma grande saudação ao bairro: “Boa noite, Laguna! [...] Alguém aqui é muito amado e muito especial e vai receber aqui uma homenagem muito especial”. Os próprios diretores dizem que essa mensagem, colocada nos primeiros momentos, foi justamente para saudar os possíveis espectadores do bairro que porventura estivessem em alguma sala de cinema onde o filme pudesse estar sendo exibido (‘NO CORAÇÃO...’, 2019).

Os créditos iniciais do filme são também exaltados pelos diretores, embalados pela letra e música de MC Papo, *Texas*. Neles há uma sequência de imagens de moradores do bairro, bem como de suas paisagens. Tais créditos revelam a cultura periférica, embalada pelo ritmo do *rap* e de passos de dança conduzidos por um grupo de jovens da região. A trilha escolhida se associa diretamente com essa abordagem do espaço, sem romantizá-lo (cf. MC PAPO, c2018). A letra de MC Papo relaciona tanto Belo Horizonte quanto as cidades de Ribeirão das Neves, de Santa Luzia, de Betim e de Contagem ao estado norteamericano Texas. Essa associação está carregada de um imaginário que vê tanto o espaço estrangeiro de um país superindustrializado quanto a região metropolitana de Belo Horizonte como locais onde se misturam um mundo rural e um mundo urbanizado.

O estado norte-americano, Texas, possui uma iconografia muito marcada no imaginário cinematográfico, o qual remete às produções de filmes de banguê-banguê. Nessas narrativas, há uma ambientação que privilegia muitos elementos do espaço rural, como fazendas, criações, além da paisagem. Há também, conforme indica o nome — uma onomatopeia do gênero – várias sequências de tiros e violência. Muitas vezes parece que as leis não cumprem funções reguladoras e quase todos os assuntos se resolvem pela força, violência e confrontos. A partir dessas imagens relacionadas à região texana, motivada por essa filmografia, o compositor e intérprete MC Papo associa as cidades próximas à capital – bem como a própria Belo Horizonte – ao Texas, ou seja, a um local repleto de contradições e violência, disputas de poder, consumo e venda de drogas. Na música o conjunto das cidades mineiras citadas é nomeado como “roça grande”, onde há uma grande confluência cultural desde roupas de grandes grifes bem como aspectos identitários como um sotaque característico, entre outros.

A terceira passagem reveladora desse local, por sua vez, é uma das mais paradigmáticas cenas do filme. É o momento em que Selma, ao preparar uma sessão de fotos que faria com alunos de uma escola pública, senta-se na cadeira e pede para Marcos conferir o enquadramento. Uma vez enquadrada no cenário em que há um mapa-múndi ao fundo, livros e cadernos simetricamente dispostos em uma mesa, a personagem enuncia o seguinte texto: “Coração do mundo... é o próximo lugar, pra onde a gente quer ir... melhor, muito melhor. Aonde a gente quer pisar... pra onde vai o desejo da gente. Aqui não é mais meu coração do mundo, não. Já foi, não é mais, acabou.”⁴ Ao pronunciar essas palavras, a personagem revela que há um lugar, o qual ela não sabe ao certo, onde será possível encontrar os seus desejos. Uma espécie de Pasárgada, valendo-se de um cenário poético composto por Manuel Bandeira (1974). Para uns, esse lugar já não é mais seu local de origem; para outros, que perderam suas referências, o local onde nasceram e cresceram pode ser considerado como esse espaço idílico do desejo, enunciado pela personagem. Segundo os diretores, suas produções permitem um reencontro com esse local, o qual outrora não era “o coração do mundo”, “mas agora é” (NO CORAÇÃO..., 2019).

⁴ Transcrição da fala da personagem Selma (Grace Passô). Um *link* de acesso para o filme, em plataforma *Vimeo*, foi gentilmente cedido pelos realizadores, a fim de que o presente artigo fosse desenvolvido.

Esses três momentos são apenas recortes para se pensar o modo como o bairro, suas memórias e seus moradores, além de substratos e matérias de composição, são também elementos narrativos que ocupam lugares de relevância na obra. *No coração do mundo* não pretende ser um retrato global e coletivo de identidades e realidades brasileiras, tampouco mineiras, ainda que o sotaque das Minas Gerais prevaleça na boca da maioria dos atores. Um ponto de inflexão sobre essa identidade sonora encontra-se na personagem interpretada por MC Carol de Niterói, atriz e funkeira, marcada pela prosódia e léxico comuns em comunidades periféricas da cidade do Rio de Janeiro.

Uma das pretensões desse longa e, por extensão, da maioria dos outros curtas-metragens que o precederam, produzidos pela Filmes de Plástico, é um recorte e um olhar sensível para bairros de uma cidade mineira chamada Contagem, localizada na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Antes de fazer um retrato do local, eles querem localizar, para seu espectador, onde o bairro se situa e, principalmente, trazer para a tela, a partir de seus próprios olhares, o sujeito que vive no bairro Laguna. Um sujeito periférico, que não quer ser visto a partir de um olhar universalista, o qual possa inseri-lo em um estereótipo ou mesmo em uma única e imutável identidade. Desse modo, os sujeitos periféricos que são representados nos filmes, bem como aqueles que produzem essas representações, estão dispostos a exportar suas ideias, desejos, vontades, realidades e percepções. Pessoas que se incluem na perspectiva de mercado que, desde a virada do século XX para o XXI, lhes exigiu uma postura cosmopolita, como havia apregoado Silviano Santiago (2004). Tal inserção se dá a partir de seus próprios recursos e criatividade, fortalecidos muitas vezes pelas perspectivas abertas de leis de fomento à cultura e de outros programas sociais,

Nesse último longa da produtora mineira, a cidade de Contagem se abre para o mundo. Ela se mostra com vários significados e identidades. Os produtores, ao realizar esse trajeto de dez anos de produção de filmes, não se propõem a uma viagem de reconhecimento pessoal de quem perdeu suas origens, como o ator francês de *Viagem ao começo do mundo* (1997), de Manoel de Oliveira. Tampouco buscam trilhar uma viagem à memória do local entoando mitos de um possível passado heroico, tal qual se propunha a personagem do diretor dessa mesma produção luso-francesa, criticada por Silviano Santiago em seu texto de 2004. As memórias das pessoas e do espaço, nessa produção cinematográfica mineira, estão

recortadas no presente, a partir da inscrição dessas reminiscências que sobrevivem nos corpos dos sujeitos que estão presentes nos filmes. Uma memória potente, uma força capaz de resistência e de luta contra projetos homogeneizadores, e por vezes eugenistas, que muitas vezes negam e negligenciam o que é feito por corpos negros, pobres, homossexuais, transexuais e por outras minorias. *No coração do mundo* não é uma mera viagem de retorno às origens e às raízes dos produtores, é a possibilidade de se mostrar como parte integrante de um mundo globalizado, multicultural e cosmopolita.

Por meio dessas propostas, a produtora executa um duplo movimento, pois, ela quer dar a ver a vida, as pessoas e as identidades diversas que compõem a comunidade onde os diretores foram criados, e ao mesmo tempo quer que o próprio sujeito se veja e, possivelmente se reconheça nessas obras. Os realizadores da Filmes de Plástico reconhecem, conforme dito por Didi-Huberman (2011, p. 153), “a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral [ao encontrar] as formas justas de sua transmissão”. Eles propõem um movimento de espelho, mas um espelho capaz, não somente de refletir uma imagem, mas um espelho rachado, que indica fissuras do sujeito representado, que duplica uma imagem justamente para que ela não seja única e unívoca. Um espelho que aponta para várias direções, capaz de refletir vibrantes e sensíveis imagens de um local para ser visto, visitado e habitado.

Referências

ANCINE. Apresentação. In: PORTAL da Agência Nacional de Cinema. Rio de Janeiro: ANCINE, [200-?]. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/ancine/apresentacao>. Acesso em: 13 jan 2020.

ANCINE. *Uma nova política para o audiovisual*: Agência Nacional de Cinema, os primeiros 15 anos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2017. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/livros/ANCINE%2015%20ANOS%20WEB%20FINAL_em%20baixa2.pdf. Acesso em: 15 jan. 2020.

BANDEIRA, Manuel. Vou-me embora pra Pasárgada. In: _____. (org.). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José de Aguiar Editora, 1974. p. 222.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 143-177. (Obras escolhidas, v. 2).

CONTAGEM. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2010. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DONA Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides. Direção: Gabriel Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2011. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

ELA volta na quinta. Direção: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2014. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

FILME de sábado. Direção: Gabriel Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2009. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

FILMES de Plástico. [Contagem]: Filmes de Plásticos, c2019. Página oficial da produtora. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>. Acesso em: 13 dez. 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

MAZUI, Guilherme. “Se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine”, diz Bolsonaro. *G1 Globo*, Brasília, 19 jul. 2019. Política. Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2020.

NO CORAÇÃO do mundo. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2019. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

“NO CORAÇÃO do Mundo”, novo filme da produtora “Filmes de Plástico” será lançado nesta quinta. Belo Horizonte: [s.n.], 2019. 1 vídeo (51 min.). Publicado pelo portalcanal *O Tempo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxvnPiMT2rY>. Acesso em: 13 dez. 2019.

MC Papo. Texas. *In*: VAGALUME: música é tudo, [S.l.: s.d.]: Vagalume Mídia, c2018. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/mc-papo/texas.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PRODUTORA mineira “Filmes de Plástico” é homenageada na 13ª CineBH. *In*: PORTAL do 13ª CineBH International Film Festival. Belo Horizonte: Universo Produção, 2019. Disponível em: <http://cinebh.com.br/noticia/produtora-mineira-filmes-de-plastico-e-homenageada-na-13-cinebh>. Acesso em: 13 jan. 2020.

QUINTAL. Direção: André Novais Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico, 2015. Disponível em: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. *In*: _____. *Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 45-63.

SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do lugar. *In*: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 9.

Recebido em: 3 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 1º de julho de 2020.

Varia





Continuity, Discontinuity, Invention, Reinvention of African Aesthetics or Cultural Memory and Change: Glocal and Diaspora Perspectives

*Continuidade, descontinuidade, invenção, reinvenção
da estética africana ou memória e mudança cultural:
perspectivas glocal e da diáspora*

Felix Ulombe Kaputu

Fordham University. New York City, New York / Estados Unidos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
fkaputu@gmail.com

fkaputu@fordham.edu

<https://orcid.org/0000-0002-6440-8940>

Fidèle Mwepu

Université de Lubumbashi / République Démocratique du Congo

mwepu2006@yahoo.fr

Abstract: The question of aesthetics, memory, and changes in Africa are raised from several perspectives. A few European scholars alleged Africa did not have a past and could not produce aesthetics, material or immaterial resources to share with the world, for its past was empty, and a-historical. Unfortunately, these scholars' arguments influenced history, justified colonization, slavery, and their multidimensional violence. This paper gives a quick survey of these moments and underlines false accusations against Africa. Contributions from scholars from the South such as Mudimbe, Mbembe, Bhabha, and Appadurai attested spectacular results combining findings from archaeologists, historians, art historians, anthropologists, linguists, culturalists, musicologists, and philosophers in interdisciplinary studies. Africa has always been a vibrant cultural continent that colonization and slavery defiled. Borrowing Apter's question about "what should be done" concerning all findings on African aesthetics

and history, the text invites scholars to push ahead in their quest of communications, comparisons, originalities drawn from the distant African past, adapted to local, global, Diaspora's dynamics, and glocal perspectives. It is time to stop accusations and complaints on the past for turning to documented global visibility.

Keywords: aesthetics; Africa; continuity; discontinuity; culture.

Resumo: A questão da estética, memória e mudanças na África são levantadas de várias perspectivas. Alguns estudiosos europeus alegaram que a África não tinha passado e não podia produzir recursos estéticos, materiais ou imateriais para compartilhar com o mundo, pois seu passado era vazio e histórico. Infelizmente, os argumentos desses estudiosos influenciaram a história, a colonização justificada, a escravidão e sua violência multidimensional. Este artigo faz uma rápida análise desses momentos e destaca falsas acusações contra a África. Contribuições de estudiosos do Sul, como Mudimbe, Mbembe, Bhabha e Appadurai, atestaram resultados espetaculares combinando descobertas de arqueólogos, historiadores, historiadores de arte, antropólogos, linguistas, culturalistas, musicólogos e filósofos em estudos interdisciplinares. A África sempre foi um continente cultural vibrante que a colonização e a escravidão contaminaram. Tomando emprestada a pergunta de Apter sobre “o que deve ser feito” com relação a todas as descobertas sobre estética e história africanas, o texto convida os estudiosos a avançar em sua busca de comunicações, comparações, originalidades retiradas do distante passado africano, adaptadas à dinâmica local, global e da diáspora, e perspectivas locais. É hora de interromper as acusações e reclamações do passado por se voltar à visibilidade global documentada.

Palavras-chave: estética; África; continuidade; descontinuidade; cultura.

1. Introduction

It is quite challenging to get a coherent and continuous thought narrative line when writing about a topic that turns around “continuity and discontinuity” as human thoughts develop continuously from one departure point (APPIAH, 2013). The narrator and his audience or the writer and his readers are called to keep in mind the main features that characterize the linear progress interrupted from place to place in what is labeled discontinuity. Let us consider that a good pretext for getting into the material discussed in this paper should be found in the development of argumentation based on the stuff that is all around people in Africa, and its contribution to the actualization, continuity, discontinuity, or (re)invention of aesthetics. In the same veins, the aesthetics of narrative

genres, bodies, sounds, words, and other cultural facts, evolution considerations, and changes also impose different lines on the eyes of a careful and trained observer. Loesberg (2005, p. 160) and Gonzalez (2015, p. 97-116) look at aesthetics as a concept that reveals experts' vision of beauty given into untranslatable discourse distinct from other ways, but also as a universal experience open to all people for the comprehension of human experiences. Other scholars expand aesthetics to African music, music instruments, dances, songs, poetry, storytelling, crafts, basketry, pottery, woodcraft, metal craft, architecture, painting, decorative designs, beads and jewelry, dress, textiles, hairstyle, and cosmetics (SHAVA, 2015). In the same veins, Ayotunde Isola Bewaji (2015), Ranta (2015), Kapchan (2007), Touré (2018), and Ododo (2001) also insist on African aesthetics and its myriad multiform expressionism that shows the multiplicity of beauty in opposing the Sacred and the Profane. Aesthetics permit to move to the source of beings, female and male, through different archetypes. The concept "aesthetics" extends to realities, spaces, performances, festivals, and celebrations that include masquerades, social justice, and artistic symmetries to find in fabrics and occupied spaces.

Neither continuity, nor discontinuity, on the one hand, or invention or re/invention, on the other, may be justified and explained if they are not (con)textualized. However, it is quite significant to raise questions from the beginning to find out how they come about and can be perceived. The primary challenge to face all along the present text turns around proving the existence of a reality denied for many long years. It is also about challenging other scholars who have attacked and denied African artistic creativities, historical dynamic, social identity construction without getting deep into social dynamic proofs. That is why, the main exercise to undertake will have to reveal details that prove the contrary to the statements that claim the inexistence of aesthetics, and the historical growth of African communities.

2. The Negation of African Historical Productions and Aesthetics

Many sources could be useful for the illustration of creativity, continuity, invention, and reinvention in Africa. The first one and the most significant refusal of African productivity and memory conservation is

referring to historical, philosophical, and social sources. It comes from Hegel's 1899 course of Philosophy of History that points out:

At this point, we leave Africa, not to mention it again. For it is no historical part of the world; it has no movement or development to exhibit. Historical changes in it – that is in its northern part – belong to the Asiatic or European world... What we properly understand by Africa, is nature, and which had to be presented here only as the threshold of the world's history (HEGEL, 2001, p. 117).

The above quotation has been used in many different ways, and many scholars have found there a ridiculous denial to Africa of its existence and fibers that make its being. The negation of a part of the world with its long history and traditions also denies it the capacity to have aesthetic production possibilities. Such denial stands in itself for an invention, i.e., a confirmation that Africa is something else than what it is. It is an invention of chaos, and total absence, for as a Latin maxim notes, “Ex nihilo nihil fit or out of nothing, nothing comes” (COETZEE, 2003, p. 23). Hegel invented Africa from his understanding that posited that the continent was absent from world history.

Hegel's denigrations also continued all along the African colonial times. For example, Ricardo Roque's article: “Razor's edge of Portuguese Imperial Vulnerability in Angola”, illustrates how Africans were denied any dignity. They were rather posted at the center – the heart – of a burning hell ready to swallow any “civilized” foreigner who would dare pass there and would be exposed to burning fires unless they were born as specific, exceptional, and heroic beings narrating their epic stories. Thus, early at the beginning of the twentieth century (1902), the army officer *capitão-mor* (chief captain) of Moxico in Angola, Artur da Fonseca Cardoso, was assigned to fight the Ovibumdu who had revolted against the Portuguese. Land communication issues due to a total absence of road networks and lack of railway that will come only many years later are presented as an illustration of Africans' hell life. Only heroic and blessed figures from Portugal were able to face such a world and could transform it into a paradise. A journalist, who visited the place where Fonseca was, described it in words that could not leave any doubt on the evil nature of Africa and Africans:

Those “remarkable aspects” were put together in a narrative that mythically imagined colonial Moxico as mysterious but terrible, inviolate but deeply frightening. In Moxico the empire was at the edge of being swallowed up... Travelers were imminently at death’s door. Only heroes, black savages, animals, and natural entities could eventually survive the dangers of this infernal land. ... “Only those who traveled across the cursed dust of those jungles, of those bits of lonely savannah can say what Africa is. The mysterious, barbarian, and terrifying Africa.” She continued, naming Moxico the “African heart,” “isolation in all its horror”. (ROQUE, 2003, p. 112-113).

The text above is an example of how the colonial discourse does not make any possible doubt on the absence of spaces for the African creativity of aesthetic activities.

Any other invention (or only its recognition) is fundamentally epistemological and would settle and unsettle the episteme. Consequently, Hegelian discourses are running the risk of being reducible to the point of ignoring other people’s contributions. Today, many scholars, thanks to archaeological studies, have understood the long past of Africa and its contributions to the world. The African continent has never been isolated. On the contrary, it has a rich antiquity with the Atlantic and Indian Oceans, and the Mediterranean Sea.

3. Reactions to the Denials of Africa

Jarrassé (2009) helps the readers interested in African art to avoid any confusion of the kind that Boas produced or others essentially coming from the North. Important testimonies are present in archeological vestiges all around the continent. One of these places is Tassili in Nigeria. Its excavations offer remembrances that testify of the presence of art in evolution dating from the tenth century BC. The vestiges show naturalist styles with beasts that are in motion. Shepherds are shown leading pastoral life and moving towards the Nile (JARRASSE, 2009). The testimonies also bring about camels that participated in pastoral and agricultural life around the beginning of the Christian era. It is also in Nigeria, precisely at Nok, that archeological works excavated clay pots in 1931 and well-refined human statues in 1943 dating from the first century BC. On

another location called Ife, still in Nigeria, were discovered realist Yoruba men and women paintings dating back from the third century BC. Realist faces, symmetry, anatomic proportions, face serenity, and wax used for getting different effects on the material produced. It was also possible to track influences up to Egypt, Ethiopia, and quite early influences from the Arabic Middle East. It is worth mentioning that all these discoveries testify of art production well before colonization, and above dynamic art that kept changing over time. Jarrassé (2009) gives artistic sources shedding light on other parts of Africa for showing how art, aesthetic values were present and quite dynamic. The Dogon of Mali, the Yaka, Songye, Kongo, Luba, Kuba, Chokwe of the Democratic Republic of the Congo, all offer different aspects of African art and include other disciplines such as theater, poetry, music, wall painting, waving, and architecture (RANTA, 2015; ODODO, 2001; ANDINDILILE, 2016). African art and artifacts give anthropological opportunities for finding much about people and their creativity.

In these veins, there is a need to focus attention on Kant's comprehension of anthropology that refers to the social and moral bases of knowledge in social contexts. Mudimbe's attack against Hegel's statements also goes against the concept "invention" itself, for from an epistemological perspective invention cannot re "invent" itself without being the original episteme, repetition or a reconfiguration impossible to imagine (MUDIMBE, 2016). By denying Africa any participation in history, i.e., also in aesthetics, its attackers implicitly recognize its presence and its activities that they purposefully ignore in refusing a simple exercise that would send them to "the Archaeology of Knowledge"¹ and to "the *invention du quotidien*".² In many ways, the critiques have made a preference for the "Invention et Reinvention",³ that would leave

¹ Foucault (2002) raises the question about language knowledge and understanding that includes historical aspects. It is indeed from distant times that social phenomena have their sources.

² Karp (2000) gives an account of Mudimbe's understanding and communication about African knowledge throughout its history. It did not need a western presence to organize social life. It is the quest of life that Michel de Certeau (2011) confirms as he underlines how social life is an outcome of social organization, and mimesis.

³ Margot Schwass (2016) gives an account about how the human mind in general and sometimes artists are embarked in descriptions of places and people around the world using argumentations that are not objective but rather project their feelings and expectations.

free their imagination, i.e., the relocation capacity of other people within original metaphysical locations. Seeing it beyond deconstruction, Wagner (2016, p. 621-643) looks at the “invention tradition” which, in cultural studies, would “settle and unsettle” epistemes with the potential to put everything into question but never offer the minimum clue for novelty or discovery as such.

Achille Mbembe enriches the debate about ideas developed on Africa in bringing in what he calls the invention of the “Negro,” i.e., the presentation of Africans as once again imagined, but never as they are. In the interview that the scholar gave to Catherine Portevin for a 2014 publication, he comes back on the concept “Negro” and its invention. He asserts that the North builds pre-established relations for its psychologically unjustified auto-satisfaction. In addition, the North puts itself in a position located on one side and the others, on the other side. The big gathering includes the New World, continents, and biological species whose destiny depends fully on the analysis, definitions, and considerations that the North filters and channels to the world. Unfortunately, according to Mbembe, that kind of reinvention process would go as far as to reinforce in the “others” the understanding and acceptance of racially, socially, or economically pre-established norms from the same North (MBEMBE, 2000; 2001; MAJEFE, 2000; OGUDE, 2012, MBEMBE, 2017).

To stop the critical identification process through the individual decisions of the North, Fanon advises that the Africans forget about the North and start a more objective process. For the application of Fanon’s suggestion, Gordon (2004, p. 74) proposes Africans to get rid of epistemological colonization and initiate “dialectics of recognition” in being “actional”, i.e., leading re-creations based on their analyses and understanding. Otherwise, with a lack of such effort, life would become like an everlasting urban life of Johannesburg. Violence, anxieties are present in an “Afropolitan” Urbanity or cosmopolitan urbanism that heralds how the 21st century is a place where racism continues to change every day in the reproduction of concepts channeled from the North and recycled at will (PORTEVIN, 2004, p. 27; MBEMBE, 2002, MBEMBE, 2001, MBEMBE, 2017).

Perceived as a new kind of colonization and bigotry, the above racism takes new forms and produces cancerous metastases in the social

body while renewing in different ways fights from a distant past. In a place like Johannesburg that Mbembe has observed and studied, a concept such as “Negro” would include new categories absent from its earlier categorizations. With such racialization process, Mbembe joins other scholars such as Bhabha. For them and O’Connor (2003, p. 217-243), post-post-colonialism pays attention to visual and cultural practices concerning identity and place only to find out that the word “post” does not announce temporal boundaries, but rather a spatial territory. It also announces land occupation sharing understanding with transnational cosmopolitanism and globalization in reproducing the same social preoccupations lacking local imagination (MBEMBE, 2000, p. 1-16, 29, 2001; BHABHA, 2004; APPIAH, 2003; MBEMBE, 2017).

Mudimbe’s faith in the distant history of Africa and its artistic contributions to the world is the main subject of his writings (KRESSE, 2005). For, even unwritten, Africa was already part of the world as proved through the antiquity of Egypt and its many contacts with the southern parts of the continents, and many incursions in the Oceans Atlantic and Indian, and the Mediterranean Sea (STAHL, 2014). In this vein, Cheikh Anta Diop (2012) developed theories over the years; he led with proofs the entire world to look at its origins in Africa and the critical roles of civilizations that sprang out of Egypt and their development in other parts of the world. The entire African history and civilization have links with aesthetics, oralities, and philosophy that do not leave any doubt about the beauty and the grandeur of the continent. African cultures should be approached through “nonreductive multiplicity” reconfiguration, that would reflect entire generation’s social fabric, interactions, and projections perceived in specific historical and cultural circumstances (STAHL, 2014, p. 9-10).

The above “nonreductive” perception can be enriched with Bourdieu’s understanding of fields, capital, habitus that ensure the continuation of social practices and heritage. Skills, knowledge and social order would thus move in time with organizations, “social” classes and the advantages due to community interactions for generations. Nevertheless, society is not hermetically closed. It opens to novelty that it adopts through social interactions, and appropriation (BOURDIEU, 2002; LISAHANTER, 2016, BROWN, 2000). Socialization includes inside trained members who figure out barriers for the people considered

as outsiders. Social dynamics also come out in aesthetics conductive lines and ideas that reinforce cohesion and the celebration of the same values (COMAROFF, 2012a, p. 5-12; COMAROFF, 2012b, p. 131-131).

Reactions came early to show that Africa was a vibrant artistic continent that was misjudged because many explorers did not take an interest in cultural facts but were running after lands to give to their respective countries. Henceforth, their attention did not go at first to the artistic richness that covered different African regions. Only their later publications depicted the places known for specific skills in art productions, architecture, and tool productions with the use of various metals. Kumbi Saleh the capital of gold and iron revealed big temples built in the desert whereas of Ethiopian greatness shined through decorative arts. Monomotapa architecture in Zimbabwe and pharaoh's temples in Egypt still expose to the world architectural styles not found elsewhere in the world (BLIER, 2015, p. 66-80, 155-200; BOISDUR DE TOFFOL, 2002).

4. The Main African Oral Tradition Aesthetics Heritage to Share with the World

After the short survey here above written, it is time to look at what oral traditions may offer to enrich this topic. The unwritten communication strategies that were used in many African countries can still be exploited and shared with the world. Finnegan (2012), Verbeek (2003, 2007a, 2007b), Bial (2004, p. 226-230), and Ebeogu (2017, p. 21-32) present specific features that illustrate aesthetics outcoming from interactions involving artists and their audiences. It is striking the critiques how the narrator is not sharing the final aesthetic product, but gets the audience input through different participations to have the artistic presentation.

First, it is worth mentioning that the producers of African oral traditions behaved in many cases as though they were mediums. It is in that environment mixing consciousness and unconsciousness that the artist takes distance from ideological positions or from defending one cause or another that would be out of artistic competences. Oralities behave as a medium that enabled artists to deliver messages and beauty canons.

Secondly, oral traditions made their particularity in their presentation as actual performance. The public was highly concerned at all the steps. In addition, the public itself, musician, music instruments, and the settings participated in the production of a good performance. That world also attached much importance to visual resources that worked for both the narrator and the public.

Thirdly, African performances all along years incorporated a capacity for the actualization and re-actualization of their contents, objectives, communication strategies, and participation. In that way, the antiquity has continually been transformed, and the role of the narrator adapted to the environment. However, at the same time, a persistent substratum that digs into the distant past keeps the essential links with what Mudimbe addresses as the archeological past (MUDIMBE, 2016; PERNET, 2006, FRAITURE, 2012).

Fourth, the concept folklore, for instance, includes many literary genres that are communicated with different techniques. Poetry, epics, lyrics, panegyric, elegiac, songs, religious texts can be used at various social moments and are often associated with given opportunities. They attempt as much as possible to reproduce the distant past through mimesis, and theatrical performances. Artists could work differently to achieve the aesthetics they needed to reach. However, whereas the climax is usually in the middle of a narrative in the western traditions, many local productions placed the narrative peak to the end of the story (FINNEGAN, 2012, p. 222, 329, 369). Such presentation of stories comes within an antiphonal form requesting responses from the public that participates in narrative production.

Fifthly, a close observation of distant African oral traditions indicates that different artistic styles are present and adapt to ages, genders, and needs. Babies have their share with songs and music that were essentially lulling them, or slowly bringing them to understand the adult world in which they will be growing. However, adults are exposed to a much more complex language that requires different mental associations, and the use of concepts adapted to social events. Characters include animals, monsters, and humans whose presences in narratives keep particular stress on the amplification summarizing the main ideas and lessons to take from the oral tradition presented (FINNEGAN, 2012).

Sixth, concerning language, proverbs, riddles, tone, rhythm, and gesticulations participate in the organization of a particular genre reserved for a group. When rightly applied with the use of an explicit language, social functions appear as the artists become more and more important in their society and fill social roles. Proverbs are mainly known for their shortness, a few words put together to communicate a message that goes far beyond the simple words. They are accumulated throughout the years as experts bring about more from different fields related to social life, historical experience, gender, oral narratives, and population waves (VERBEEK, 2003, 2007a, 2007b, VANSINA, 2004).

The combination of the six orality related points here above mentioned quickly have made their participation in the modern world writing through outstanding African writers. Anonymous producers have, in following the techniques here above pointed out, reached out to the entire the continent and far beyond where the works and artistic techniques influence famous artists. They easily borrow neighbors' techniques and include them in their artistic productions (VANSINA, 2003, p. 455, VANSINA, 2004). It is crucial that scholars, and especially artists, still pay much attention to the distant African past to get from it details that would contribute to the world development in different fields indeed and not only literature. The African Diaspora has gone around the world bringing the same artistic production strategies, samples, and enriching them with new contacts and findings (APPIAH, 2013).

Writers such as Tutuola, Achebe, Ekwensi, Soyinka, and Chimamanda have been able to capture oral resources and slowly adapt them to the writing requirements, aesthetic obligations, and literary canons (OGAGA, 2014, p. ix-xxx). Other artists have also drawn much inspiration from oral traditions and have very quickly grown out in the Nigerian film industry expanding in Africa and far beyond. Tsaaior and Ugochukwu (2017, p. 276) underlines similarities between artists from the distant past and the producers of different artistic productions in Nigeria and all around.

5. Artifacts (Mwana Pwo, Mulapu, Chijikaji, Katoyo),⁴ and Aesthetics

Hegel's theories here above mentioned early in this text have shown their limitations and nullity as far as the targeted African aesthetics are concerned, on the one hand, and the African and African Diaspora Aesthetics dynamics are considered, on the other. This section will focus on field cases that are testimonies against Hegel's Tabula Rasa theory, as an illustration of a vast ignorance of African capacities in many disciplines and social areas.

Mwana Pwo masks have been for many centuries among the Chokwe! They are believed to represent the original beauty of the Chokwe women and their high social status even though men only carve them at the Mukanda camp of initiation and put them on the initiation exit day. Those masks display different features attributed to women, such as their different sessions of initiation.

However, a close observation of the "Mwana Pwo" leads to discovering a few other different things that have come with time. For instance, it is not the same powder complexity that is used in all masks. There is much change due to new knowledge and use of more plants, roots, and clays. In the same veins, a simple look at the hair shows much change related to the complexion of simple natural material. It is not surprising to find out that today the hairstyles that most African women use have many common features with these masks. Aside Mwana Pwo, other masks also carved from much imagination and reproduction of cosmological understandings construct a divine hierarchy that the masks represent under the leadership of Mulapu, the royal mask that portrays local social philosophy, and strategies for survival within an environment exposed to temporal dangers (ODODO, 2001). These artifacts participate in resistance strategies towards imposed modernity and quickly lead to the production of multiple modernities (APPADURAI, 2013; MBOG, 2007; GIDDENS, 2006, p.128-140; 2007; 2012; OTTO, 2005; QUIJANO, 2007).

⁴ For more details about Mwana Pwo and other masks, several sources are available. However, Jordan (2003, 2006, 2010), and Kaputu (2017) will certainly provide the readers with enough information regarding the masks presented in this paper.

6. Festivals and New Masks

The above section shows us that creativity, imagination, philosophy, and questioning the past, the present, and the future, have always been present in African communities. They had to think about their social organization and make sure social order can survive from one generation to another. Pierre Bourdieu's distinction and field theories apply here, as members of the African society were busy ensuring that future generations continue using the wisdom of the past. Bourdieu's scholarship includes theories that offer assistance for the comprehension of the concept "perpetuation" applied to community life; social values' preservation, class formation, identity construction, and the capacity to keep independent even though, at the same time, a slight opening is operated as far as a few novelties are concerned (BOURDIEU, 2002; REED-DANAHAY, 2002, BROWN, 2000).

Questions related to the Sacred have taken specific stress regarding religious organizations and the understanding of the Divine versus the Profane. However, most communities have demonstrated that the distance separating the Sacred and the Divine is not big at all. Mimesis produced with local aesthetic presentations also keeps moving in time and adapting to social environments and needs through religious and customary symbols (ELIADE, 2005). A cultural dynamic from around the world draws attention on significant global fluidities and shifts in which the global diaspora plays a significant role (APPADURAI, 2013).

7. The African Diaspora

In many ways, African Diaspora(s) have followed the above lines in trying to (re)create itself. In many ways, the Diaspora is at first the result of the same treatment reserved to the locals in their home country. It reaches the new state in conditions that force it to question its presence and be in comparison with the inhabitants of the place (SANCHEZ, 2005).

In Minas Gerais (Brazil), for instance, a close observation of the *Congado de Rosario* groups gives an opportunity to find connections with Africa as poetics and aesthetics display much of the same questions and quests for new developments. The same poetics also disclose how these groups re-created their environment, and primarily how they could develop as independent bodies (GREEN, 2015). Their strategies vis-à-vis

Portuguese forces at first and then concerning all dominant groups (and gender balance) have emerged in the same ways African Communities had organized resistance against forced modernity and foreign influence. The most crucial resistance consisted in integrating cultural and religious practices of the opponents in the enslaved populations, thus leading to the re-creation of the African Brazilians in a world that also carries a backbone going as far back as to ancient Africa. Well observed, many countries, especially in North and South Americas, have accepted and adapted African music to their respective social growth, styles, and aesthetics (GREEN, 2015).

8. Mudimbe, Mbembe, Bourdieu, Apter

The scholars here above have helped us to understand how the process of continuity, discontinuity, invention, and reinvention of African aesthetics, ideologies, and cultural spaces can be understood in the recent past going as far back as the beginning of colonization (and giving resources for going far in the distant past). Local African communities in Africa and the Diaspora have followed the same strategies given the fact that they have had to face the same external forces and the same questions.

In addition, we can understand how Mudimbe looks at the meaninglessness that any understanding of invention of Africa will include because the African society, in general, has always faced its destiny and organized its temporal life concerning the Sacred, the Profane including social facts, and the aesthetics underlining different dynamic, progressive lines (MUDIMBE, 2006, 2016; ELIADE, 2005). Raising questions about invention and reinvention concerning Africa and its aesthetics may seem useless, for aesthetics always get into a dynamic of continuity and discontinuity, continuity keeps moving ahead while including a few novelties as the growth of society comes with new needs.

It is, however, time that the debate and the discourse on African past based on the condemnation of the colonial forces and scholarly sources move ahead. It is evident as shown in this text that Africa has always been a vibrant continent. What Apter (2007, p. 15-31) already reveals in a simple question is of great use for that purpose, and for figuring out what could be done for the future. His paper's title "Que Faire?" rightly suggests what should be done. It is about finding new

questions and collaborative debates regarding global arts, aesthetics, and creativities. We will demonstrate in many ways how Africa and the African Diaspora are independently continuing, discontinuing, inventing and reinventing aesthetic strategies that build new bodies that link the local and global through the concept glocal (ROUDOMETOF, 2015). Any local success in arts, new aesthetics, and new communication strategies are easily shared with other artists from around the world (APPADURAI, 2013). Seeing the African aesthetics and its displacements throughout Africa, its Diaspora and through Apter's question here above mentioned can but lead to the observation of a transmutation, moving signs, images, finally changing them into narratives, a meaningful structure within other social phenomena and life details (HOBSON, 2012, p. 9-37).

9. Conclusion

It is high time we stop even though the discourse will continue its way. We need to remember that thanks to V.Y. Mudimbe and Achille Mbembe at first, we have been able to focus the topic on a discussion that has been going on for many years. A debate about African aesthetics can be slippery for it can be a way either to justify oneself, or to deepen hatred against those who in the past put on the market theories that did not bring much consideration to an entire continent, Africa.

Although it is essential to know about that distant past and its repercussions on these days in many disciplines and human contacts, we believe that better strategies can be found to still deal with the same questions differently. Instead of arguing how injustices done to the world have caused so much pain, we believe it is time to point out the truth in its dynamics. African aesthetics have inspired the world, and they still link to the world.

Nowadays, new technologies have brought facilities that make the world a place where actions, movements, sharing skills, and knowledge quickly move from one corner to the next without any limitation as Appadurai's book incessantly points out. Under the new configuration resulting from multimedia and new shared interests, the cultural facts once believed to be primitive have come on the front of the global scene and are shared with the entire world. In addition, African aesthetics have now reached a level that not only shows that they have a distant history, but also that they are connected with the world. Africa and its

Diaspora have much to offer, and their contribution to the world will keep growing as they keep digging from their distant past. Meanwhile, they will generate different mechanisms of rejuvenation while retaining a stable connection with their historical origins.

References

ANDINDILILE, M. ‘You Have no Past, no History’: Philosophy, Literature and the Re-Invention of Africa. *International Journal of English and Literature*, [S.l.], v. 7, n. 8, p. 127-134, Aug. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5897/IJEL2015.0729>

APPADURAI, A. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London, New York: Verso, 2013.

APPIAH, K. A. Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections. In: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (ed.). *The African Philosophy Reader*. 2. ed. Great Britain: Routledge, 2003. p. 435-456.

APPIAH, K. S. Continuity and Discontinuity in Traditional African Narrative Ethics. *Research on Humanities and Social Sciences*, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 46-54, 2013.

APTER, A. *Beyond Words: Discourse and Critical Agency in Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

AYOTUNDE ISOLA BEWAJI, J. *Black Aesthetics: Beauty and Culture: An Introduction to African and African Diaspora Philosophy of Arts*. Trenton, NJ: Africa World Press. 2015.

BHABHA, H. K. *The Location of Culture*. New York: Routledge Classics, 2004.

BIAL, H. (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

BLIER, S. P. *Art and Risk in Ancient Yoruba: Ife History, Power, and Identity, ca. 1300*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139128872>

BOISDUR DE TOFFOL, M. H. *et al. Anthology of African Art: The Twentieth Century*. Paris: D.A.P. ; Editions Revue Noire, 2002.

BOURDIEU, P. *Masculine Domination*. New York: Stanford University Press, 2002.

BROWN, N.; SZEMAN, I. *Fieldwork in Culture*. London: Rowman & Littlefield, 2000.

COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (Ed.). *The African Philosophy Reader*. 2. Ed. Great Britain: Routledge, 2003. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203493229>

COMAROFF, J. Religion, Society, Theory. *Religion and Society: Advances in Research*, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 5-34, 2012a. DOI: <https://doi.org/10.3167/arrs.2012.030102>

COMAROFF, J.; CAMARROFF, J. L. Theory from the South: Or, how Euro-America is Evolving Toward Africa. *Anthropological Forum*, [S.l.], v. 22, n. 2, p. 113-131, July 2012b. DOI: <https://doi.org/10.1080/00664677.2012.694169>

DE CERTEAU, M. *The Practice of Everyday Life*. 3th ed. California: University of California Press, 2011.

DIOP, C. A. *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*. Translated from the French by Mercer Cook. New York: Lawrence Hillbooks & Company, 2012.

EBOGU, A. *Ethnosensitive Dimensions of African Oral Literature: Igbo Perspectives*. New York: African heritage Press, 2017.

ELIADE, M. *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005. (Bolligen Series, n. XLVI).

FINNEGAN, R. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11647/OBP.0025>

FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by A. M. S. Smith. New York: Routledge Classics, 2002.

FRAITURE, P.-P. Mudimbe's *homo absconditus*: Towards a Resurrection of the Human. *International Journal of Francophone Studies*, [S.l.], v. 15, n. 3-4, p. 455-475, 2012. DOI: https://doi.org/10.1386/ijfs.15.3-4.455_1

GIDDENS, A. *Sociology*. 5th ed. with the assistance of Simon Griffiths. Cambridge: Polity Press, 2006.

GIDDENS, A. *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge: Polity Press, John Wiley & Sons, 2007.

GIDDENS, A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2012.

GONZALEZ, M.; AGOSTINI, R. (ed.). *Aesthetics and Ideology in Contemporary Literature and Drama*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

GORDON, L. R. Fanon and Development: A Philosophical Look. *Africa Development Senegal*, [S.l.], v. 29, n. 1, p. 71-94, 2004. DOI: <https://doi.org/10.4314/ad.v29i1.22186>

GREEN, V. B. African-Derived Music of the Americas. *American International Journal of Contemporary Research*, Irving, TX, v. 5, n. 5, p. 1-7, Oct. 2015. Available at: www.aijcrnet.com. Access on: Jan. 3, 2019.

HEGEL, G. W. F. *The Philosophy of History*. Kitchener: Batoche books, 2001.

HOBSON, M. *Jacques Derrida: Opening Lines*. New York and London: Routledge, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203007044>

JARRASSE, D. Trois gouttes d'art nègre. Gobinisme et métissage en histoire de l'art. Les Actes de Colloques du Musée du Quai Branly Jacques Chirac, Paris, v. 1, p. 2-14, juillet 2009. Available at: <http://journals.openedition.org/actesbranly/96>. Accessed on: March 17, 2020.

JORDAN, M. Tupele, les symboles du panier divinatoire Chokwe. *Tribal Art Magazine*, Arques, Belgium, v. VIII, n. 1, p. 96-100, 2003.

JORDAN, M. *Makishi: Mask Characters of Zambia*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum, 2006.

JORDAN, M. Masques Chokwe: entités ancestrales: Makishi et leurs attributs. In : FALGAYRETTES-LEVEAU, C. et al. (éd.). *Angola: figures de pouvoir*. Paris: Dapper, 2010. p. 152-177 et 281-282.

KAPCHAN, Deborah. *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2007.

KAPUTU, F. U. *“Chilima” and the Remaking of Chokwe Identity: An Interdisciplinary Study on Globalization, Material Traditions and Gendered CosmoPolity*. Burssels: VUPress, 2017.

KARP, I., MASOLO, D. A. *African Philosophy as Cultural Inquiry*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000.

KRESSE, K. “Reading Mudimbe”: An introduction. *Journal of African Cultural Studies*, Boston, v. 17, n. 1, p. 1-9, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1080/0090988052000344639>

LISAHUNTER, W. S. *et al.* (ed.). *Pierre Bourdieu and Physical Culture*. London: Routledge Research in Sport; Culture and Society, 2016.

LOESBERG, J. *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

MAFEJE, A. A propos “African Modes of Self-writing”: Adieu Mbembe. *Southern African Political and Economic Monthly*, [S.l.], v. 13, n. 12, p. 33-36, 2000.

MBEMBE, A. *On Postcolony*. California: University of California Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520917538>

MBEMBE, A. *De la Postcolonie: Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*. Paris: Editions Karthala, 2000. (Collection Les Afriques, dirigée par Jean-François Bayart)

MBEMBE, J.; RENDALL, S. African Modes of Self-Writing. *Public Cultures*, Durham, NC, v. 14, n. 1, p. 239-273, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1215/08992363-14-1-239>

MBEMBE, A. *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press, 2017. DOI : <https://doi.org/10.1215/9780822373230>

MBOG, B. *Esthétique de l’art africain: symbole et complexité*. Paris: L’Harmattan, 2007.

Mudimbe, V. Y. *Cheminements: Carnets de Berlin*. Quebec: Humanitas, 2006.

MUDIMBE, V. Y. *et al.* *The Mudimbe Reader*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2016.

O'CONNOR, E. Preface for a Post-Postcolonial Criticism. *Victorian Studies*, Bloomington, IN, v. 45, n. 2, p. 217-246, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1353/vic.2003.0093>

ODODO, S. E. Theatrical Aesthetics and Functional Values of Ekuechi Masquerade Ensemble of the Ebira People in Nigeria. *African Study Monographs*, Kioto, v. 22, n. 1, p. 1-36, May 2001.

OGAGA, O. Familiar Realities, Continuity, Shifts of trajectory in New African Novel. In: _____ (ed.). *Tradition and Change in Contemporary West and East African Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2014. Preliminary material. *Matatu: Journal for African Culture and Society*, [S.l.], v. 45, n. 1, p. i-xxxii, 2014. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401211093_001

OGUDE, J. Whose Africa? Whose Culture? Reflections on Agency, Travelling Theory and Cultural Studies in Africa. *Kunapipi: Journal of Postcolonial Writing and Culture*, v. 34, n. 1, p. 12-27, 2012. Available at: <https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol34/iss1/3>. Accessed on: July 6, 2020.

OTTO, T.; PEDERSEN, P. (ed.). *Tradition and Agency: Tracing Cultural Continuity and Invention*. Denmark: Aarhus University, 2005.

PERNET, H. *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*. Translated by Laura Grillo. Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2006.

PORTEVIN, Catherine. Interview d'Achille Mbembe. *Philosophie Magazine*, Paris, v. 7, p. 26-29, Feb. 2014.

QUIJANO, A. Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, [S.l.], v. 21, n. 2-3, p. 168-178, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380601164353>

RANTA, M. Art, Aesthetic Value, and Beauty: On the Evolutionary Foundations of "Narrative Resemblance Concepts". In: INTERNATIONAL CONGRESS OF AESTHETICS IN KRAKOW, 19th., 2013. *Proceedings [...]*. Krakow: Naturalizing Aesthetics; Cracow, Poland: Jagellonian University, 2015. p. 59-69.

REED-DANAHAY, D. Remembering Pierre Bourdieu 1930-2002. *Anthropological Quarterly*, [S.l.], v. 75, n. 2, p. 375-380, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1353/anq.2002.0038>

ROQUE, R. The Razor's Edge: Portuguese Imperial Vulnerability in Colonial Moxico, Angola. *The International Journal of African Historical Studies*, Boston, v. 36, n. 1: Special Issue: Colonial Encounters between Africa and Portugal, p. 105-124, 2003. DOI: 10.2307/3559321

ROUDOMETOF, V. Theorizing Glocalization: Three Interpretations. *European Journal of Social Theory*, [S.l.], p. 1-18. 2015.

SANCHEZ, G. G. Diasporic Identity Formation among Cape Verdeans in Boston. *The Western Journal of Black Studies*, Washington, v. 29, n. 2, 532-539, 2005.

SCHWASS, M. Invention and Reinvention: Greville Texidor Meets Frank Sargeson. *Journal of New Zealand Literature*, [S.l.], v. 34, n. 1, p. 8-26. 2016. Available at: <http://www.jstor.org/stable/90000544>. Accessed on: May 18, 2018.

SHAVA, S. The African Aesthetic. In: SHUJAA, M. J.; SHUJAA, K. J. (ed.). *The SAGE Encyclopedia of African Cultural Heritage in North America*. Pretoria: University of South Africa: SAGE Publications, 2015. p. 11-17.

STAHL, A. B. Africa in the World: (Re)centering African History Through Archaeology. *Journal of Anthropological Research*, [S.l.], v. 70, n. 1, p.5-33, 2014. DOI: <https://doi.org/10.3998/jar.0521004.0070.102>. Available at <http://www.jstor.org/stable/24393744>. Accessed on: May 19, 2018.

TOURÉ, A. M. Dawn-Song and the “Evolution of the Black Aesthetic” An Outline of A Few, Key Concepts/Archetypes/Metaphors. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, Santa Clarita, CA, v. 11, n. 6, p. 255-259, 2018.

TSAAIOR, J. T.; UGOCHUKWU, F. (ed.). *Nigerian Film Culture and the Idea of the Nation: Nollywood and National Narration*. London: Adonis & Abbey Publishers, 2017.

VANSINA, J. Papers of an African King Collected by Jacques Hymans. *History in Africa*, Cambridge, v. 30, p. 455-460, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0361541300003338>

VANSINA, J. *How Societies are Born: Government in West Central Africa before 1600*. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2004.

VERBEEK, L. *Le chasseur africain et son monde*. Chansons de chasse du sud-est du Katanga. Tervuren: MRAC, 2007a.

VERBEEK, L. *Les jumeaux africains et leur culte*. Chansons des jumeaux du sud-est du Katanga. Tervuren: MRAC, 2007b.

VERBEEK, L. *Pleureuses du Luapula – Moëro*. Mélopées funèbres du Sud-Est Katanga. Tervuren: MRAC, 2003.

WAGNER, R. *The Invention of Culture*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

Recebido em: 8 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 24 de agosto de 2020.

Resenha





OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

Camila Augusta Pires de Figueiredo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

camilafig1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0522-8114>

“[...] uma arte? Sim [...] um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu”.

Clarice Lispector, *Água viva*.

Neste ano que marca o centenário do nascimento de Clarice Lispector, a Editora UFMG publica *Alvorço da criação*, obra que discute a relação da ficção da autora com as artes visuais, em especial a pintura, a escultura, a arquitetura, as artes decorativas e a natureza-morta. A convergência entre as artes estabelece o pano de fundo que abriga os pontos cruciais de sua escrita: os temas existenciais e a condição da mulher, localizada em uma longa tradição efrástica feminina que será abordada no volume.

A obra é apresentada brevemente por Fábio Lucas (escritor e crítico literário, vencedor do Prêmio Jabuti e membro da Academia Mineira de Letras), que enaltece as cuidadosas análises realizadas por Solange Ribeiro de Oliveira, que “apanham e seduzem o leitor” e oferecem um “agudo e inteligente tratamento investigativo” (LUCAS, 2020, p. 11), algo raro entre os aparatos avaliativos do conjunto de obras da ficcionista brasileira.

Professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais e autora de diversos títulos sobre literatura e outras artes – entre eles *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector* (1985), *Literatura e música: modulações pós-coloniais* (2002), *Literatura e música* (2003) e *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje* (2012) –, Solange Ribeiro de Oliveira introduz *Alvorço* a partir da tese de que na ficção de Lispector as alusões aos elementos pictóricos se configuram como metáforas de uma temática existencial, e também moldam a interpretação dos personagens (muitos deles artistas) e as vozes narrativas que compõem a sua construção textual.

Abundam no conjunto da ficção clariceana os iconotextos, formas híbridas em que imagens visuais – que não precisam necessariamente se referir a obras de arte conhecidas ou reais – são materializadas pela construção verbal, como as detalhadas descrições da luminária no início e no fim de *O lustre*. A fim de identificar as outras formas artísticas presentes nos romances, Solange Oliveira recorre à escala tipológica de Liliane Louvel (2012), que considera os graus de saturação em diversos fenômenos, estabelecendo uma ordem crescente de picturalidade: o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os quadros vivos, o arranjo estético, a descrição pictural e, por fim, a écfrase.

O efeito quadro, por exemplo, ocorre quando o leitor tem a impressão – normalmente derivada da utilização de marcadores lexicais como cores, perspectivas, formas, linhas – de ver um quadro ou um gênero pictural. No polo oposto da gradação, está a écfrase, a verbalização de configurações visuais estáticas por meio da descrição textual.

Ao longo de sete capítulos, Solange Oliveira aborda os fenômenos picturais presentes em nove romances de Clarice publicados entre 1943 e 1977, a dizer: *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977).

O primeiro capítulo dedica-se à análise de *Perto do coração selvagem* e menciona em especial a descrição efeito quadro de Joana entrando no banho, nas primeiras páginas, e a descrição ecfrástica de uma paisagem marinha, ao final do livro. Nessas duas passagens, Solange afirma, a picturalidade serve ora como um prenúncio dramático das transformações na vida da protagonista, ora como uma ferramenta

de rememoração das experiências sofridas quando jovem. A autora estabelece um paralelo entre o primeiro trecho e a pintura de Ticiano, *Venus Anadyomene*, e entre o segundo e *Sailboats near Trouville*, de Eugène Boudin, figuras que se encontram em um caderno impresso em cor, localizado no início do livro, em meio a um conjunto de 13 outras imagens que auxiliarão os leitores a acompanharem os diversos exemplos mencionados pela autora.

O segundo capítulo aborda a descrição de espaços interiores, a casa e seus objetos decorativos, como o casarão de propriedade da avó de Virgínia e sua sala de jantar, de cujo teto pende um grande lustre. Solange recorre ao conceito de *topoanálise*, de Gaston Bachelard (1964), que promove um estudo psicológico dos espaços habitados, e a outros estudiosos que tratam dos significados da arte decorativa para compreender a relevância do lustre na obra.

A cidade sitiada é tema do terceiro capítulo, momento em que a autora se dedica ao exame da éfrase na descrição de uma estátua equestre, imagem que “desempenha múltiplas funções, desde a caracterização da personagem até a estruturação do texto e sua articulação com virtualmente toda a ficção da autora” (OLIVEIRA, 2000, p. 47). Destaca-se a imagem da mulher-centaura, figura emblemática metafórica do anseio da mulher pela liberdade, que vai se fazer presente em outros romances de Lispector.

Em *A paixão segundo G.H.*, tema do capítulo 4, ressalta-se a estrutura de monólogo cíclico e o tema existencial, com o acréscimo das questões de gênero e de classes sociais. Do ponto de vista das artes relacionadas, Solange aponta o contraste entre a arte primitiva no painel do quarto e a arquitetura moderna do edifício onde mora G.H., bem como destaca a relevância da prática artística da protagonista.

Poema em formato de prosa, *Água viva* é objeto do capítulo seguinte. Ficção experimental, se comporta como um “abstracionismo literário”, em que o foco não está na descrição de fatos e personagens, mas na própria palavra, em um frágil equilíbrio entre abstração e figuração. Entre as imagens evocadas, destaca-se a da delicada água-viva, que é examinada pela autora.

O penúltimo capítulo se dedica a *A hora da estrela*, o último movimento de Clarice em direção ao figurativo, mais especificamente às esculturas da arte sacra popular brasileira, objeto de admiração do personagem Olímpico, que também faz caricaturas satíricas. Enfatizam-

se aqui as questões sociais e políticas, de algum modo observadas em romances anteriores.

Solange Ribeiro finaliza a sequência de capítulos com uma análise conjunta de *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e sua próxima relação com a natureza-morta ou *still life*, termo em inglês que, como lembra a autora, também carrega o significado de “vida imóvel” ou “vida silenciosa”. À breve explicação desse gênero de pintura seguem os trechos dos romances que mencionam os peixes, as frutas e a mesa posta, juntamente com referências a telas de diversos pintores, de Paul Cézanne a Alfredo Volpi.

Ao concluir, a autora retoma o objetivo principal da obra, a análise dos romances de Lispector a partir de suas relações com as artes visuais, para realizar uma útil compilação dos principais pontos apresentados e para revelar as funções ou efeitos desse emprego do pictural.

Merece destaque a capacidade da autora de estabelecer conexões com obras e artistas em diversas mídias e das mais variadas épocas, das pinturas holandesas do século XVI às modernas videoperformances, passeando com maestria por caminhos artísticos nem sempre óbvios e que conduzem o leitor a uma compreensão mais ampla da poética clariceana.

Como em todo o restante do livro, cabe destacar também nesta última parte a competência com que a autora relaciona as artes referenciadas e os pontos temáticos presentes nos romances. À luz da abordagem interartes proposta, compreende-se claramente o modo como a picturalidade presente em Lispector – embora às vezes em trechos bem curtos – exerce múltiplas e relevantes funções e acaba por atar as pontas das tramas narrativas com nós que não se desfazem facilmente.

Longe de aspirar a uma análise abrangente, *Alvorço da criação* atende bem seu propósito de contribuir para a compreensão da poética pictural da centenária escritora. Destinada à legião de pesquisadores e admiradores de Lispector, a publicação de Solange Oliveira vem revelar o estimulante alvorço de formas e práticas artísticas subjacentes à escrita clariceana, artifícios de uma delicada realidade que transfigura.

Referências

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. New York: The Orion Press, 1964.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução de Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. p. 11-14.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

Recebido em: 28 de setembro de 2020.

Aprovado em: 2 de outubro de 2020.