

# Zanzalá

Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais  
Volume 11 / Número 1 / Ano 2023



Dossiê  
**CINECLUBE**  
**CINELATINO**



**Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e**

**Audiovisuais** é a primeira revista acadêmica brasileira, *peer-reviewed*, dedicada aos estudos de gêneros cinematográficos e audiovisuais em suas múltiplas plataformas ou manifestações. Trata-se de uma publicação vinculada ao grupo de pesquisa (CNPq) GENECINE (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), sediado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação do Inst. de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O título da revista homenageia um romance fundamental na história da literatura brasileira de ficção científica: Zanzalá e O Reino do Céu (1949), de Afonso Schmidt. Na obra de Schmidt, Zanzalá é o nome da cidade utópica erguida em um vale situado no sopé da Serra do Mar – onde o autor nasceu em 1890. O romance de Schmidt foi publicado pela primeira vez em capítulos no jornal O Estado de S. Paulo, em 27 de fevereiro de 1928. Em 1949, o romance completo foi lançado em volume único pela editora Clube do Livro. Zanzalá também significa “flor de Deus”, nome dado à flor “aleluia” que floresce no coração da Serra do Mar.

**ISSN 2236-8191**

**Site**

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>

**E-mail**

revistazanzala@gmail.com

**Editores**

Alfredo Suppia  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
asuppia@unicamp.br

Luiza Lusvarghi  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
luizacl@unicamp.br

Michelle Sales  
Universidade Federal do Rio de Janeiro / PPG Multimeios  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
sales.michelle@eba.ufrj.br

Pedro Maciel Guimarães  
Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
pedro75@unicamp.br

Theresa Medeiros  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil  
theresa.medeiros@ufjf.br

**Editoras convidadas**

Maria Camila Ortiz  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil  
ma.camilaortiz@gmail.com

Tereza Spyer  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil  
terezaspyer@gmail.com

**Editores associados**

Carolina de Oliveira Silva  
Edson Pereira da Costa Júnior  
Ester Marçal Fér  
Isabella Ricchiero Stefanini  
Luiz Felipe Baute  
Lucas Procópio Caetano  
Matheus Mendes Schlittler  
Natasha Romanzoti

**Coordenação Editorial**

Luiza Lusvarghi

**Revisão de textos**

Patrícia Santinelli

**Edição de áudio**

Matheus Mendes Schlittler

**Capa**

Genio Editorial

**Projeto Gráfico**

Isabella Ricchiero Stefanini  
Luiz Felipe Baute

**Diagramação**

Genio Editorial

## Sumário

### Editorial

- 4 *Dossiê Cineclube Cinelatino: experiências e reflexões cineclubistas de antes, durante e depois da pandemia da Covid-19*  
Ester Marçal Fér, Maria Camila Ortiz e Tereza Spyer

### Artigos

- 11 *Formas del género en Dios existe, su nombre es Petrunya (Teona Strugar Mitevska, 2019)*  
Pablo Piedras e Ana Silvia Andreu da Fonseca
- 26 *Saia e veja o mundo: sobre melodrama, amor e viagens*  
Fábio Allan Mendes Ramalho
- 45 *Guerreiras e Donzelas: memórias de mulheres sobre a ditadura militar-empresarial brasileira acionadas em dois relatos*  
Fran Rebelatto
- 64 *Notas de um debate: a coralidade como gênero, princípio de criação e marca de autorialidade em Sem Raiz (2017)*  
Ester Marçal Fér e Patrícia Zandonade
- 88 *Monstruosidades, animalidades, juventud y otros estereotipos de las violencias guerreras de Colombia en pantalla grande*  
Marcela Landazábal Mora
- 111 *A construção das memórias entre ficção e documentário em EAMI, de Paz Encina*  
Maria Camila Ortiz e Tereza Spyer

### Resenhas

- 138 GIROLDO, Ramiro. *André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário*  
Carolina de Oliveira Silva
- 147 RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*  
Ana Catarine Mendes da Silva

### Entrevista

- 153 *Os Filmes de Plástico: a produção cinematográfica em Minas Gerais*  
Entrevista sonora com Maurílio Martins



## **Dossiê Cineclube Cinelatino: experiências e reflexões cineclubistas de antes, durante e depois da pandemia da Covid-19**

Este dossiê é produto da parceria entre o projeto de extensão *Cineclube Cinelatino: Imagens da América Latina a Serem Decifradas*, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) – destinado a difundir produções audiovisuais de países da América Latina – com a revista acadêmica *Zanzalá*, dedicada aos estudos de gêneros e vinculada ao “Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais” (Genecine), sediado no Departamento de Cinema do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

O *Cineclube Cinelatino* está ativo desde 2012 e busca fomentar a integração latino-americana por meio do cinema. Um dos objetivos centrais é estimular pessoas que não pertencem ao meio universitário a ter o hábito de frequentar exibições audiovisuais fora do escopo do cinema hegemônico. Promovendo sessões dedicadas às cinematografias latino-americanas, sempre seguidas de debates, o *Cineclube Cinelatino* convida o público a conhecer algumas das principais questões que envolvem essa região por meio da compreensão das especificidades da linguagem cinematográfica produzida pela e na América Latina.

O projeto, que procura fortalecer os vínculos entre a universidade e a sociedade, faz parte de um conjunto de cineclubes vinculados às universidades públicas. Esses cineclubes contribuem para a democratização do audiovisual a partir da distribuição, exibição e crítica. Tais iniciativas se tornaram ainda mais importantes com as mudanças dos modelos de produção e distribuição levadas a cabo nos anos 1990 e 2000, que geraram grande concentração do mercado regional.

Além disso, o *Cineclube Cinelatino* contribui para introduzir os(as) estudantes bolsistas e

---

voluntários(as) em atividades relacionadas à organização e gestão. Os(as) discentes atuam desde o processo de curadoria da programação até as formas de comunicação, divulgação e captação audiovisual das sessões e debates. São responsáveis também pela realização de registros das atividades, bem como pelo trabalho de escrita sobre cinema em diversos formatos textuais, tais como sinopses, *releases*, ensaios e artigos.

Vale ressaltar que este dossiê é a terceira publicação do *Cineclube Cinelatino*, uma vez que nas práticas de selecionar, exibir e debater filmes, o projeto procura dar ênfase ao tripé universitário por meio da articulação entre extensão, ensino e pesquisa. Assim, em 2020 foi publicado o livro *Cinelatino: imagens da América Latina a serem decifradas*<sup>1</sup>, pela Editora da Unila (Edunila). A publicação, composta por 14 artigos, foi resultado das sessões e debates realizados entre 2012 e 2017, e foi organizada em quatro sessões temáticas: “Violência e Direitos Humanos”, “Arquitetura e Cidade”, “Gênero, Poder e Identidade” e “Cotidiano, Política e Sobrevivência”.

Também em 2020 publicou-se o “Dossiê Cinelatino”<sup>2</sup> na Revista *Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia*. Esse dossiê, fruto do trabalho desenvolvido no biênio 2018-2019, foi organizado em duas seções: a primeira composta por 3 ensaios e a segunda por 13 artigos.

O presente dossiê está composto por seis artigos elaborados a partir de convite feito pela coordenação do projeto a autores(as) que foram debatedores(as) em sessões durante os anos de 2020 a 2022. A proposta apresentada foi a de aprofundar os debates iniciados naquelas ocasiões, construindo reflexões possíveis de atingir não só outros públicos, mas novos lugares do pensamento acadêmico sobre os filmes exibidos. Mas antes de apresentar os artigos que compõem o dossiê, é necessário falar sobre o período no qual se deram as sessões e debates que geraram os textos aqui publicados.

De 2012 a 2019, o projeto procurou fomentar a cultura audiovisual da comunidade da Tríplice Fronteira, composta pelos municípios de Foz do Iguaçu (Brasil), Ciudad del Este (Paraguai) e Puerto Iguazú (Argentina), bem como da comunidade formada por estudantes, professores(as) e servidores(as) da Unila, promovendo sessões presenciais de filmes seguidos de debates com convidados(as) de diversas áreas, origens e nacionalidades. Geralmente, os(as) debatedores(as) de

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/editora/livros/cinelatino>

<sup>2</sup> Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/222>

---

cada sessão eram uma combinação entre discentes, docentes, técnicos(as) da universidade e a comunidade externa.

Cabe ressaltar que, a partir de 2018, as sessões mensais do projeto passaram a acontecer em uma sala do circuito comercial da cidade de Foz do Iguaçu, a um preço promocional. Tal parceria deu conta de importantes demandas de ambos os agentes: para o exibidor (Cine Cataratas), a necessidade de cumprir a chamada “cota de tela” para o cinema nacional e a possibilidade de ampliar o público já habituado a frequentar o espaço; para o *Cineclube Cinelatino*, a oportunidade de contar com as melhores condições de projeção de som e imagem, além de atuar diretamente na programação de um espaço cultural consolidado na cidade, chegando de maneira mais direta à comunidade externa à universidade.

A partir desse momento, além do habitual recorte em relação aos filmes, foi agregado à curadoria o critério de atualidade das obras. Isso é, passamos a exibir produções audiovisuais que estavam em período de lançamento e comercialização no circuito exibidor de cinema das grandes capitais brasileiras, ou que tivessem sido lançadas até dois anos antes. Desta forma, o *Cineclube Cinelatino* passou a fortalecer um dos elos mais carentes do cinema latino-americano: a distribuição. Nesse processo, foi necessário construir igualmente uma parceria com as distribuidoras cinematográficas brasileiras de perfil não-hegemônico, e cujo catálogo fosse além do padrão conhecido como “filme de arte”.

Assim, as sessões do *Cineclube Cinelatino* durante os anos de 2018 e 2019 estabeleceram um público fiel, com uma programação que colocou a nossa região no calendário das estreias e pré-estreias de importantes filmes latino-americanos, sempre com salas cheias (média de 120 e picos de 300 pessoas).

A partir de 2020, com a necessidade do distanciamento social, devido à pandemia da Covid-19, fomos à procura de outras oportunidades e possibilidades com as formas, territórios e tecnologias que nos permitissem continuar com o objetivo de democratizar a produção e exibição de filmes latino-americanos. Nessa tentativa, era ainda mais necessário trabalhar em conjunto e estrategicamente com artistas, produtores(as) e realizadores(as), além da comunidade e organizações sociais.

Assumimos, então, o desafio de nos adaptarmos às novas formas e limitações que a virtualidade, num primeiro momento, evidenciava. Nossas perguntas centrais eram: como realizar

uma sessão online? Quais estratégias adotar para chegar ao público que tínhamos? Seria possível continuar trabalhando com as distribuidoras parceiras, já que a negociação monetária entre elas e o cinema não era mais possível?

A impossibilidade de nos encontrarmos fisicamente nos espaços abriu um leque de opções para o cineclubes. Graças às distribuidoras parceiras e à alternativa do *streaming* foi possível descentralizar o acesso aos filmes, além de difundir e promover o seu consumo Brasil afora. Fazendo uso das plataformas digitais, o *Cineclubes Cinelatinos* se consolidou nas redes como um circuito de cinema alternativo.

Após a última sessão presencial, em março de 2020, foram exibidos 12 curtas-metragens e 18 longas-metragens, de maio de 2020 a março de 2022, de forma gratuita, em plataformas online, em colaboração com distribuidoras e produtoras. Ditos filmes tiveram um total de 5.140 inscritos(as) de 23 países diferentes (Alemanha, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Espanha, EUA, França, Guatemala, Haiti, Itália, México, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, Reino Unido, República Dominicana, Uruguai e Venezuela), através do site<sup>3</sup> do projeto, sendo 3.783 sem vínculo com a universidade e 1.357 com algum tipo de vínculo (técnico(a), professor(a) ou discente). Esse desenvolvimento veloz e alcance crescente também ficou evidente nos dados do canal do cineclubes no YouTube<sup>4</sup> que, antes da pandemia, contava com 307 visualizações, e em março de 2022, antes da volta às salas de cinema, passou para 10.209 visualizações.

Essa adaptação do formato online também tornou possível uma maior proximidade com ativistas, pesquisadores(as) e estudantes de outras regiões e países, além dos(as) realizadores(as) (diretores(as), atores/atrizes, roteiristas, montadores(as), diretores(as) de fotografia etc.) dos filmes que passaram a participar dos debates promovidos no canal do YouTube do cineclubes, o que não era possível na presencialidade. Isso ofereceu para a comunidade um espaço de encontro e formação, além de um intercâmbio como forma de conhecimento, desfrute e geração de ideias.

Assim, o formato online, que começou como uma alternativa para desenvolver as atividades nos primeiros meses de pandemia, se consolidou nos anos 2020 e 2021 como um campo de atuação do projeto, que foi além da modalidade presencial, especialmente tendo em conta o crescimento

<sup>3</sup> Disponível em: <https://cineclubecinelatino.wixsite.com/unila>

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/@CineclubesCinelatinos>

---

do público e o alcance de outros países para além da Tríplice Fronteira.

Depois de exaustivos debates sobre a segurança sanitária, voltamos à presencialidade em maio de 2022. Nesse momento, além de enfrentarmos o cenário de processos desiguais nas dimensões de produção, distribuição e consumo audiovisual na região, exacerbados num primeiro momento pela pandemia<sup>5</sup>, também voltávamos a um território onde as culturas se confrontam e se mesclam: a fronteira.

Regressar a esse lugar simbolicamente cambiante, que gera ambivalências e contradições, implicou retomar a construção das pontes de resistência, isso é, do poder de nos nomear dissidentes e fronteirizos(as). Voltamos à procura de visualizar novamente cinematografias pouco convencionais ou de pequena circulação nos cinemas comerciais locais, conseguindo exibir 7 longas-metragens no último ano, além de uma sessão especial de comemoração dos 10 anos do projeto, em dezembro de 2022.

É importante destacar que essa noção de fronteira(s), de limiar(es) e de margem(ns), desde sempre nos têm permitido pensar aqueles cruzamentos que visualizamos, descobrimos e recuperamos como espaços que podem ser interpelados através de práticas, discussões, ações e territorialidades que confrontam o mercado hegemônico de exibição.

Essas experiências fronteiriças/alternativas, geradas a partir dos debates do cineclube, se veem refletidas nos artigos que compõem este dossiê, seja dentro das suas temáticas, das suas análises estéticas e/ou nas discussões de gêneros que compõem os filmes. Dessa forma, com esses textos, o *Cineclube Cinelatino* continua se expandindo no tecer de muitas mãos que percorrem os caminhos da construção de olhares audiovisuais críticos, contextualizados e localizados.

O artigo que abre o dossiê é **Formas del género en *Dios existe, su nombre es Petrunya* (Teona Strugar Mitevska, 2019)**. Nele, Ana Sílvia Fonseca e Pablo Piedras analisam os diversos paradoxos encontrados nessa obra do cinema macedônio, inserida no circuito de produção audiovisual globalizado, observando mais detalhadamente o papel ambivalente que a mulher exerce, enquanto gênero (*gender*), em uma narrativa que articula os gêneros (*genres*) do melodrama, *thriller* e *woman's film*.

---

<sup>5</sup> Os impactos provocados pela pandemia de Covid-19 no ecossistema midiático têm sido observados por diversos estudos no mundo todo, inclusive na América Latina. No caso do Brasil, vale ressaltar que além da pandemia, o setor audiovisual foi profundamente atingido pelas ações de desmonte de políticas públicas do governo Bolsonaro (2019-2022).



---

Na sequência, somos convidados a percorrer espaços e temporalidades de *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018) no ensaio **Saia e veja o mundo: sobre melodrama, amor e viagens**, de Fábio Allan Mendes Ramalho. Em uma análise focada nas experiências de viagem e deslocamento das personagens pelo mundo, o texto explora os aspectos da imaginação melodramática que o filme promove, tais como a expectativa amorosa, o sentimento de clausura e os desejos de mobilidade, como forma de apreensão dos processos humanos, estéticos e políticos da modernidade.

A forma ensaística se faz presente também em **Guerreiras e Donzelas: memórias de mulheres sobre a ditadura militar-empresarial brasileira acionadas em dois relatos**, escrito por Fran Rebelatto. Colocando em diálogo o filme *Torre das Donzelas* (Susanna Lira, 2018), as memórias da ex-presa política Ana Maria Ramos Estevão em seu livro *Torre das Guerreiras e outras memórias* (2021) e o pensamento de Walter Benjamin, a autora aborda a construção da memória e o papel da arte como ferramenta de resistência em filmes do gênero ditadura militar e a literatura de testemunho.

Em **Notas de um debate: a coralidade como gênero, princípio de criação e marca de autorialidade em Sem Raiz**, Ester Marçal Fér e Patrícia Zandonade analisam os diversos aspectos do conceito de coralidade encontrados no filme *Sem Raiz* (Renan Rovida, 2017). Tanto nas noções de gênero cinematográfico, com o gênero coral; como nas práticas criativas coletivas do cinema latino-americano contemporâneo, o artigo observa as escolhas estético-políticas empregadas na narrativa que retrata trabalhadoras na cidade e no campo, visando a crítica social.

O filme *Monos* (Alejandro Landes, 2019) é o objeto de análise de Marcela Landazábal Mora em **Monstruosidades, animalidades, juventud y otros estereotipos de las violencias guerreras de Colombia en pantalla grande**. Considerando o material fílmico, o texto aborda as narrativas da violência armada na Colômbia e as estéticas surgidas em torno dos atores desse conflito no período pós-acordo de paz (ocorrido em 2016). Articulando quatro diretrizes - as alegorias míticas, os estereótipos de gênero, a infância e as poéticas das geografias da guerra, a autora busca compreender as formas como a narrativa cinematográfica trata de entender a violência para além da história oficial, como memória compartilhada.

Encerrando o conjunto de artigos que compõem o dossiê, Maria Camila Ortiz e Tereza Spyer tecem uma reflexão sobre **A construção das memórias entre ficção e documentário em**

---

**EAMI, de Paz Encina.** O artigo apresenta a obra da cineasta paraguaia, com destaque para o trabalho que realiza em torno do tema da memória no audiovisual. Ao abordar os elementos docuficcionais em *EAMI* (2022), narrativa experimental construída a partir da experiência de manutenção das memórias e perda do território do povo Ayoreo Totobiegosode, o texto abre possibilidades para pensar a linguagem cinematográfica como uma ação política de resistência e re-existência.

Por fim, além dos artigos que compõem o dossiê, o presente volume conta também com uma **entrevista com o cineasta Maurílio Martins**, integrante da produtora mineira Filmes de Plástico. A entrevista, disponibilizada em formato sonoro, foi realizada no contexto da disciplina Cinema Brasileiro Contemporâneo, ministrada pela Profa. Dra. Michelle Salles, durante o 2º semestre de 2022, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios (IA/Unicamp). Completam o volume as resenhas **Sobre “André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário”**, realizada por Carolina de Oliveira Silva acerca do livro-ensaio de Ramiro Giroldo e **El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)**, elaborada por Ana Catarine Mendes da Silva sobre o livro de Carina Rodríguez.

Ester Marçal Fér

Maria Camila Ortiz

Tereza Spyer

Equipe Editorial Zanzalá



## Formas del género en *Dios existe, su nombre es Petrunya* (Teona Strugar Mitevaska, 2019)

## Modes of genre and gender in the film *God exists, her name is Petrunya* (Teona Strugar Mitevaska, 2019)

Pablo Piedras<sup>1</sup>

Ana Silvia Andreu da Fonseca<sup>2</sup>

### Resumen

Este artículo busca examinar las paradojas que directa o indirectamente impregnan el largometraje macedonio *Dios existe, su nombre es Petrunya*: un film con marcas nacionales y, al mismo tiempo, inscrito en un circuito internacional, en un ecosistema de producción audiovisual globalizado; la penetración de las narrativas de Europa del Este en América Latina; la violencia de los conflictos en la ex Yugoslavia como marca política y cultural de los nuevos- viejos Estados tras el Gobierno del mariscal Tito y la posible mediación entre presente y pasado. También aborda problemáticas como el machismo y el abuso, por un lado; y el protagonismo de la mujer, por el otro. Al trabajar con los conceptos de género cinematográfico (*genre*) y género sexual (*gender*), el artículo destaca que, en el cine, el melodrama, el *thriller* y el *woman's film* se articulan, como géneros, en la construcción de una narrativa en la que la figuración de la mujer juega un papel tanto perturbador como mediador.

**Palabras clave:** Género cinematográfico. Género sexual. *Woman's film*. Macedonia. Teona Strugar Mitevaska.

### Resumo

Este artigo busca evidenciar os paradoxos que direta ou indiretamente perpassam o longa-metragem macedônio *Deus é mulher e seu nome é Petúnia* ou são por ele destacados: um cinema com marcas nacionais e, ao mesmo tempo, inscrito em circuito internacional, num mundo de produção audiovisual globalizada; a penetração de narrativas da Europa do Leste na América Latina; a violência dos conflitos na ex-lugoslávia como marca política e cultural dos novos-velhos estados pós-Marechal Tito e a mediação possível entre presente e passado; o machismo e o abuso, de um lado, e o

<sup>1</sup> Pablo Piedras. Es Investigador adjunto del CONICET y Profesor de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de las Artes. E-mail: pablo.piedras77@gmail.com.

<sup>2</sup> Ana Silvia Andreu da Fonseca. Professora do Ciclo Comum e de Mediação Cultural da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), em colaboração técnica na Universidade Federal do ABC (UFABC). E-mail: anasilvi@hotmail.com.

protagonismo de mujeres, de outro. Ao trabalhar com os conceitos de gênero cinematográfico (*genre*) e gênero sexual (*gender*), o artigo destaca que, no filme, o melodrama, o *thriller* e o *woman's film* se articulam, enquanto gêneros, na construção de uma narrativa em que a mulher, enquanto gênero, desempenha um papel ao mesmo tempo perturbador e mediador.

**Palavras-chave:** Gênero cinematográfico. Gênero sexual. *Woman's film*. Macedônia; Teona Strugar Mitevska.

### Abstract

This essay examines the paradoxes that directly or indirectly permeate the Macedonian feature *God Exists, His Name is Petrunya*: a film with national brands and, at the same time, registered in an international circuit, in a globalized audiovisual production ecosystem; the penetration of Eastern European narratives in Latin America; the violence of the conflicts in the former Yugoslavia as a political and cultural mark of the new-old States after the Government of Marshal Tito and the possible mediation between present and past. It also addresses problems such as machismo and abuse, on the one hand; and the leading role of women, on the other. By working with the concepts of genre and gender, the article highlights that, in cinema, melodrama, thriller and Woman's film are articulated, as genres, in the construction of a narrative in which that the figuration of women plays both a disturbing and a mediating role.

**Keywords:** Genre. Gender. Woman's film. Macedonia. Teona Strugar Mitevska.

La indómita luz  
se hizo carne en mí.  
Y lo dejé todo por esta soledad.  
Y leo revistas,  
en la tempestad.  
Hice el sacrificio,  
abracé la cruz al amanecer.

“Rezo por vos” (Luis Alberto Spinetta, 1986)

### Macedonia, Yugoslavia y América Latina

La nacionalidad, aun en una época caracterizada por la existencia de un ecosistema audiovisual fuertemente globalizado y transnacional (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), sigue siendo un marcador de fuste para comprender la circulación, exhibición y consumo de las obras cinematográficas. Este artículo examinará el modo en que se articulan las problemáticas de género, en su doble acepción de *gender* y *genre*, en la película de Macedonia del Norte *Dios existe, su nombre es Petrunya* (*Gospod postoji, imeto i' e Petrunija*, 2019), dirigida por Teona Strugar Mitevska. Seleccionada para la Competencia Oficial del Festival de Cine de Berlín de 2019, la circulación de este film por diversos países de América Latina estuvo signada por la mención de su nacionalidad y por la excepcionalidad que esta constituye en el panorama de la exhibición cinematográfica. De hecho, la mayor parte de las críticas y reseñas señalan como hecho singular que históricamente esta

es la segunda película de Macedonia<sup>3</sup> mostrada de este lado del Atlántico, después de *Antes de la lluvia* (*Pred Dozdot*, Milcho Manchevski, 1994). Resulta entonces pertinente recuperar, así sea sucintamente, un conjunto de circunstancias asociadas a la circulación del cine de la ex Yugoslavia<sup>4</sup> y de Europa del Este, en nuestros territorios.

Los cines de Europa del Este han sido un marco fundamental para la formación de la cinefilia latinoamericana.<sup>5</sup> Durante las décadas de los cincuenta y sesenta – período en el que se diversifica la exhibición cinematográfica (PARANAGUÁ, 2003) a partir de la aparición de salas de cine-arte, cineclubes, salas universitarias y otros espacios alternativos - una nueva camada de espectadores tiene la posibilidad de acceder a las obras del Neorrealismo italiano (tardíamente en reposiciones),<sup>6</sup> de films de realizadores como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Jean Renoir, y también de ser testigos, en tiempo presente, de las primeras obras de la Nouvelle Vague francesa.<sup>7</sup> Dentro de este espacio de renovación de las estéticas y los estilos fílmicos que irrumpieron en la exhibición cinematográfica en las grandes urbes latinoamericanas (Buenos Aires, Montevideo, San Pablo, Río de Janeiro, Quito, Santiago de Chile, etcétera), los cines de Europa del Este adquirieron un lugar de relevancia. Aunque, como señala Ángel Quintana (1995, p. 190), “los nuevos cines no fueron un fenómeno generalizado en toda la Europa comunista”, en algunos países se registraron nuevas olas que fueron ciertamente influyentes en otras latitudes del mundo. Nos referimos a la Nueva Ola Checa y al Nuevo Cine Húngaro, como así también a la llamada Tercera Generación de Cineastas Polacos. En términos muy generales podríamos indicar que estas nuevas expresiones cinematográficas, además del componente fuertemente autoral y moderno, tenían en común la necesidad de combatir contra un “arte sometido a los imperativos ideológicos del realismo socialista

---

<sup>3</sup> De aquí en adelante nos referiremos a Macedonia del Norte como Macedonia, en aras de simplificar la escritura y de respetar, a su vez, la denominación del país en el momento en el que se produjo la película que nos convoca. Desde su independencia de la ex Yugoslavia, Macedonia mantuvo un conflicto con Grecia vinculado con su nombre, su bandera y ciertos pasajes de su Constitución. Según los helénicos, la confusión con la antigua región griega de Macedonia podía no solo producir confusiones simbólicas, sino también propender a futuras pretensiones territoriales por parte de la actual Macedonia del Norte. Después de un conflicto que se extendió por más de veinte años, el cambio de nombre por República de Macedonia del Norte entró en vigor el 12 de febrero de 2019.

<sup>4</sup> Macedonia formó parte de la llamada Yugoslavia entre los años 1918 y 1991 junto con Bosnia y Herzegovina, Croacia, Eslovenia, Montenegro y Serbia.

<sup>5</sup> Para un estudio sobre las relaciones entre el cine del bloque soviético y América Latina tras la desaparición de Stalin, véase Rupprecht (2015).

<sup>6</sup> Esto sucedió con películas como *Paisà* (1946) y *Germania, anno zero* (1948) de Roberto Rossellini, entre tantas otras de Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis y Luigi Comencini.

<sup>7</sup> Sobre la construcción de la cinefilia en América Latina y la circulación del cine de autor europeo durante las décadas de los cincuenta y sesenta, véanse, entre otros: Silveira (2019), Paranaguá (2003), Broitman (2021).

oficial” (QUINTANA, 1995, p. 192). Debemos recordar que, en tiempos de la Guerra Fría, la Unión Soviética dispuso de un aparato propagandístico de diplomacia cultural para difundir alrededor del mundo sus propias producciones, así como aquellas pertenecientes a los países del Este que adherían al comunismo. En la Argentina, uno de los países de la región con un partido comunista fuerte, una de las empresas locales encargadas de recibir estas películas fue Artkino Pictures, a cargo de Isaac Argentino Vainikoff.<sup>8</sup>

En este marco, ciertos nombres antaño desconocidos, comenzaron a integrar el horizonte de los cinéfilos latinoamericanos y a promover, asimismo, el conocimiento por la cultura y la historia de países tan lejanos como Polonia (Andrzej Wajda, Roman Polanski), Hungría (Miklós Jancsó) y República Checa (Vera Chytilová, Milos Forman, Jirí Menzel). En las seis repúblicas que conformaban Yugoslavia, la producción fue más moderada y menos significativa para nuestra región, con la excepción de ciertas figuras como el director Dušan Makavejev. Puesto que Josip Broz Tito, presidente de Yugoslavia, había roto relaciones con la URSS, esta situación derivó en que las películas de dicha región tuviesen menos proyección internacional hasta la década de los ochenta, cuando empezaron a circular algunas películas que Makavejev realizaba en países extranjeros, como por ejemplo *Montenegro* (1981) y *The Coca-Cola kid* (1985). Probablemente haya sido Emir Kusturica (de origen serbio) quien haya puesto a la ex Yugoslavia nuevamente en el panorama de las carteleras latinoamericanas, con películas que circularon en cines y cadenas de televisión por cable durante la década de los noventa como *Underground* (1995), *Tiempo de gitanos* (*Dom za Vesanje*, 1988) y *Papá salió de viaje de negocios* (*Otac na sluzbenom putu*, 1985).

La película dirigida por Teona Strugar Mitevska, a primera vista, parece alejarse drásticamente de la impronta alegórica y referencial respecto de los conflictos inherentes a la compleja y violenta historia nacional de Macedonia, elemento que, sin embargo, sí era fundante de la narrativa de *Antes de la lluvia* y *Underground*. El conflicto de *Dios existe...* se instala en las tensiones actuales entre la vida religiosa, la vida política, la crisis económica<sup>9</sup> y las problemáticas de género (la situación de las

---

<sup>8</sup> Véase el artículo de Valeria Galván y Michal Zourek (2016) en el cual se estudia específicamente el caso de Artkino Pictures en Argentina. Es notable cómo, a pesar de la menor relevancia que los films yugoslavos tuvieron tanto para las audiencias latinoamericanas como para nuevas generaciones de cineastas que se formaron en el marco de los cineclubes y cine-arte, durante el período 1954-1970, se estrenaron en Argentina por medio de otras distribuidoras, 23 películas de Yugoslavia (GALVÁN; ZOUREK, 2016, p. 44).

<sup>9</sup> Katerina Kolozava (2020, p. 185) explica el modo en que las políticas neoliberales dinamitaron el tejido económico y social de Macedonia durante las últimas décadas. De acuerdo con esta autora, el país está gobernado por un régimen post-totalitario que puede considerarse híbrido, puesto que consiste en una unidad “antinatural” entre el modelo político de la democracia liberal, la economía de libre mercado y los aspectos totalitarios del Estado de control.

mujeres) en la Macedonia contemporánea, apartándose así de ese empuje hacia la representación de lo nacional, que de acuerdo a la clásica y cuestionada teoría de Fredric Jameson (2011), se corresponde con cierto deber de la literatura y el cine del otrora denominado Tercer Mundo.

### **El tinglado europeo y la historia de Petrunya**

*Dios existe, su nombre es Petrunya* es el quinto largometraje de Teona Strugar Mitevska, cineasta macedonia en cuyos films anteriores ya se percibían con claridad dos elementos que se repiten en este: el protagonismo de mujeres que deben imponerse en un medio dominado por los hombres y la cultura patriarcal, y las estructuras de producción internacionales, que permiten a las películas una amplia distribución. En esta línea se encuentra, por ejemplo, *La mujer que se limpió las lágrimas* (*The woman who brushed off her tears*, 2012), protagonizada por Victoria Abril y Labina Mitevska - hermana de la directora, productora y también actriz de *Dios existe...* - realizada con capitales de Macedonia, Alemania, Bélgica y Eslovenia. *Dios existe...* se trata de una película que, a pesar de su origen macedonio, se inscribe en un espacio de producción internacional marcadamente europeo, y esto se confirma, no solo por el presupuesto y las dimensiones industriales del film, sino por la participación de los franceses Olivier Samouillan (música) y Virginie Saint-Martin (dirección de fotografía) y de la belga Marie-Hélène Dozo (montaje), de dilatada trayectoria en la industria del cine europeo. Su alineamiento con las premisas ideológicas y culturales de la Unión Europea<sup>10</sup> queda confirmada además con la obtención del Premio Lux 2019, concedido por el Parlamento Europeo (la cineasta al recibir el premio declaró “soy una mujer, soy cineasta, soy europea”).<sup>11</sup> Tras considerar estos antecedentes, resulta evidente que la exhibición de esta película en América Latina debe ser comprendida dentro de un régimen absolutamente diverso al que describíamos al inicio de este artículo. Nos encontramos frente a una obra que en términos de producción, distribución y exhibición se sustenta en su carácter industrial europeo, pero, al mismo tiempo, adquiere su distinción e identidad en el mercado global gracias a que Macedonia es su país de origen.

Basado en un caso real ocurrido en 2014, el film narra un día en la vida de Petrunya, joven de 32 años desocupada, que es despreciada tanto en el entorno de su familia – tiene una madre déspota y sádica – como de su comunidad – conseguir trabajo es una proeza que parece no estar a

<sup>10</sup> Vale recordar que Macedonia es candidata a la adhesión a la Unión Europea desde 2005.

<sup>11</sup> La información sobre esta declaración y la premiación puede consultarse en el portal de noticia de EuroEFE. Disponible en: <https://euroefe.euractiv.es/section/creacion-y-propiedad-intelectual/news/la-pelicula-macedonia-god-exists-her-name-is-petrunya-gana-el-lux-frente-a-el-reino/>. Acceso: 11/11/2022.

---

su alcance. En la ciudad de Štip, predominan la desocupación y la crisis económica. La formación de Petrunya (historiadora), su aspecto físico (se hacen referencias a su obesidad) y el hecho de ser mujer, la colocan en un sitio de extrema vulnerabilidad. Así las cosas, después de sufrir abuso y maltrato de parte de un hombre en una frustrada entrevista laboral, la protagonista se topa con un conjunto de varones jóvenes, que con el torso desnudo y en traje de baño, se dirige a participar de la ceremonia religiosa anual de la cruz.<sup>12</sup> El líder religioso de la ciudad lanza al río Bregalnica, una cruz de madera. Quien la encuentra es recompensado con un año de buena suerte. Petrunya, desesperada ante los sinsabores de la vida, no duda en saltar al agua y es ella quien se hace con la consabida cruz. Este acontecimiento desata un conflicto social, religioso y de género, puesto que la tradición indica que solo los hombres pueden participar de la ceremonia, pero desde el punto de vista legal no hay elementos para acusar a Petrunya de robo. La película muestra el derrotero de la protagonista para retener la cruz frente al acoso masculino (religioso y policial), con el interesado apoyo de una periodista de televisión y de uno de los guardias, que entabla con ella una relación afectiva.

### La intersección de los géneros

En términos estructurales, la película no inscribe su narración plenamente en un género cinematográfico y navega las aguas de cierto realismo social, que estiliza, sobre todo a través de recursos fotográficos, los espacios urbanos y naturales en los que se desenvuelve el relato. La primera imagen del film es un manifiesto respecto de esta propuesta estética: un plano general retrata a Petrunya, sola, paralizada y empequeñecida, erguida en el centro de una pileta de natación abandonada. Su silueta, estoica, se despega del fondo azul y negro, descascarado, del antiguo natatorio. En la serie sonora, una canción extradiegética de *trash*, cuya letra repite insistentemente “*fuck, fuck, fuck*”, transporta al espectador al universo violento y árido en el que se desarrollará la narración. Sin embargo, este trabajo con planos amplios, que figuran tanto los paisajes balcánicos desolados como las estructuras edilicias raleadas de la ciudad de Štip, prontamente da lugar a planos más cerrados, concentrados en interiores y en el cuerpo de Petrunya. Este desplazamiento estético, intensificado a partir del momento en que la protagonista rescata la cruz del río, trae consigo el progresivo diálogo del film con tres géneros cinematográficos: el melodrama, el *thriller* y el *woman’s*

---

<sup>12</sup> Se trata seguramente de la fiesta de la Epifanía, que suele celebrarse el 19 de enero en el mundo cristiano ortodoxo.



---

*film* (“film de mujeres”). Intentaremos examinar de qué modo el diálogo con estos tres géneros cinematográficos brinda tensión dramática y densidad subjetiva al personaje protagónico, a la vez que define la exploración sobre el género (entendido en su faceta de *gender*) que la película sostiene.

De acuerdo con Christine Gledhill (2012, p. 2), los abordajes feministas a las cuestiones de género interseccionan, desde el primer momento, las problemáticas de *genre* y *gender*. Por un lado, la crítica feminista se ocupó de desmontar los estereotipos de Hollywood a la hora de representar a las mujeres, puesto que estos estereotipos fueron el cimiento de la construcción hegemónica de algunos géneros cinematográficos como el melodrama y el *film noir*. Por otro lado, la progresiva aparición de mujeres directoras intervino sobre estas representaciones cristalizadas de lo femenino, asumiendo un lugar de autoría en la escritura fílmica y desplegando dispositivos estéticos alternativos.<sup>13</sup> La propia Gledhill (2000, p. 223) señala que uno de los gestos del cine contemporáneo es tomar y mezclar géneros cinematográficos, más allá de la pertenencia industrial o no de los directores y las directoras.

En *Dios existe...* Teona Strugar Mitevaska recupera algunos elementos prototípicos del género melodrama, pero los reelabora, a través del accionar subversivo de su protagonista. El personaje de Petrunya, desde el inicio, se construye como una (anti)heroína, víctima de una sociedad desigual, profundamente patriarcal, y en estado endémico de crisis económica. Como señala Román Gubern (1983, p. 259-260), en el melodrama, los personajes: a) son víctimas del destino y atraviesan situaciones de coincidencia abusiva (el encuentro de Petrunya con el ritual de la cruz), b) transgreden la norma porque ingresan en un espacio que no les es propio (nuestra heroína participa en una ceremonia que es estrictamente masculina), c) demuestran hacia el final su virtud (Petrunya, después de haber resistido todos los embates, entrega la cruz al líder religioso). No obstante, aquí, la perspectiva feminista de la cineasta produce ciertos desplazamientos respecto de la normatividad del género melodramático (GUBERN, 1983, p. 259-262), porque el conflicto no está organizado de modo maniqueo entre el bien y el mal (el film explora las tensiones entre dos legalidades y la subjetividad de una mujer), no hay un castigo ejemplificador y normalizador sobre la heroína en el desenlace y, sobre todo, el conflicto interno de la protagonista no se debate entre la pasión y la

---

<sup>13</sup> En América Latina, son ejemplos contemporáneos algunas realizadoras con películas recientemente exhibidas en el Cineclube Cinelatino (Foz de Iguazú) como Maya Da-Rin (*La fiebre*, 2019), Sofía Quirós Ubeda (*Ceniza negra*, 2019), Susanna Lira (*Torre das donzelas*, 2018), Coraci Ruiz (*Limiar*, 2020) y sobre todo Paz Encina (*Eami*, 2022). Véase la web de esta iniciativa en: <https://cineclubecinelatino.wixsite.com/unila>.

razón como en el melodrama tradicional. Petrunya, desde el instante mismo en que emerge con la cruz de las aguas, mantiene una convicción impertérrita y estoica, porque justamente ese gesto es su reivindicación como mujer macedonia sobre todas aquellas inequidades que ha sufrido a lo largo de los años.

Es primordial también comprender desde qué perspectiva se formula la relación con el *thriller*. En primer lugar, podemos señalar que existe una (falsa) trama criminal en la cual Petrunya se ve envuelta y por esta razón transcurre buena parte del metraje del film en una comisaría. Este aspecto, sin embargo, es ambiguo: Petrunya, inicialmente citada en la comisaría para declarar, debe mantenerse dentro de sus confines,<sup>14</sup> no por haber cometido un delito (vulnerar una tradición religiosa no es un crimen según el derecho penal vigente en Macedonia, de acuerdo con el argumento del relato), sino para protegerse del linchamiento de los hombres que quieren recuperar la cruz y agredir a su posesora.<sup>15</sup> En segundo lugar, buena parte del interés dramático del relato se formula en torno de la adhesión que en los espectadores produce la situación de la protagonista, a todas luces un personaje en desventaja y en condición de víctima. Jerry Palmer (1983), en su estudio sobre el *thriller*, señala que en el género es habitual la existencia de una conspiración contra el héroe, lo que promueve la identificación en los espectadores, que resultan recompensados al final cuando Petrunya logra sostener su posición. En tercer lugar, en línea con José Luis López Sangüesa (2019), es central entender en el marco del *thriller* la violencia como un elemento latente o explícito que puede estallar a lo largo del relato. En *Dios existe...* la violencia es patrimonio de los hombres y expresa la falta de integridad moral de estos, tanto en el caso de la patota varonil que agrede verbal y físicamente a Petrunya, como en el caso de la policía, que fustiga psicológicamente a la protagonista, y apenas actúa contra la manada violenta cuando esto es requerido.

La teórica E. Ann Kaplan (2012) indica que actualmente el *woman's film* puede considerarse un género cinematográfico que ha sido inventado, de alguna manera, por el trabajo cultural de la crítica feminista. Asimismo, postula que el género (*gender*) es un constructo cultural, así como el

---

<sup>14</sup> Parfraseando la letra de una canción de rock argentino, podemos sostener que paradójicamente Petrunya se encuentra "atrapada en libertad" durante la segunda mitad del relato. Una vez que ha declarado y formalmente se halla en condiciones de irse, debe recular y refugiarse en la seccional policial porque la salida está bloqueada por la enardecida turba masculina. Si bien excede los objetivos de nuestro artículo, este escenario de encierro y resistencia tiene ciertos paralelos con el modelo del *western*, en el que un héroe solitario debe resistir las embestidas del enemigo, en las fronteras de un único espacio. *El álamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960) es un buen ejemplo de lo anterior.

<sup>15</sup> No es exagerado aseverar que la delegación policial, antes que un lugar de reclusión funciona como un espacio seguro para la protagonista. No solo frente al asedio de los despechados competidores por la cruz, sino de su propia madre, quien sintetiza y ensalza la versión más cruda del discurso machista y patriarcal.

---

género (*genre*) cinematográfico también lo es, y que el segundo ha contribuido notablemente a reforzar al primero (KAPLAN, 2012, p. 71-72). Creemos que *Dios existe...* debe leerse en esta clave, para comprender con precisión el tipo de intervención genérica y política que reclama, así como para dilucidar el tratamiento flexible y funcional que efectúa de los otros géneros cinematográficos que hemos mencionado. Kaplan, tras remitir al pensamiento de otras autoras relevantes en el campo de los estudios filmicos feministas como Annette Kuhn y Mary Ann Doanne, que también han reflexionado sobre las características del *woman's film*, explica que este tipo de género no se define sólo por su temática, sino por su reticencia a construir personajes femeninos normativos, que funciona como un rechazo a que estos personajes “se reconcilien con pautas patriarcales” (KAPLAN, 2012, p. 73). Además, siempre en línea con la misma autora, estas películas tienen la capacidad de articular los géneros tradicionales de Hollywood para enriquecer y darle más capas de sentido a sus narrativas. Al hacerlo, “desestabilizan los estereotipos de género (*gender*) y las categorías de género (*genre*), creando un cine híbrido y nuevas configuraciones de lo femenino” (Ibidem).<sup>16</sup>

Aunque no sea el tema de este artículo, se debe señalar que este fenómeno puede observarse también en el cine *queer*, negro, indígena y en aquel cine que enfoca problemáticas como las de las personas con capacidades diferentes, la no neuronormatividad, y el cine de inmigrantes y de desplazados climáticos. La operación que se realiza tiene que ver entonces con el establecimiento de una nueva correlación de fuerzas entre el género cinematográfico y las marcas sociales de la diferencia.

Por todo esto resulta fundamental analizar el rol (intra y extradiegético) de Labina Mitevska. La misma es productora de la película e interpreta el personaje de la periodista (PÉCORA, 2019) y es justamente este personaje, en tanto comunicadora/mediadora, el que desvía la mirada de los televidentes de la polarización (hombre-mujeres), humanizando a Petrunya, y desplazando parcialmente la narrativa de su coqueteo con los géneros del melodrama y el *thriller*. Este movimiento abre el paso al metalenguaje periodístico. En las apariciones de la reportera, son los hechos narrados y sus consecuencias los que parecen dictar el ritmo de la película, no el guión cinematográfico. No es, sin embargo, cine directo, aunque la cobertura periodística y los

---

<sup>16</sup> Las traducciones son de los autores.

documentales del cine directo mantienen similitudes intrínsecas.<sup>17</sup>

Tal como ocurría en *Antes de la lluvia*,<sup>18</sup> en la cual Labina Mitevaska interpreta a una joven albanesa, lo peor de la guerra, el conservadurismo, el machismo, en ambos largometrajes, parece estar en manos de los hombres. El rol masculino en estas narrativas es interrumpido por la presencia femenina: Petrunya en una, la editora de fotografía en la otra. Más que eso: en ambos relatos una figura femenina acaba convirtiéndose en la máxima representación de lo que es el “mundo masculino” en las películas, adentrándose en ese terreno de guerra, conservadurismo y machismo para llevarlo al paroxismo y así desnudarlo. Petrunya salta al río en un ritual permitido solo a los hombres, desencadenando consecuencias inimaginables; y el personaje de la primera parte de *Antes de la lluvia*, al asesinar a un hombre de otra etnia y esconderse en un monasterio (espacio masculino), expone la violencia y la crueldad de la tríada de guerra, conservadurismo y machismo. Los personajes femeninos de ambas películas superan la dicotomía femenino/masculino al asumir un rol habitualmente asignado a los hombres y, además, un lugar discursivo destinado únicamente a los varones.

### Por una cabeza

Luego de la frustrada entrevista laboral y antes de producirse el encuentro con la cruz, irrumpe una imagen que consideramos emblemática a la hora de analizar la puesta en escena de la película y el modo en que esta articula las relaciones entre melodrama, *thriller* y *woman's film*. Cuando sale de la fábrica textil en la que ha sido entrevistada, Petrunya rescata de la basura la parte superior de un maniquí.<sup>19</sup> Posteriormente realiza su propia procesión de regreso a casa con la compañía de ese busto, desecho de lo que alguna vez fue una figura completa. Ese objeto permanecerá entre sus

---

<sup>17</sup> En este sentido, hay algunas lejanas convergencias con películas del español Pedro Almodóvar en las que el periodismo, al menos como alegoría, colabora en la trama como *Kika* (1993) y *Tacones lejanos* (1991).

<sup>18</sup> La conexión con esta película es referencialmente relevante porque también participó como actriz Labina Mitevaska. Se trata de una coproducción de Francia, Reino Unido y Macedonia, que tematiza los conflictos étnicos y bélicos en el antiguo país yugoslavo y, como dijimos en la primera parte de este ensayo, se convirtió en el film de Macedonia con más premios y cobertura mediática. Recibió el León de Oro en el Festival de Venecia y prácticamente todos los premios de crítica y público en el Festival de São Paulo.

<sup>19</sup> El objeto no es aleatorio: además de constituir los desperdicios del modelo de un cuerpo hegemónico, el maniquí remite a la posición estática de las mujeres en la sociedad de Macedonia, confinadas en sus casas o en la fábrica, en donde sentadas, frente a sus máquinas de coser, observan el previsible abuso del patrón sobre Petrunya (probablemente el mismo abuso que ellas han sufrido en el pasado). También el maniquí se conecta con la única amiga de Petrunya, quien atiende una boutique llamada “Baby Doll” y asume su lugar de amante del dueño del local. Fragmentos de maniqués rodean tanto la escena de la boutique como el encuentro en la casa de la amiga, quien por cierto vive rodeada de siluetas incompletas.

---

brazos hasta que salte desesperadamente al río para obtener la cruz, y dejar allí, flotando a la deriva (la cámara se detiene a retratar ese momento), el cuerpo mutilado de plástico, calvo, huérfano de ropajes. Es factible sostener como hipótesis que ese desecho de maniquí funciona como “objeto transicional” (WINNICOTT, 1982) de Petrunya, en el sentido estricto en que la psicología lo ha entendido en tanto suplente de la madre.

En la segunda secuencia del film, la madre de la protagonista la molesta por debajo de las sábanas para que esta se levante. Un plano cerrado muestra a Petrunya parapetada bajo las cobijas y a su madre invadiéndola. Será la madre también quien le dé la misión de realizar la entrevista laboral, y la que se refiera al fracaso existencial de la heroína: le cuestiona que solo pueda trabajar de camarera, le señala que ya no es joven y, elípticamente, le da a entender que las dimensiones de su cuerpo son otro impedimento para su integración social. El film parece proponer que la ruptura de Petrunya con los mandatos maternos (el padre es una figura débil) empieza precisamente al ser rechazada en la entrevista y cuando toma entre sus brazos ese otro cuerpo desmembrado, antaño modelo físico hegemónico, en cuya compañía podrá comprender lo que ya no podrá ser. La cruz vendrá en reemplazo de la cabeza, y cargar con ella significará no solamente la aceptación de su ser y de su destino, sino también, en un sentido bíblico, expresará el modo en que la protagonista se hace cargo de (al mismo tiempo que destapa) todas las miserias humanas del entorno que la rodea. Al finalizar la película la heroína dejará ese objeto que tanto defendió porque ya no lo necesita: las autoridades religiosas y del Estado han demostrado su verdadero rostro, los hombres del pueblo han manifestado su barbarie, pero ella ha consolidado su identidad fuera del hogar materno.

En términos estructurales, el primer tercio del film está dominado por los maniqués, el hogar materno y la gravitación del género melodramático. El segundo tercio del relato, una vez que la cruz ha reemplazado a la silueta, se desarrolla en la comisaría bajo la órbita del *thriller* y el apego de la protagonista con el nuevo objeto. El último tercio inicia cuando, todavía en la delegación policial, uno de los jefes separa a Petrunya del crucifijo para colocarlo en una caja fuerte. La protagonista acepta mansamente esta decisión y aquí se inicia el proceso definitivo de reconocimiento de su virtud. Esta última parte es la que profundiza en el territorio del *woman's film*, dado que existe un privilegio de las relaciones interpersonales: las conversaciones de Petrunya con las autoridades policiales y religiosas se tornan cada vez más profundas, el reencuentro de la protagonista y su madre en la delegación culmina con la asunción de las miserias maternas y el perdón de la hija, la turba

---

masculina es dispersada, y la periodista rompe el lazo que la ata a su camarógrafo. Antes del desenlace, esta instancia del relato tiene un cierre provisional tras una alocución a la cámara (operada por ella misma) de la reportera: “¿Y si Dios fuera mujer? (...) En Macedonia es el año 2018 pero todavía se siente como si fuera la Edad Media”. Luego, una serie de planos medios y fijos frontales muestra, silenciosamente, a mujeres mirando a cámara (Petrunya, la madre, la amiga, nuevamente la periodista, una anciana que fuma). Se trata de un intervalo que se escapa del registro realista y carece de justificación diegética inmediata. La película se instala, definitivamente, en el *woman's film*.

Es de nuestro interés subrayar el modo en que la puesta en escena de Teona Strugar Mitevska provee registros diversos para cada una de estas tres etapas del relato. La primera, más luminosa a nivel fotográfico (es de mañana en la diégesis), se caracteriza por el uso de la cámara en mano y de los planos cortos para cercenar el torso o el rostro de las protagonistas. Los cuerpos aparecen en estos planos de una forma similar a la cabeza y busto del maniquí. Se complementa este procedimiento de los planos cerrados y en movimiento, con algunas tomas en plano de conjunto o general, de las que ya hemos hablado anteriormente. En el segundo tercio, el privilegio absoluto es el de los planos fijos, en los que el cuerpo y el rostro de Petrunya suele ocupar un espacio central. En el interior de la comisaría se sucede el atardecer y de a poco la luz se va tornando más lúgubre. El último tercio arriba junto con la noche y los planos resultan cada vez más cercanos y oscuros. La cámara solo volverá a desplazarse con soltura en un breve *travelling* hacia adelante durante la secuencia final de la película. Ese movimiento acompaña la salida de la protagonista de la comisaría y el breve diálogo que mantiene con el líder religioso (no hay contraplano de este).<sup>20</sup> Mediante un corte directo el montaje muestra a Petrunya atravesando la nieve, en un plano abierto sobre el que se imprime el título de la película. El cuerpo de un ciervo observando hacia el fuera de campo ocupa, perturbadoramente, el plano de cierre.

## Conclusión

El presente artículo ha explorado las articulaciones de los géneros (*gender* y *genre*) en *Dios existe, su nombre es Petrunya*. Se ha sostenido que el melodrama, el *thriller* y el *woman's film* orbitan

---

<sup>20</sup> La autoridad eclesiástica le desea suerte a Petrunya y esta, con el rostro sonriente y apaciguado, le reintegra la cruz. El hombre le responde que ella atrapó la cruz y que le pertenece, pero ella le dice que ya no la necesita: “Usted la necesita y ellos la necesitan” son sus últimas palabras. Si bien excede los límites de este ensayo profundizar en los diferentes significados bíblicos y religiosos de la cruz para la mayoría ortodoxa de Macedonia, es posible suponer que Petrunya reconoce y denuncia con su gesto la falta de cohesión comunitaria y las ausencias del Estado como ordenador social.

de forma diferenciada en tres momentos del relato, para develar un camino de toma de conciencia de la protagonista, así como una explícita crítica social, política y de género respecto del estado actual de Macedonia. Las estrategias de puesta en escena de Teona Strugar Mitevka han demostrado ser solidarias con esta triple articulación genérica, con el objetivo de formular una representación de la protagonista que se desplaza de los estereotipos propios de los géneros cinematográficos en su versión clásica, pero manteniéndose en el marco de una película industrial concebida para circular en los grandes festivales y ventanas de exhibición europeos y globales.

Una de las preguntas que surgen después del análisis realizado es respecto del posicionamiento político e ideológico al que conduce la propuesta estética del film. Mientras que en el aspecto vinculado a la perspectiva de género la película parece resultar exitosa en su deconstrucción de ciertos roles estereotipados asignados habitualmente a las mujeres en el contexto de los géneros cinematográficos, la representación de Macedonia, en términos políticos e ideológicos quizá plantee más inconvenientes. El punto de vista autoral parece poner como metro patrón deseable para un país como Macedonia el tipo de sociedad “democrática” e “igualitaria” que supuestamente tiene lugar en los países más desarrollados de la Unión Europea, que es, en algún sentido, ese “otro” que existe en los pliegues del discurso de la periodista –¿tal vez un personaje “embrague”? (PELLETTIERI, 2003, p. 265).<sup>21</sup> Puesto que es medular en la progresión dramática la instancia en la cual la reportera le espeta frontalmente a la cámara el discurso en que Macedonia se asemeja al medioevo, es lícito pensar que el relato promueve una identificación directa entre los sucesos acaecidos en Štip y el país como totalidad. Si esto es así, entonces el trazo grueso a la hora de construir a los caracteres masculinos, particularmente el del líder religioso y la turba de hombres sedienta de venganza, podría interpretarse como la promoción de cierto “orientalismo” (SAID, 1990) estereotipado para figurar una Macedonia atrasada, autoritaria, patriarcal y premoderna.

## Bibliografía

BROITMAN, Ana. **La cinefilia en la Argentina: cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960**. Tesis doctoral. Ciudad de Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales,

---

<sup>21</sup> Osvaldo Pellettieri (2003) identifica la persistencia del personaje "embrague" en el sistema teatral realista argentino. Este personaje vehiculiza la línea ideológica principal de la obra. Es el personaje esclarecido, el que establece las condiciones ideológicas de lectura de la obra y que, en algunos casos, representa el pensamiento del autor del texto.

---

Universidad de Buenos Aires, 2021. Disponible en <http://repositorio.sociales.uba.ar/files/show/2123>.

GALVAN, Valeria; ZOUREK, Michal. "Artkino Pictures Argentina: a Window to the Communist Europe in Buenos Aires Screens (1954–1970)", en **Politické vedy**, v. 19, n. 4, 2016. Disponible en: <http://www.politickevedy.fpvmv.umb.sk/archiv-vydani/2016/4-2016/valeria-galvan-michalzourek.html>.

GLEDHILL, Christine. "Introduction", en **Gender meets genre in postwar cinemas**. Ed. Christine Gledhill. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

GLEDHILL, Christine. "Rethinking Genre", en **Reinventing film studies**. Eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold, 2000.

GUBERN, Román. **La imagen y la cultura de masas**. Madrid: Bruguera, 1983.

JAMESON, Frederic. "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional", en **Revista de Humanidades**, n. 23, junio de 2011. Disponible en: [http://www.wisley.net/images/pdf\\_files/jameson - La literatura del tercer mundo-libre.pdf](http://www.wisley.net/images/pdf_files/jameson - La literatura del tercer mundo-libre.pdf).

KAPLAN, E. Ann. "Troubling Genre/Reconstructing Gender", en **Gender meets genre in postwar cinemas**. Ed. Christine Gledhill. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

KOLAZOVA, Katerina. "The uses and abuses of neoliberalism and technocracy in the post-totalitarian regimes in Eastern Europe: the case of Macedonia", en **Macedonia & its questions. Origins, margins, ruptures & continuity**. Eds. Victor Friedman, Goran Janev, George Vlahov. Berlin: Peter Lang, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna**. Barcelona: Anagrama, 2009.

LÓPEZ SANGÜESA, José Luis. **El thriller español: 1969-1983**. Madrid: Laerte, 2019.

PALMER, Jerry. **La novela de misterio: génesis y estructura de un género popular**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.



---

PÉCORA, Luísa. "Teona Strugar Mitevska: 'O cinema não pode existir separado da política'", en **Mulher no Cinema**, 28 de diciembre de 2019. Disponible en: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/teona-strugar-mitevka-o-cinema-nao-pode-existir-separado-da-politica>.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV**. Buenos Aires: Galerna, 2003.

QUINTANA, Ángel. "Países de Europa del Este: nuevos cines contra la burocracia", en **Historia general del cine, Vol. XI**. Madrid: Cátedra, 1995.

RUPPRECHT, Tobias. **Soviet internationalism after Stalin. Interaction and Exchange between the URSS and Latin America during the Cold War**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. Madrid: Libertarias, 1990.

SILVEIRA, Germán. **Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya**. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2019.

WINNICOTT, Donald Woods. **Realidad y juego**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1982.



## Saia e veja o mundo: sobre melodrama, amor e viagens

## Go out and see the world: On melodrama, love, and travels

Fábio Allan Mendes Ramalho<sup>1</sup>

### Resumo

Este ensaio aborda a experiência da viagem como elemento que conecta modernidade, melodrama e regimes de visualidade. Para tanto, proponho uma análise do longa-metragem *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018), na qual discuto a construção espacial e temporal da diegese, bem como o fato de que ao menos três de seus momentos mais emblemáticos se encontram estruturados em torno da recorrência da viagem e do desbravamento do mundo como elementos organizadores de sua sensibilidade. Busco pontuar, ainda, alguns modos pelos quais o filme rearticula a expectativa amorosa, o sentimento de clausura e os desejos de mobilidade como aspectos que permeiam a imaginação melodramática no cinema.

**Palavras-chave:** Cinema. Melodrama. Viagem. Imaginação.

### Abstract

This essay explores the connections between travel, modernity, melodrama, and visual regimes through an analysis of the feature film *Inferninho* (Guto Parente and Pedro Diógenes, 2018). By examining the spatial and temporal construction of the film's narrative and identifying three of its most emblematic moments that feature the culture of travel and the world's unraveling, I aim to shed light on the film's overall sensibility. Additionally, I discuss how the film expresses the themes of longing for love, feelings of enclosure, and the desire for mobility as central aspects of the melodramatic imagination in cinema.

**Keywords:** Cinema. Melodrama. Travel. Imagination.

### Um excêntrico barco-cama

Deusimar (Yuri Yamamoto) é dona de um bar que integra a categoria dos inferninhos: estabelecimentos de má fama, estrutura precária, atmosfera melancólica e ar decadente, dedicados

---

<sup>1</sup> Professor e pesquisador na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), atua no curso de graduação em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA). É um dos coordenadores do grupo de pesquisa NATLA – Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-Americano. Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Contato: fabio.ramalho@unila.edu.br

---

às sociabilidades marginais urbanas e à vida boêmia. Tais bares se proliferam nas paisagens de grandes e pequenas cidades, sobrevivendo com notável persistência às transformações urbanísticas e à passagem do tempo. A personagem se desdobra entre a gestão rigorosa do espaço modesto e o trabalho no balcão, onde serve bebidas a clientes habituais e visitantes inusitados. Um diálogo inicial nos comunica que ela dorme nos fundos do estabelecimento, de modo que muito rapidamente compreendemos que aqueles poucos metros quadrados circunscrevem uma parcela considerável de sua vida. Essa impressão é logo reforçada pela informação posterior de que o bar havia sido da avó, depois assumido pela mãe, até que, por fim, passou a ser comandado por ela. Introduzida desde cedo às dinâmicas do local e à sociabilidade boêmia – “tomando Campari desde os oito anos de idade” –, ela assume, em certo momento, a lida com os mais diversos tipos de frequentadores e as peculiares relações de trabalho com os funcionários que gravitam em torno desse universo, eles mesmos tão desgarrados quanto a proprietária.

Com o que Deusimar sonha quando dorme? Ela sonha com o mar, o céu azul e o movimento do barco, com as cores saturadas que evocam o tecnicolor e, também, com o som artificialmente límpido de pássaros e do vento. Quando a vemos num desses sonhos, ela está ao lado de Jarbas (Demick Lopes), o estranho que, pouco antes, havia atizado a imaginação dela com sua chegada. Pode-se perceber que entre eles há um clima de romance e o frenesi da aventura, mas também a tranquilidade de terem um ao outro como companheiros com quem ir sempre mais longe em suas empreitadas.

Há também algo de estereotípico na pose de ambos e em seus rostos: a virilidade e a confiança dele, que logo intuímos estar habituado aos mares; a entrega e o ar de contentamento dela, que, inclinando-se em direção a ele e repousando a mão em seu ombro, expressa uma indisfarçável satisfação por ter esse homem como seu parceiro. Chego a supor que durante o dia o sol provavelmente lhes queimou a pele, e talvez ainda tenham no corpo um pouco de sal trazido pela maresia, mas Deusimar se apresenta, ainda assim, bem composta, com a vestimenta de um vermelho muito vivo e a silhueta que lembra um quimono. Esse traje, somado ao penteado e à maquiagem, evoca o tropo das *Dragon Ladies* – personagens que, caracterizadas de maneira vaga e imprecisa como “orientais”, povoaram o cinema clássico estadunidense. Nessa cena do sonho, em particular, a protagonista aparece como uma figura exótica, ativa e misteriosa, sugerindo uma versão um pouco mais comedida e menos vilanesca de Madame Gin Sling, a personagem de Ona Munson

---

em *The Shanghai Gesture* (Josef von Sternberg, 1941).

O homem ao seu lado se apresenta também muito bem alinhado em seu uniforme e quepe de marinheiro. Ele segura confiante a cabeceira de uma cama de madeira, entalhada com as formas de arabescos e os mastros esculpidos que ajudam a emoldurar o quadro fílmico. Essa cabeceira faz as vezes do timão do navio, de modo que o marinheiro a segura com confiança enquanto parecem seguir em frente, rumo a alguma terra desconhecida. Ambos olham adiante com um sorriso de satisfação no rosto, e ainda que tenham enfrentado antes (ou possam vir a ser confrontados com) alguma inevitável turbulência da viagem, nesse momento se encontram em águas tranquilas. O mar aparece como uma extensão azul muito escura que harmoniza com os tons também azuis e escuros do céu, à exceção de alguns pontos nos quais a superfície das águas irradia um brilho metalizado – reflexo da lua eclipsada pelo cabelo negro e extravagante de Deusimar.

Quando o filme nos concede o contracampo para a imagem, é possível perceber então que o destino desse peculiar barco-cama não é algum lugar ermo e inabitado, mas a fulgurante megalópole que exhibe o horizonte repleto de edifícios e arranha-céus, bem como a estrutura próxima de uma ponte. Ambos, horizonte e ponte, mostram-se tão acesos que o céu se apresenta, nesse ponto, vários tons mais claro, devido à radiante luminosidade do centro urbano. Embora os elementos elencados sejam emblemáticos de um imaginário urbano moderno, marcado pela intensidade de estímulos sensoriais, verticalização e grande concentração humana, esse breve fragmento de sonho não chega a nos apresentar planos vastos de paisagens e multidões. Não se trata do típico uso de locações como atrativos – estratégia de produção que atrela a obra fílmica à representação realista de um espaço físico reconhecível, ao mesmo tempo em que a localidade se legitima como destino a ser consumido segundo a lógica do turismo (ROBERTS, 2012, p. 73-74).

Na composição visual desse sonho não predomina, portanto, o espetáculo das vistas detalhadas e realistas de cidades que tanto povoaram as imagens do cinema, figurando como cartões postais exuberantes. Tampouco temos a tomada de um barco monumental que apelaria aos olhos com a magnitude da produção de grande orçamento, como em *Titanic* (James Cameron, 1997). Penso aqui em como algumas considerações tecidas por Ismail Xavier (2003) acerca do melodrama se inserem no contexto de recepção crítica ao estrondoso sucesso dessa obra. O autor afirma que o filme de Cameron busca imprimir um sentido de novidade capaz de atender “às demandas de uma cultura de mercado”, ao mesmo tempo em que preserva elementos definidores do gênero, dentre os quais, a ênfase nas “agonias do par amoroso” (XAVIER, 2003, p. 89). No caso de *Titanic*, a cultura

de mercado estaria encapsulada principalmente nas “imagens de alto impacto dando indício de tecnologia e dinheiro” (XAVIER, 2003, p. 89). Em contraste com essa inflexão espetacular das aventuras e desventuras de um casal, o que sobressai na configuração inicial do par amoroso, expressa na cena que descrevo aqui, é um conjunto de recursos muito mais modestos. O uso do *chroma key* se exhibe como artifício autoevidente e, em certa medida, anacrônico. Na trilha de áudio, por sua vez, predominam ruídos de ondas e gaivotas que, de tão cristalinos, explicitam sua condição de arquivos provenientes de um banco de sons e inseridos na pós-produção.

**Figuras 1 e 2 – O sonho de Deusimar**



Fonte: *Inferninho* (2018)

---

Tomo a apresentação desses dois planos de *Inferninho* (2018), longa-metragem dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, como ponto de partida para uma leitura que se organiza em torno do desejo pela experiência da viagem como elemento que conecta modernidade, melodrama e a constituição de regimes de visualidade. Tal proposta pode soar, a princípio, contraintuitiva, se considerarmos que se trata de um filme não apenas centrado em ambientes fechados, mas, de fato, circunscrito quase integralmente a um único espaço. Não obstante, chamo a atenção para o fato de que três de suas sequências mais emblemáticas estão estruturadas em torno da recorrência da viagem e do desbravamento do mundo como elementos organizadores da sensibilidade que nele se delinea.

Com essa abordagem, não pretendo descartar a compreensão do lugar construído pelo filme como *topos* capaz de congrega uma comunidade afetiva de párias urbanos. Meu interesse é sublinhar outros aspectos da obra e, com isso, argumentar que o investimento afetivo nessa comunidade marginal é, como se costuma dizer, apenas parte da história. A sensação de clausura que experimentamos ao acompanhar a miríade de figuras excêntricas que nunca chegamos a enxergar, de fato, fora do espaço circunscrito pelas paredes do bar, pressupõe uma alteridade que lhe é inerente, e que não se reduz à ameaça imobiliária e suas lógicas especulativas. Essa exterioridade ou fora de campo é o próprio mundo, com toda sua indeterminação e mistérios a serem desbravados; mistérios que colocam em movimento e alimentam o trabalho da imaginação.

### **Imaginação melodramática e pedagogia**

Proponho de imediato um salto ao clímax de *Inferninho*. A protagonista está prestes a dar cabo da própria vida quando é interrompida – uma vez mais na narrativa – pelo Coelho (Rafael Martins), que retorna ao bar depois que a patroa consolida a venda do estabelecimento e distribui os recursos provenientes da transação. A partilha do dinheiro havia sido feita de maneira estranhamente pródiga e, portanto, suspeita, tendo em vista o controle severo que a havíamos visto exercer antes sobre os assuntos financeiros. Somos levados a considerar que é justamente esse gesto de Deusimar, a decisão pessoal de instaurar em sua vida uma política de terra arrasada, que impele o Coelho a intervir, inicialmente contestando a partilha injusta que resultaria no absoluto desamparo material de sua empregadora, mas também, num sentido mais profundo, refutando o evidente gesto de capitulação por parte da proprietária do bar. O que se segue é o pungente monólogo no qual ele insta a dona do *inferninho* a não renunciar à vida, mas, pelo contrário, a se

jogar nela, acolhendo o fechamento do bar não como um fim, mas como saída da clausura e em direção à aventura do mundo.

**Figura 3 – O monólogo do Coelho**



Fonte: *Inferninho* (2018)

Toda a cena é um agenciamento exemplar do modo melodramático, sobretudo pela via da exacerbação das emoções (BALTAR, 2019) propiciada pela performance de Rafael Martins. O ator entrega o monólogo num crescendo de comoção que impregna a sua fala e o seu rosto, acompanhado com atenção num plano que, muito próximo, permite-nos acessar a variação de intensidade que se inscreve em seu corpo e se dissemina por todo o registro. Trata-se de uma magistral pedagogização pela via do “envolvimento sensório-sentimental” (BALTAR, 2019, p. 100), tendo em vista que a cena se organiza como uma incitação para que a protagonista persevere em sua existência. Sob essa perspectiva, a ruptura abrupta que o ato da venda havia estabelecido em relação às dinâmicas cotidianas do bar assinala uma oportunidade de transformação.

O que a fala do personagem convoca a superar é, assim, o próprio senso de repetição que estrutura o tempo, tanto na escala reduzida dos dias quanto ao longo das diferentes gerações que integram uma mesma linha sucessória. Afinal, por mais desgarrada que a trupe do bar possa parecer em relação à instituição familiar e outras instâncias normativas da sociedade, o filme pontua o fechamento familiar e a linha de continuidade interposta pelos costumes como linhas de força que o filiam à tradição mais ampla do gênero. Mediante a já mencionada alusão à transferência de

propriedade do bar entre avó, mãe e filha, temos algo do senso de destino infligido e de imutabilidade social que assolou incontáveis protagonistas, tanto nos melodramas clássicos quanto em várias de suas muitas releituras críticas.

Conforme observa Mariana Baltar (2019, p. 100), a imaginação melodramática ocupa um lugar preponderante na vida moderna, visto que assume um “sentido pedagógico” que se articula duplamente: como “ensinamento” e, também, por meio de “um certo sentido de pedagogização e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade”. Essa pedagogia teria uma função “moralizante, embora não necessariamente moralista” (BALTAR, 2019, p. 98), na medida em que delinea modos de conduta e de compreensão da realidade, concedendo aos sujeitos parâmetros a partir dos quais se situar num mundo marcado por profundas transformações em seus sistemas de valores, dinâmicas interpessoais e formas de sociabilidade.

De acordo com Ismail Xavier (2003), o sentido moral dessa pedagogia do melodrama pode ser lido em termos de sistemas de bem e mal, virtude e vilania, que espelham uma outra dualidade, aquela que se estabelece entre natureza e artifício, sinceridade e dissimulação:

O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade. Esta sofre a constante ameaça das forças do engano, mas a lógica do mundo zela pelas forças da sinceridade. O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambiguidades mesmo que tudo se apoie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isso se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade. (XAVIER, 2003, p. 94-95)

Embora a passagem acima nos forneça uma eficiente síntese para um modo canônico de compreender a pedagogia pela via da codificação da virtude e da vilania, cabe questionar em que medida essa dualidade poderia ser traduzida na outra, sugerida por Xavier, entre autenticidade e máscara. O jogo de máscaras é um componente intrínseco ao gênero e, por isso, está longe de se prestar à mesma organização dual dos elementos melodramáticos, ainda mais quando se tem em conta as proposições mais autorais de rearticulação do gênero.

No caso de *Inferninho*, não é incorreto afirmar que alguns de seus elementos podem ser organizados em torno de um jogo de polarizações bem-marcadas. É o caso do conflito que se estabelece entre, por um lado, a comunidade de desgarrados que gravitam em torno do bar ou que



nele trabalham e, de outro, as pressões econômicas que organizam a lógica urbana dominante e ameaçam a tênue sobrevivência desse espaço limítrofe. Nessa vertente de constituição dos conflitos que operam no longa-metragem, a repartição entre vilania e virtude é tão evidente que, de fato, se condensa nos estereótipos que marcam a caracterização física de tais posições. Bem e mal cristalizam-se nas formas grotescas e agressivas do representante do poder econômico instituído e dos capangas que acoçam o marinheiro e os integrantes da trupe. Essas aparições de figuras vilanescas assediam a existência do grupo com suas intromissões no espaço. Além disso, cumprem a função de corporificar um senso talvez ainda mais intenso e pervasivo de ameaça: aquele que decorre das pressões de um fora de campo que instaura a tensão narrativa sem nunca de fato se fazer visível, exceto por seus representantes, sejam eles agentes comerciais ou membros de uma quadrilha.

**Figura 4 – A caracterização dos vilões**



Fonte: *Inferninho* (2018)

Eu gostaria de sugerir, no entanto, que esse jogo de posições que traduzem os códigos morais em papéis sociais e lógicas econômicas bem-marcadas constitui a menos interessante das estratégias pedagogizantes, dado que conforma uma organização esquemática para um motivo reiteradamente elaborado pelo cinema brasileiro contemporâneo: a questão da especulação imobiliária. Para além dessa vertente, a reabilitação que *Inferninho* faz do sentido pedagogizante comum aos regimes estéticos e narrativos que compõem a matriz cultural do melodrama aponta

---

também para aprendizados mais sutis. Afinal, podemos dizer que, se o monólogo do Coelho constitui uma eloquente *cena pedagógica*, é porque aquilo que ele busca ensinar – tanto a Deusimar como também a nós, espectadores, pois esse é o princípio do regime narrativo do melodrama – são os valores do deslocamento, da mudança de perspectiva e da abertura ao novo que a experiência da viagem tão comumente cumpre a função de preencher e evocar no cerne do imaginário moderno.

Para a noção de cena pedagógica, inspiro-me aqui livremente no texto *Pedagogy of Buddhism* (2003), no qual Eve Kosofsky Sedgwick delinea a constituição de cenas pedagógicas em um conjunto de circunstâncias que emergem do tempo da vida. Nas reflexões da autora, não apenas o tempo cotidiano – por exemplo, no convívio doméstico com um animal de estimação –, mas também a doença e o leito de morte constituem momentos recorrentes de articulação de situações de transmissão. E embora a morte não seja exatamente o “tema” de *Inferninho*, a passagem do tempo e a efemeridade da existência, bem como a necessidade de tomar as rédeas do destino e não renunciar à própria vida, são aspectos fundamentais para o circuito afetivo que a fala do Coelho busca acionar.

Cabe acrescentar, entretanto, que as cenas discutidas por Sedgwick implicam a distribuição de posições subjetivas e papéis que são marcados pela instabilidade (SEDGWICK, 2003, p. 176). Essa possibilidade de comunicar um saber, ou mesmo de ler corretamente o sentido de uma transmissão, pode evidentemente falhar, como nos curiosos casos de cenas de pedagogia malsucedidas (SEDGWICK, 2003, p. 154; 168) que se estabelecem entre uma gata e sua cuidadora, e com os quais a autora pontua o ensaio. Sedgwick, afinal, não está circunscrita ao regime do melodrama. A lógica do gênero, pelo contrário, precisa validar constantemente a possibilidade dessa transmissão. Não chega a ser uma surpresa, portanto, que o filme privilegie a eficácia do impulso pedagogizante. Ao final do *tour de force* de Rafael Martins, ocorre um deslocamento do eixo da câmera, que passa a enquadrar o rosto de Deusimar. Vemos seu corpo momentaneamente congelado em uma expressão de arrebatamento e perplexidade que reverbera os efeitos suscitados pelas palavras do seu companheiro de cena, convertendo-os em signos de exterioridade.

**Figura 5 – Deusimar e a cena pedagógica**

Fonte: *Inferninho* (2018)

Permanecemos assim alguns instantes, capturados pela imagem de alguém que, sob forte comoção, parece ainda não ter assimilado totalmente os efeitos do ensinamento que teve lugar ali, nos fundos de um bar decadente. É então que um novo corte vem nos mostrar que a personagem acolheu a lição e decidiu empreender, enfim, a viagem.

### **Percorrendo as superfícies das imagens**

Se o ato de viajar é central para a experiência da modernidade, os vínculos entre a figura da viajante e as narrativas cinematográficas de (trans)formação apontam para a centralidade da própria constituição de um olhar moderno para o mundo a partir do cinema. Ao dotar a imaginação global (BUCK-MORSS, 2009) com um conjunto de dispositivos por meio dos quais organizar os regimes visuais de apreensão do mundo, o cinema nos concede maneiras de olhar, compreender e representar lugares e culturas. É o caso, por exemplo, em *Summertime* (David Lean, 1955), que começa com sua protagonista a bordo de um trem rumo a Veneza, para uma viagem de férias. Empunhando uma câmera, ela registra com avidez e excitação a paisagem em movimento que se descortina pela janela, bem como, também, as diversas localidades que visita ao longo do filme.

Nesse sentido, as formas do visível legadas pela cultura audiovisual estabelecem modos de perceber e de se relacionar com o mundo sensível que passam a compor a imaginação pública. Temos aí um dos caminhos possíveis para pensar as conexões da imaginação melodramática com as

---

culturas de viagem e as muitas narrativas de formação que elas engendram. Seja em termos de constituição do próprio sujeito, que se faz e refaz nos deslocamentos geográficos, sociais e intersubjetivos, seja em outros percursos formativos paradigmáticos da prolífica produção de narrativas no cinema, há um sentido preciso em que podemos dizer que melodrama e viagem convergem para formas afins de sensibilidade compartilhada.

Em *Inferninho*, como dito, após ter seu ímpeto de suicídio interceptado pela intromissão providencial do Coelho, Deusimar é incitada a assumir a tarefa de se lançar ao mundo. Um corte, então, coloca fim à cena e nos conduz a uma sequência de imagens que, desde sua primeira inserção, chamam a atenção pela mudança de textura. Nesse ponto, o filme instaura um regime visual que em tudo difere dos atributos que, até então, haviam predominado na fotografia de Victor de Melo. A imagem agora é saturada e pixelada, característica de um registro digital de baixa resolução. Os cenários que compõem o interior do bar dão lugar a vistas amplas de lugares emblemáticos, representativos de uma “imaginação geográfica” (PRYSTHON, 2020) globalizada, circunscrita em grande medida pela lógica do turismo.

À medida que o *zoom out* estabelece uma abertura no campo de visão que constitui o plano inicial dessa sequência, vemos emergir da parte inferior da tela Yuri Yamamoto, ainda caracterizado como Deusimar, com roupas e acessórios ainda mais extravagantes, de um vermelho encarnado e brilhante. Estamos de novo no âmbito do *chroma key*, que organiza a composição do plano como conjunção de superfícies que se articulam em múltiplas camadas. Juntamente com a forte saturação das cores, essa escolha técnica cria uma ressonância entre os dois momentos do filme que fazem uso do recurso, estabelecendo um sugestivo vínculo entre sonho e viagem.

Eu gostaria de sugerir que a escolha pelo encadeamento desses registros de viagem, que são díspares tanto no que se refere aos modos de composição dos planos quanto aos seus contextos geográficos, aliada à opção por evidenciar as operações de edição que os articulam, permite-nos aludir à própria profusão de imagens turísticas que impregnam o contemporâneo. Se é possível dizer que esse momento responde de maneira sintética à necessidade narrativa de aludir às viagens da protagonista, tornando palpável a passagem de tempo que decorre entre os momentos de saída e de retorno ao bar, a maneira como a sequência foi ensejada também nos abre uma gama de leituras e efeitos possíveis.

É como se Deusimar viajasse no próprio fluxo midiático que compõe a imaginação pública contemporânea. Com isso, sobressai o entendimento de que, se a viajante é, sobretudo, uma

---

observadora, uma consumidora de imagens, essa seria ainda mais a realidade da nossa época, na qual qualquer pretensão de excepcionalidade precisa confrontar a infinidade de clichês que saturam a cultura de viagem. Longe de suscitar o lamento por uma suposta autenticidade perdida, os registros fortemente midiaticizados que engendram o espetáculo do mundo causam maravilhamento e excitação. A configuração visual da viagem se apresenta como outra faceta do jogo de máscaras no qual as personagens do filme se encontram desde sempre imersas. Em *Inferninho* não há nada a deplorar no artifício, muito menos que nos leve a interpretá-lo sob o signo do engano, da hipocrisia ou da ausência de virtude.

Nessa breve sequência, na qual não há jogo de campo e contracampo, nem construção coerente de ponto de vista, pode-se dizer que a personagem percorre *a superfície das imagens*, desliza entre elas. O filme assume, assim, a ruptura com qualquer ilusão de profundidade e senso de perspectiva, sem prejuízo para a sensação de imersão, que, pelo contrário, parece ser catalisada. À medida que lugares emblemáticos se sucedem – Acrópole, pirâmides do Egito, Machu Picchu, Torre Eiffel, além de muitas vistas de ruas movimentadas e desertos, mercados e cassinos – a protagonista oscila entre euforia e melancolia. Ela sai em debandada pelas imagens para depois se deter e contemplar ao redor, aparentemente esgotada pelo excesso de percursos e estímulos, soterrada pela velocidade com que os cortes vão conjugando as localidades mais díspares do globo.

Há ainda outro elemento que não pode ser ignorado nessa sequência: junto ao fluxo visual pelo qual Deusimar se desloca, escutamos uma canção que nos fala do sertão, com sua luz, cores e vegetação características. O que a “volta ao mundo” da protagonista produz não é a adesão irrestrita de sua percepção e subjetividade a uma suposta condição global de perda das referências. Coincindo, portanto, com a perspectiva apresentada por Angela Prysthon, César de Siqueira Castanha e Larissa Veloso Assunção (2020, p. 193-195), que elaboram uma leitura da construção dessa sequência como dispositivo que coloca em relação e tensiona os âmbitos do regional, transnacional e global. Mediante essa articulação, o filme suscita uma gama de tonalidades afetivas que se conectam com um sentido mais amplo de imaginação geográfica.

**Figuras 6 e 7 – Viagem nos fluxos audiovisuais**

Fonte: *Inferninho* (2018)

Não se trata, portanto, da fantasia última de pertencimento a um mundo que desconheça ancoragens, e sim da melancolia e do deslumbramento que subjazem ao choque entre a experiência contingente de certo cosmopolitismo e os ecos de uma sensibilidade que tem lugar e origem. Para personagens como Deusimar, a experiência de sair sem rumo definido nem finalidade utilitária é frequentemente inacessível, onerosa, incerta. É algo que não se alcança com facilidade e que não tem garantias de que possa alguma vez se repetir. Desse modo, a experiência da viagem, para quem havia passado a vida no balcão de um mesmo bar, servindo e tomando Campari, é precária, tênue. Por isso, seus olhos parecem querer sorver tudo, inicialmente com fascínio, entusiasmo, depois com

certa reserva e quietude; como se uma espécie de ressaca perceptiva ou algo mais difícil de definir de repente se impusesse, de tal modo que, diante de si, o que parece se revelar é, sobretudo, a estranheza do mundo. Ao longo das imagens que se sucedem velozes, algo da efemeridade da vida se apresenta de maneira enfática para a observadora, que porta a consciência de sua perspectiva situada e uma forte impressão de contraste entre aqui e lá, sensibilidade sertaneja e frenesi da metrópole, que termina por converter o deslocamento numa experiência afetiva ainda mais ambígua e instável. Por tudo isso, antes que um novo *fade out* nos confirme um sentido de retorno concretizado pela última cena do filme, já podemos confirmar que, ao sair e ver o mundo, a viajante carrega consigo o sentido e a lembrança do que ficou.

### **A viagem transforma, reconfigura posições**

Ao revisar a história pregressa das reflexões sobre o melodrama, Thomas Elsaesser (1987, p. 49) observa que, ao longo do século XIX, diversos autores o entenderam como uma forma cultural que articula valores e marcos de significação específicos para dar forma a um “modo de experiência particular, histórica e socialmente condicionado”. O pesquisador segue:

Mesmo que as situações e sentimentos desafiassem todas as categorias de verossimilhança e fossem totalmente diferentes de qualquer aspecto da vida real, a estrutura tinha uma verdade e uma vida próprias, que um artista poderia incorporar ao seu material. Isso significava que aqueles que, conscientemente, adotavam técnicas melodramáticas de representação, não necessariamente o faziam por incompetência, nem por assumirem sempre uma distância cínica, mas porque, ao converterem um conjunto de técnicas em um princípio estilístico que carregava os tons distintivos de uma crise espiritual, eles podiam captar a textura de seu material social e humano, ainda permanecendo livres para moldar este material. (ELSAESSER, 1987, p. 49, tradução nossa)<sup>2</sup>

Elsaesser aponta a música como recurso estilístico que cumpre uma função tanto estrutural quanto temática, marcando o teor emocional das cenas. Em *Inferninho*, podemos apreender essa dupla função ao considerarmos o papel desempenhado pela música, tanto no que se refere ao seu caráter reiterativo e circular na organização da obra, quanto pela relevância da canção popular como produto cultural que adquire proeminência nos repertórios mobilizados para delinear uma

---

<sup>2</sup> “Even if the situations and sentiments defied all categories of verisimilitude and were totally unlike anything in real life, the structure had a truth and a life of its own, which an artist could make part of its material. This meant that those who consciously adopted melodramatic techniques of representation did not necessarily do so out of incompetence nor always from a cynical distance, but, by turning a body of techniques into a stylistic principle that carried the distinct overtones of spiritual crisis, they could put the finger on the texture of their social and human material while still being free to shape this material.”

---

experiência sentimental. Além da canção que ouvimos durante a sequência da viagem, interpretada pela cantora cearense Soledad, as múltiplas apresentações de Luizianne (Samya de Lavor) acionam o repertório da cantora e compositora Rita de Cássia como elemento que pontua a passagem do tempo. No que se refere ao amplo uso desse repertório musical no filme, cabe ressaltar que Rita de Cássia, nascida na pequena cidade cearense de Alto Santo, firmou-se como um dos nomes mais importantes do fenômeno cultural de renovação do forró, ritmo musical tradicional do estado, durante a década de 1990. Ao fazer uso de canções que, pelo fato de tocarem insistentemente nas rádios e na vida noturna cearense, constituíram um elemento predominante das paisagens sonoras locais, *Inferninho* não deixa de evocar uma sensibilidade geracional e mesmo uma potencial carga nostálgica, acrescentando com isso outras camadas à sua circulação e aos modos de engajamento afetivo por parte de segmentos específicos de público. A possibilidade ou não desse reconhecimento nos fala da variabilidade nos modos de conexão com uma obra. Além disso, atesta o próprio caráter contingente da escrita, tendo em vista que o intervalo que transcorre entre o preparo da primeira e da última versão desse texto é marcado pelo falecimento de Rita de Cássia, em janeiro de 2023.

Para além dessa eventual partilha de uma sensibilidade geracional, as apresentações de Luizianne cumprem outro conjunto de funções. Elas demarcam uma repetição própria à dinâmica do estabelecimento e aos hábitos de seus frequentadores, ao mesmo tempo em que catalisam, por meio das letras sentimentais, repletas de declarações e promessas, e da performance deliberadamente afetada da cantora do bar, as ânsias e excessos que dão forma a uma miríade de estratégias de codificação do amor romântico. Essas performances da atriz/personagem, em particular, instauram-se numa zona ambivalente que conjuga sinceridade e ironia, e, em seu exagero, evocam algo que Dieison Marconi e Gabriela Machado Ramos de Almeida (2022) buscaram designar como “romantismo de artifício”. Leio essa proposição de Marconi e Almeida como esforço de nomear uma tonalidade sentimental que se realiza mais como fruição autoconsciente de um prazer espectral do que como aposta endereçada a um plano de experiência extracinematógráfico.

De todo modo, cabe considerar que a imaginação melodramática desponta como campo privilegiado para colocar em cena dilemas modernos acerca das relações e tensões entre vida pública e esfera íntima, bem como as pressões suscitadas por valores morais e códigos que orientam o funcionamento de instituições sociais como a família, o matrimônio e os modelos de relação heteronormativa. Não é surpreendente, então, que as narrativas e formas melodramáticas organizadas em torno da viagem tantas vezes impliquem, como força organizadora mais ou menos



explícita, a conjunção de ansiedades, limitações, frustrações e expectativas que gravitam em torno da (im)possibilidade da relação amorosa. Informadas pelo mote do amor romântico e seus impasses, as noções de experiência, alteridade, contato interpessoal e deslocamento subjetivo atreladas ao ato de viajar ganham outras inflexões e valências. Some-se a isso a especial ênfase dada aos efeitos das estruturas sociais frente aos papéis de gênero e às codificações culturais da sexualidade – questões que propiciaram um terreno fértil para a imaginação melodramática.

De fato, dentre as características definidoras do gênero e, em especial, dos melodramas familiares recorrentes no cinema clássico estadunidense, prevalece “um senso agudo de claustrofobia”, que se expressa em aspectos do décor e do cenário e se traduz num tipo de “energia reprimida” que encontra vazão nas ações e comportamentos das protagonistas (ELSAESSER, 1987, p. 52-53). Parte significativa da carga emotiva inerente ao gênero decorreria, justamente, do fato de que tais ações e comportamentos se mostram muitas vezes insuficientes para transformar as condições de vida de tais personagens, devido à rigidez das dinâmicas e forças sociais que regem suas existências, e à condição de fechamento que caracteriza o mundo que habitam (ELSAESSER, 1987, p. 55). Elsaesser me leva a notar, assim, o fato de que melodramas familiares clássicos e histórias de viagens que contam com protagonistas femininas guardam em comum o fato de muitas vezes colocarem em cena, de modo literal ou implícito, uma mesma figura recorrente: “a mulher esperando em casa, parada em frente à janela, presa a um mundo de objetos nos quais se espera que ela invista seus sentimentos” (ELSAESSER, 1987, p. 62).

No caso específico de Deusimar, concordo com Marconi e Almeida (2022, p. 6), quando optam por se referir à protagonista como uma “personagem de gênero inconforme”, em vez de recorrerem à pressuposição de qualquer identidade estável de gênero. Entendo, ainda, que essa indeterminação se mostra relevante pelo fato de todo o filme tomar o jogo do artifício, das máscaras e aparências como traços definidores de uma estética antiessencialista. De todo modo, o deslizamento entre “feminino” e “afeminado” presente na inflexão de gênero comumente assumida para se referir a Deusimar me parece especialmente produtivo, tendo em vista a reiterada associação cultural desses significantes com a emotividade, fragilidade e passividade (AHMED, 2014, p. 2-3) – traços frequentemente tomados como marcas de inferiorização e estigma, e que, além disso, são também mobilizados de modo insistente para caracterizar o próprio melodrama. Talvez esse seja, afinal, um dos muitos vínculos secretos que unem as figuras femininas e afeminadas de uma família:

o desafio de confrontar os limites da domesticidade e a pergunta pelas frestas e interditos que, em cada época, podem abrir ou fechar o campo de possibilidades de vida.

*Inferninho* acompanha uma protagonista cujo deslocamento está motivado não tanto pela expectativa de encontrar um par romântico, mas, justamente, pelo fato de ela ter confrontado a falência do modelo de amor que nutria seu imaginário e, a partir daí, ter sido capaz de abdicar da expectativa de que alguém – não por acaso, uma figura masculina – pudesse vir resgatá-la de sua clausura. Com isso, o filme não abandona o amor como força propulsora de seu universo, mas o desloca, sugerindo que, se a formação do casal persiste no horizonte de tantas histórias que permeiam a imaginação melodramática, seja nos filmes ou nas canções *pop*, ainda assim é possível fabular um horizonte em que os papéis sociais em torno dos quais se organiza a demanda amorosa podem ser reconfigurados.

Conforme mencionei, após a sequência da viagem de Deusimar, temos uma última cena que pontua a volta da protagonista ao bar onde havia passado toda sua vida. O retorno aparece aqui como “figura de trânsito” marcada por um caráter ambivalente, uma vez que deixa em aberto a pergunta pelo que se transforma e o que permanece no decurso de uma experiência (RAMALHO, 2021). Se antes Jarbas era o elemento estranho que chegava para revirar a lógica de funcionamento do local com a promessa do amor e da aventura – e inevitavelmente trazendo com isso, também, a perturbação dos arranjos e modos de funcionamento do ambiente –, agora é a antiga dona do bar que personifica, segundo o imaginário que permeia o filme, os valores da novidade, mobilidade e alteridade. Ao final, é ela que se converte na figura estrangeira, cuja aparição inscreve uma vez mais o fora de campo no espaço do bar, desorganizando o arranjo interno da comunidade e contagiando seus personagens com a inquietação desse “lá fora” que atíça e convoca. Seu figurino – que, nesse momento, remete outra vez à figura fantasiosa da *Dragon Lady* – sugere uma disposição a incorporar de maneira inventiva outras facetas da cultura audiovisual, inclusive aquelas mais estereotípicas, para com elas se reinserir no jogo de máscaras que congrega super-heróis, personagens de desenhos animados e estrelas do mundo do espetáculo.

O gesto final do filme o alça a um outro plano de existência, ao mesmo tempo em que reorienta a temporalidade diegética em direção a um novo regime de circularidade. Seu desfecho aciona uma prodigiosa alternância de papéis, de modo que, como numa dança das cadeiras, embaralham-se as regras internas que até aquele ponto haviam organizado a dinâmica amorosa. Contra a condição de clausura e a fixidez de papéis que assolam tantas das personagens que povoam

as formas da imaginação melodramática, *Inferninho* sugere a promessa de uma abertura a partir da fabulação, sem entregar-nos as consequências desse movimento, que fica em suspenso após o último corte, como um convite a tomar parte no trabalho da ficção. Nesse desdobramento derradeiro, o tempo sai de seu eixo e se espirala. Instauram-se novos códigos narrativos e, com eles, um outro regime de sensações, ao mesmo tempo em que se borram de maneira mais decidida as fronteiras entre realidade e sonho.

## Bibliografia

- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo**. Niterói: Eduff, 2019.
- BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. **Antípoda**. Revista de Antropología y Arqueología, n. 9, p. 19-46, 2009.
- ELSAESSER, Thomas. "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama". In: GLEDHILL, Christine (org). **Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the woman's film**. British Film Institute, p. 43-69, 1987.
- MARCONI, Dieison; ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. "And I need you now tonight, and I need you more than ever": romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 2, p. 1-14, mai./ago. 2022.
- PRYSTHON, Angela; CASTANHA, Cesar de Siqueira; ASSUNÇÃO, Larissa Veloso. "Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual" em PEREIRA DE SÁ, Simone (Org.); AMARAL, Adriana (Org.); JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020. p. 169-198.
- PRYSTHON, Angela. As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso. In: FONSECA, Eduardo Dias; RAMALHO, Fábio Allan Mendes (Orgs.). **Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema**. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020. p. 174-185.
- RAMALHO, Fabio. Colocar-se em curso: movimentos da cidade e tempos da vida em dois filmes brasileiros. **Artefacto Visual**, v. 6, p. 42-68, 2021.
- ROBERTS, Les. "Cinematic Cartography: Projecting place through film". In: ROBERTS, Les (ed.), **Mapping cultures: Place, practice, performance**. London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 68-84.
- SEDGWICK, Eve K. **Touching feeling: affect, pedagogy, performativity**. Durham and London: Duke University Press, 2003.

XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada” em **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 85-99.

### **Obras Audiovisuais**

**INFERNINHO**. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes. Brasil: Bagaceira, Marrevolto, Tardo Filmes, Cor, 2018. 82 min.

**SUMMERTIME**. Direção: David Lean. Reino Unido, Estados Unidos da América: Lopert Films Incorporated, London Film Productions, Cor, 1955. 102 min.

**THE SHANGHAI Gesture**. Direção: Josef von Sternberg. Estados Unidos da América: Arnold Pressburger Films, P&B, 1941. 95 min.

**TITANIC**. Direção: James Cameron. Estados Unidos da América: Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment, Cor, 1997. 194 min.



## Guerreiras e Donzelas: memórias de mulheres sobre a ditadura militar- empresarial brasileira acionadas em dois relatos

## Warriors and Maidens: memories of women about the Brazilian military- corporative dictatorship triggered in two narratives

Fran Rebelatto<sup>1</sup>

### Resumo

Este ensaio se propõe a articular o encontro entre o relato cinematográfico *Torre das Donzelas* (2018), da cineasta Susanna Lira, e as memórias da ex-presa política e militante Ana Maria Ramos Estevão no livro *Torre das Guerreiras e outras memórias* (2021). Dialogo com Walter Benjamin a partir da proposta do autor sobre a necessidade de pensarmos em um novo conceito de história que privilegie a tradição dos oprimidos e, com isso, o acesso à narração da memória numa perspectiva coletiva, em especial, a partir dos traumas dos regimes autoritários. Ao suscitarmos a importância desses dois relatos, destacamos a necessidade de trazer à luz a construção da memória – mesmo que traumática –, de um dos períodos históricos mais autoritários do Brasil, a ditadura militar-empresarial, reforçando, assim, o papel da arte como uma ferramenta de resistência às políticas de esquecimento e silenciamento.

**Palavras-chave:** Ditadura militar-empresarial brasileira. Cinema e Ditadura. Memória e cinema. Memória e ditadura.

### Abstract

This essay proposes to articulate the encounter between the cinematographic narratives *Torre das Donzelas* (2018) by filmmaker Susanna Lira and the memories of former political prisoner and activist Ana Maria Ramos Estevão in the book *Torre das Guerreiras and other memories* (2021). Dialogue with Walter Benjamin based on the author's proposal on the need to think about a new concept of history that privileges the tradition of the oppressed and, with that, access to the narration of memory in a collective perspective, in particular, from the traumas of the authoritarian regimes. By raising the importance of these two reports, we highlight the need to bring to light the construction of memory - even if traumatic -, of one of the most authoritarian historical periods in Brazil, the military-corporative dictatorship, thus reinforcing the role of art as a tool of resistance to forgetting and silencing policies.

**Keywords:** Brazilian military-business dictatorship. Cinema and Dictatorship. Memory and cinema. Memory and dictatorship.

---

<sup>1</sup>Professora de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), na Unila. Doutora em Cinema e Audiovisual pela UFF, Mestre em Ciências Sociais e Graduação em Jornalismo, na UFSM. Integra o grupo de pesquisa “Cinematografia, Expressão e Pensamento”. E-mail: francieli.rebelatto@gmail.com

## A quem interessa apagar as memórias das cicatrizes que carregas, guerreira?<sup>2</sup>

“É mais difícil honrar a memória dos anônimos do que a dos renomados”.

Walter Benjamin

Esta reflexão começa a ser escrita ao apagar das luzes do governo de Jair Bolsonaro que caracterizamos como genocida e fascista<sup>3</sup>, visto que, durante os anos de 2019 a 2022, implementou no Brasil políticas de ódio, negacionismo, com a falsificação da realidade imediata e histórica com sérias consequências ao processo de compreensão da realidade por parte do povo trabalhador brasileiro. Fundamental lembrar que Bolsonaro é a principal figura pública da política nacional que reivindica o “legado” da ditadura militar-empresarial tendo homenageado em diversas circunstâncias um dos centrais torturadores do período, o general Brilhante Ustra<sup>4</sup>.

O convite de escrever este texto partiu da minha participação como debatedora<sup>5</sup> do filme *Torre das Donzelas* (2018) em uma das sessões do projeto de extensão da Unila, o Cineclubes Cinelatino, no ano de 2020, quando estive ao lado da diretora do filme Susanna Lira, e das debatedoras Priscila Dorella e Romilda Motta, com mediação de Ester Marçal Fer. Já, o diálogo com o livro *Torre das Guerreiras e outras memórias* (2021) se deu recentemente, em 2022, quando me reencontrei com Ana Maria Ramos Estevão nos congressos do ANDES-SN, sindicato docente onde tenho o privilégio de militar ao lado da companheira Estevão. Associo esta reflexão a compreensão do pesquisador Figueiredo (2018) que no artigo *A memória do testemunho e o cinema: representações cinematográficas da ditadura militar* reconhece que os filmes do gênero ditadura militar-empresarial “dialogam com a Literatura do Testemunho e com a memória dos personagens que tiveram participação ativa nas lutas do período, servindo como um instrumento de ajuste conta possível com a história brasileira” (FIGUEIREDO, 2018, p.9).

---

<sup>2</sup> Opto, neste texto, por seguir o caminho proposto por Ana Maria Ramos Estevão ao tratar o espaço destinado às mulheres presas políticas no Presídio Tiradentes como Torre das Guerreiras, considerando que a definição Torre das Donzelas, segundo a autora, foi aferida pelos companheiros homens presos e poderia denotar a fragilidade feminina diante de um período tão doloroso e traumático da história brasileira, o que, para ela, não corresponderia ao sentimento e força daquelas jovens presas políticas da Torre.

<sup>3</sup> Essa caracterização se deve ao fato de que no Brasil, a partir das escolhas deliberadas de uma política negacionista de Bolsonaro e seus apoiadores (as) que, tardou em comprar vacinas e de fazer uma campanha efetiva de vacinação, chegamos ao marco de mais de 700 mil mortes por Covid-19. Ainda, podemos usar como exemplo do extermínio deliberado nesse período, o caso da trágica realidade dos povos indígenas Yanomamis, que foram abandonados pelo estado brasileiro e massacrados pelo avanço do garimpo ilegal em terras indígenas na Amazônia.

<sup>4</sup> General Brilhante Ustra foi um dos grandes algozes responsável pela tortura de Ana Maria Estevão, autora do livro em debate e de muitas presas políticas que dividiram a Torre das Guerreiras na Prisão Tiradentes.

<sup>5</sup> O debate está disponível na página do projeto de extensão Cineclubes Cinelatino, da Unila. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8oOGk69U&t=4s>

O filme documental de Susanna Lira recupera a memória de várias mulheres militantes expressas políticas que estiveram juntas na prisão Tiradentes, em São Paulo, no início da década de 70. Dentre elas, encontra-se a ex-presidenta Dilma Rousseff e a própria Ana Maria Ramos Estevão, autora do livro. Estevão, no entanto, mesmo tendo sido convidada a fazer parte do documentário de Susanna Lira, não se sentiu confortável em participar e escolheu o caminho da escrita para organizar sua memória do período traumático vivido por ela e as demais companheiras.

Importante mencionar que, no Brasil, temos ainda imensas dificuldades de trazer à luz a história e as consequências da ditadura militar-empresarial brasileira, principalmente, por parte de uma política de estado que permita que tenhamos efetivamente reparação, justiça e verdade. Nesse contexto, os responsáveis pela barbárie das torturas e assassinatos do período ditatorial brasileiro até hoje não foram julgados, sendo que muitos deles faleceram sem qualquer responsabilização por tais atos. É o caso do militar Cabo Anselmo<sup>6</sup>, que morreu recentemente, em 2022, e foi um dos algozes de Soledad Barret<sup>7</sup> no Massacre de São Bento, em Recife. Nas palavras de Ana Maria Estevão (2021), denunciemos o papel dos torturadores nos porões da ditadura:

Quem me interrogou foi o mesmo capitão que se dizia chamar Gaeta. Várias vezes fui interrogada juntamente com Idinaura e Rafael, que não havia sido medicado após o tiro. Ele recebeu muitas pancadas no cotovelo onde a bala se alojara, ainda provocando sangramento, apesar do curativo muito malfeito. Ambos testemunharam as torturas que sofri, e eu testemunhei as torturas que eles sofreram. Sempre que um torturador se cansava, outro o substituía na maquininha de choque. Durante toda a noite, fomos interrogados dessa maneira. Em alguns momentos, os torturadores paravam para que eu pudesse ouvir os gritos que vinha das outras salas. (ESTEVÃO, 2021, p.45)

Isso diz respeito ao papel que o Estado tem nas políticas de produção, registro da memória e/ou implementação de políticas de reparação ou esquecimento, bem como toda a sua capacidade de exterminar pessoas, histórias e documentos que se apresentem como memória e que possam contestar a versão oficial da história. No caso do último governo, não só aumentaram os empecilhos para as políticas de memória, justiça e reparação como também foi incentivado “oficialmente” que

---

<sup>6</sup>Escolho mencionar os nomes de alguns desses algozes porque acredito que o espaço de reflexão deste ensaio e, com isso da produção de conhecimento, também é um espaço de denúncia, de trazer, escancarar, as contradições profundas desse período, nos permitindo arrancar inspiração à luta por DITADURA NUNCA MAIS.

<sup>7</sup>Soledad Barrett Viedma foi uma guerrilheira e militante comunista paraguaia que integrou, no Brasil, a organização Vanguarda Popular Revolucionária, que lutava contra a ditadura militar-empresarial brasileira. Ela foi assassinada junto com outros companheiros, em 1973, no Massacre de São Bento, em Recife. Foi assassinada pela traição de Cabo Anselmo, que esteve infiltrado no grupo. Mais informações podem ser acessadas no link [memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/soledad-barret-viedma/](http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/soledad-barret-viedma/)

os militares pudessem reivindicar o “legado” da ditadura militar-empresarial. Essa orientação política reafirmou com maior contundência o projeto genocida levado a cabo pelo governo de Bolsonaro e seus adeptos, que matou milhares de pessoas vítimas da Covid-19, e provocou a profunda precarização das condições de vida da população brasileira.

Quanto ao papel do cinema como forma de expressar e denunciar esses períodos, os pesquisadores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, organizadores do livro *O Cinema e as ditaduras militares: Contextos, memórias e representações audiovisuais* (2018) afirmam:

É importante destacar que o cinema tem ocupado um lugar destacado na representação e na refiguração dos passados traumáticos das sociedades. Para além da consagrada dimensão de espetáculo artístico e lazer das massas, o cinema parece ter uma função específica no campo da memória e da história quando revisita processos de violência, guerras civis, conflitos internacionais e genocídios. (MORETTIN; NAPOLITANO, 2018, p. 7)

No Brasil podemos citar algumas obras cinematográficas sobre o tema, na perspectiva da construção de diferentes memórias do período: *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Que bom te Ver Viva* (Lúcia Murat, 1989), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006), *O Ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, 2010), *Deslembro* (Flávia Castro, 2018). Ainda, os mais recentes, *Marighella* (Wagner Moura, 2019) e *O Pastor e o Guerreiro* (José Eduardo Belmonte, 2022). Nesse bojo de filmes, encontramos a obra de Susanna Lira, *Torre das Donzelas* (2018) que, entre os recursos estéticos-políticos do documentário e da ficção, aciona em seu relato cinematográfico diversos dispositivos para melhor nos contar as memórias de ex-presas políticas. Adentraremos na análise do filme mais adiante.

Nos cabe lembrar que o Golpe Militar de 1964 coincidiu com o momento fundamental para o cinema brasileiro, quando se consolidava o Cinema Novo, no qual a linguagem cinematográfica foi pensada pelos cineastas do período para questionar as profundas contradições brasileiras e a política em curso. Mas, logo, os militares entenderam o papel da produção cinematográfica para a construção de leituras de realidades e passaram, então, a não só intervir nas obras por meio da censura, mas também a consolidar, através de políticas promovidas pelo Estado, o controle e incentivo da produção cinematográfica brasileira:

(...) o Estado instituído pelos militares procurou consolidar sua presença no setor cinematográfico por intermédio primeiro do Instituto Nacional de Cinema (INC), autarquia subordinada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Foi criado em



1996 com o objetivo de apoiar a produção, desenvolver o mercado interno e divulgar o cinema brasileiro no exterior. (MORETTIN, 2018, p.16)

Nesse período, os militares, por meio do papel das instituições do Estado, instituíram a necessidade de ampliar os “filmes históricos”, ou seja, filmes baseados em fatos históricos, figuras destacadas no panorama brasileiro ou em obras literárias, como exemplo, podemos citar um dos poucos filmes desenvolvidos na época, *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo César Saraceni. Por certo, esses filmes foram incentivados numa perspectiva de “história oficial” que se afastava da realidade concreta do que acontecia nos calabouços da ditadura militar-empresarial.

O filósofo Walter Benjamin argumentou sobre a necessidade de construir um novo conceito de história que privilegiasse a tradição dos oprimidos se quiséssemos, de fato, adquirir a lucidez filosófica de que o “estado de exceção” em que vivemos se trata da regra. O autor defendeu, no período posterior à Primeira Guerra Mundial, que as vivências individuais se sobrepuseram às experiências coletivas e, com isso, as memórias se tornaram frágeis e fácil de serem destruídas. Isso se deve não só aos eventos autoritários e traumáticos da humanidade, como é o caso da própria guerra, que foi e é, reforçado pelo modo de vida imposto pela sociabilidade capitalista onde são cada vez mais precárias as condições para alimentarmos a arte de narrar ou contar histórias do ponto de vista das coletividades humanas.

Benjamin em seu ensaio “*Experiência e pobreza*” (2012) nos convoca a entender as consequências dos regimes autoritários sobre o ato de contar histórias. Conforme, o autor, logo após a Primeira Guerra Mundial - um dos eventos traumáticos do século passado -, os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha, ou seja, mais pobres de experiências comunicáveis, e confirma:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral dos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p.124)

Percebe-se nessa reflexão, a articulação entre os eventos que geraram grandes traumas nas coletividades humanas, melhor dizendo, as próprias guerras, que são melhor apreensíveis e visíveis enquanto sínteses de violência, mas ainda, àquelas expressões das contradições capitalistas que nem

---

sempre são tão aparentes em nossa realidade. Ou seja, as profundas desigualdades sociais reiteradas a partir do papel do Estado opressor que, em momentos ditatoriais e/ou com imposições cotidianas de políticas neoliberais, agudizam as consequências do sistema de exploração e opressão presentes na vida da classe trabalhadora. E era contra tudo isso que as ex-presas políticas da Torre das Guerreiras, lutavam.

É possível que as presas e os presos políticos da ditadura militar-empresarial brasileira tenham saído emudecidas(os) dos calabouços sombrios, das longas horas de torturas. Estavam também derrotadas(os), mesmo que muitas delas(es) ainda vivas(os). A ditadura derrotou os grupos organizados e as guerrilhas armadas urbanas e rurais e derrubou boa parte da esquerda brasileira revolucionária<sup>8</sup>. Diante da violenta e amarga derrota, essas gargantas, mãos e mentes que poderiam acionar essa memória coletiva de denúncia, na maioria dos casos, se calaram por um tempo, em muitos casos, em refúgios individuais e no seio das suas famílias.

Foi isso o que aconteceu com Ana Maria Estevão e com muitas daquelas mulheres presas políticas que estiveram juntas na Torre. Estevão (2021) relata “Levei muitos anos tentando elaborar estas memórias, pois a dor que emergia cada vez que me sentava para escrever algumas passagens me umedecia. Eu ficava muda, muda de escrita. Como escrever sobre essa vivência tão dilaceradora?” (2021, p. 26). O filme *Torre das Donzelas* também rompe o longo silêncio de mais de 45 anos e coloca no centro da tela e, no retorno à antiga cela da torre reinventada para o filme, vários depoimentos dessas lutadoras que não se encorajaram anteriormente ao relato coletivo, e, na maioria dos casos, nem mesmo ao individual.

Por tudo isso, a construção de memórias contra hegemônicas é central, em especial, de períodos marcados pela mudez de regimes autoritários, pelas consequências que carregam aqueles e aquelas que, na guerra da luta de classes, foram derrotadas (os). É condição primordial para enfrentarmos a ausência de políticas de reparação, memória e justiça imposta pelos governos autoritários, que muitas vezes, são governos orientados pela social-democracia. Reafirmando as palavras de Benjamin, “a tradição dos oprimidos ensina-nos que o estado de exceção em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2013, p.13). E é por isso, que colocamos lado a lado estes dois

---

<sup>8</sup> Considero importante, como militante comunista, mencionar que a organização política que integro hoje, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) teve um terço do seu Comitê Central assassinado pela ditadura militar-empresarial brasileira. Vários outros camaradas só não foram assassinados por terem sido exilados. Muitos (as) seguem desaparecidos (as) até hoje. Por nossos mortos: JUSTIÇA, MEMÓRIA E REPARAÇÃO.

relatos *Torre das Donzelas* e *Torres das Guerreiras e outras memórias*, no sentido de evocar a memória daquelas, daqueles que lutaram, tombaram e se reergueram mesmo que, por um tempo, emudecidas (os),

Trata-se aqui da história de pessoas comuns que tiveram a capacidade de desejar, acima de tudo, uma sociedade melhor e mais justa para si e para seus filhos e netos. Por isso, foram fazer a guerrilha rural e urbana, objetivando tornar possível uma revolução que libertasse o país do jugo do imperialismo ianque e do capitalismo, que construísse uma sociedade igualitária e socialmente justa. Esses guerrilheiros anônimos não foram heróis ou heroínas, apenas desejaram e sonharam sair do cotidiano, fazendo história e mudando seu próprio cotidiano, tornando-se mais leve e mais prazeroso para nós. Tenho orgulho de ter participado desse momento, por isso estou contando para a minha neta, para a geração dela e todos aqueles que ainda virão, tudo que aconteceu, as coisas boas e más. (ESTEVÃO, 2021, p.26)

Ana Maria Estevão reassume o papel de narradora da história traumática individual e coletiva depois de gerações já terem vivido as contradições e transformação do Brasil pós-ditadura. A autora revela em seu texto a necessidade da transmissão dessa memória à sua neta e, assim, se repositona como narradora. Mesmo tendo anteriormente se emudecido pela homogeneização da dor autoritária capitalista-imperialista, Estevão hoje arranca força e lampejos da memória para, no seio da sua comunidade, nos arregimentar para a luta por MEMÓRIA E JUSTIÇA.

Por outro lado, Susanna Lira cumpre um papel social fundamental como cineasta que se propõe a organizar uma narrativa estético-política que também nos arma, destacando o papel da arte como espaço de resistência e desobediência. Na nossa compreensão, o cinema, ao revelar essas memórias traumáticas, nos ajuda a seguir acreditando que é possível transformar radicalmente a realidade e também a conhecer nossa própria história, ou, pelo menos, parte da história das profundas contradições da coletividade humana e de suas várias manifestações de violência.

Conforme comenta Figueiredo (2018) a partir da relação entre literatura de testemunho e o cinema:

Nesse sentido a literatura do testemunho se transformou em porta-voz de alguns personagens que resolveram transpor a barreira dos subalternos com os seus silêncios forçados e lapsos históricos, colocando as dores desses agentes numa espécie de ajuste de contas com a própria história. O cinema, portanto, acrescenta sua contribuição para a formação desta memória coletiva a partir do testemunho dos seus atores, contribuindo assim para um debate e constituição de um ponto de vista histórico, como diria Marc Ferro (1992) proporcionando uma leitura cinematográfica da história através da visão particular do cineasta. (...) Logo, enfatizamos que o cinema também faz uso dessas camadas das memórias e testemunhos na constituição de sua narrativa, seja de forma documental ou

---

ficcional. (FIGUEIREDO, 2018, p.13)

A partir desse encontro entre literatura de testemunho e o cinema do gênero da ditadura militar-empresarial enquanto espaços de reivindicação de parte de nossa memória coletiva, adentramos agora em breve análises desses dois relatos e suas especificidades.

### **Uma câmera movente em diálogo com um cenário-dispositivo: encontros de memórias de risos e cicatrizes**

**A memória é uma ilha de edição**

Poeta Waly Salomão

O longa-metragem *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira, aciona diversos dispositivos cinematográficos para narrar o encontro da memória individual e coletiva das mulheres ex-presas políticas que, na década de 70, foram privadas de liberdade, tendo que conviver no Presídio Tiradentes, em São Paulo. Em sua maioria, tratavam-se de jovens estudantes ligadas a grupos políticos organizados, que enfrentavam a ditadura militar-empresarial a partir de organizações presentes em suas universidades, igrejas e/ou grupos de bairros. Importante ressaltar, que essas jovens também tinham várias origens e classes sociais e nesse espaço comum de privação de liberdade estabeleceram laços de solidariedade e ajuda mútua.

No encontro dessas mulheres no presente, o passado foi sendo construído coletivamente no espaço cênico que tomou o quadro cinematográfico a partir da articulação entre relatos orais (entrevistas diretas), relatos por meio de rodas de conversas, encontro coletivo das personagens num cenário-dispositivo e a dramatização de situações que reconstituíram os momentos que as jovens viveram juntas na Torre.

A partir de fragmentos das lembranças de cada uma das personagens, o filme cria uma instalação em estúdio que se assemelha ao espaço da prisão onde elas estiveram. Nesse espaço cênico memorial elas se reencontram quarenta e cinco anos depois para romper com a mudez de suas gargantas e relatar os horrores, dores e as diferentes formas de resistir coletivamente à tortura da ditadura. Importante nomeá-las, a fim de seguirmos aqui também tecendo memórias: Rose Nogueira, Elza Lobo, Dilma Rousseff, Dulce Maia, Nair Benedicto, Leslie Beloque, Eva Teresa Skazufka, Robêni Baptista da Costa, Guida Amaral, Marlene Soccas, Maria Luiza Belloque, Nair

Yumiko Kobashi, Ieda Akselrud Seixas, Lenira Machado, Ana Mércia, Ilda Martins da Silva, Iara Glória Areias Prado, Ana Maria Aratangy, Darci Miyaki, Vilma Barban, Telinha Pimenta, Sirlene Bendazzoli, Nadja Leite, Leane Ferreira de Almeida, Maria Aparecida dos Santos, Lucia Salvia Coelho e Janice Theodoro da Silva. Dessas, algumas já faleceram.

A obra cinematográfica de Susanna Lira é marcada por um caráter experimental, considerando sua concepção que busca diferentes artifícios, inclusive, no psicodrama. Em especial, no início do filme, quando as mulheres são convidadas a reconstruir, na forma de desenhos, o ambiente da prisão por suas próprias mãos. A memória das personagens foi apreendida a partir de seus traços desenhados numa lousa, a fim de que essas marcas à giz pudessem auxiliar na construção do espaço cinematográfico em que elas se reencontrariam para falar, chorar, contar e alimentar seus silêncios.

Susanna Lira, em sua proposta de *puesta-em-escena*, escolhe colocar, em relação a memória das personagens, uma câmera movente, que na perspectiva da direção de fotografia de Tiago Tambelli, convoca uma *puesta-em-cuadro*, que acompanha o deslocamento das personagens pelo cenário e também por suas memórias reencenadas. Uma câmera em busca e próxima das personagens. Assim como o giz nas mãos das mulheres adultas marca a lousa onde elas tentam reconstituir o espaço em que estiveram presas, a câmera da proposta de direção de fotografia de Tambelli se move pelo espaço que foi inventado para evocar as lembranças das personagens de Lira.

Dialogamos nesse ponto com o pesquisador Rogério Luiz Silva de Oliveira (2016) que em sua tese *Memória e criação na direção de fotografia* nos convoca à reflexão de que “a câmera nem sempre esteve por entre os atores, movimentando-se ao sabor da ação dos personagens, móvel e flexível, percorrendo variados espaços de cenários ou locações” (2016, p. 113). O autor, reforça que este processo de “emancipação do equipamento’ foi de grande importância para a história da técnica cinematográfica, ou seja, que a câmera passa a ser um “agente ativo de registro da realidade material” (MARTIN, 2011, p. 33) e para a criação da realidade fílmica. E ainda, afirma:

Retirar a câmera da categoria de puro e simples instrumento de captura passiva das imagens de coisas e pessoas à frente da objetiva, dotando-a de mobilidade, implica em considerar um aspecto da autonomia do diretor de fotografia na construção fílmica. Ainda inspirados em Marcel Martin, em seu breve histórico sobre esta liberação da câmera, o autor assevera, levando-nos mais adiante nesta construção: “Muito cedo, portanto, a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (idem). (OLIVEIRA, 2016, p.113)

A estratégia de uma câmera em mãos, ativa, e em movimento, foi uma das primeiras marcas estilísticas que nos chamou atenção no filme de Lira, desde a primeira aproximação à análise da obra. A câmera ativa e movente do longa-metragem acompanha as personagens que adentram no espaço cenográfico construído para evocar suas memórias, bem como se reposiciona - ainda em movimento-, entre cortinas e objetos no espaço da memória encenado pela ficção (imagens, abaixo). Ou seja, a câmera exerce um papel de testemunha “ocular” da busca das memórias das personagens, bem como observa - entre objetos de memórias-, a reencenação das jovens mulheres presas em suas diferentes formas de reexistir naquele local.

As estratégias de abordagem do filme de Lira vão além. Percorreremos as memórias das mulheres por meio dos seus relatos direto para a câmera, o que aproxima o filme de um documentário direto, mas também adentramos na reconstituição das memórias a partir da encenação de situações experienciadas pelas presas no interior da Torre das guerreiras, quando elas são apresentadas na idade jovem.

**Imagens 1 e 2. Frames do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.**



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

O cenário-dispositivo construído especialmente para o filme abarcou a encenação fictícia daquele passado doloroso - por vezes, acolhedor e aconchegante -, que as jovens presas conseguiram criar, mas também foi usado como um cenário-dispositivo capaz de ativar as lembranças das mulheres adultas (imagem, abaixo).

**Imagem 3. Frame do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.**



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

Fugindo do tradicional modelo de documentário histórico, ou seja, uma sucessão de entrevistas e imagens de arquivo, o longa-metragem *Torre das Donzelas* se debruça em reencontros emocionais e arquitetônicos. Os relatos das personagens não são somente de entrevista em frente à câmera, mas também são evocados nas rodas de conversa das mulheres, quando se encontram no espaço fictício do presente que lhes apresenta fragmentos da "torre" (imagem, abaixo).

**Imagem 4. Frame do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.**



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli

Vale destacar que um dos trabalhos criativos centrais dessa obra foi o da direção de arte, assinado por Glauce Queiroz. O cenário foi remontado a partir do exercício de memória de cada personagem, isso significa dizer que nem todos os traços colocados na lousa pelas personagens encontraram uma mesma materialidade e forma. Conforme relata<sup>9</sup> a diretora de arte, esmiuçando

<sup>9</sup> Entrevista concedida pela diretora de arte Glauce Queiroz ao site ABC Cinematografia. Disponível em

os maiores desafios do processo:

(...) Costurar o fio dessa memória coletiva viva e fragmentada das Donzelas a partir dos próprios esboços divergentes delas da ala feminina do presídio Tiradentes de São Paulo, especializando esta ala em uma outra dimensão atmosférica, mais onírica, subjetiva, abstrata, poética, mas também carregada de força, peso, história e atualidade. Então, foi reunir e transformar todo esse material em uma linguagem única e bem definida para ajudar a contar essa história. Foi conceber um “dispositivo” que ativasse e resgatasse de alguma forma suas memórias silenciadas por tantos anos quando elas percorressem aquele espaço (Glauce Queiroz entrevista concedida ao site ABC Cinematografia).

O trabalho criativo da direção de arte, associado ao trabalho da direção de fotografia por meio da câmera ativa e movente, enriquecem ainda mais o relato cinematográfico proposto por Susanna Lira, que se dispôs a realização de um filme documentário aportando recursos da ficção. Essa experimentação se confirma na construção desse cenário-dispositivo não realista que fugiu da reprodução idealizada da época que representava.

Outra questão destacada pela diretora de arte Glauce Queiroz foi a escolha pela monocromia do espaço cênico com diferentes tons de cinza, preto e branco. Conforme sinaliza a diretora de arte, essas escolhas estão relacionadas a intencionalidade da arte de deixar esse espaço “o mais ‘discreto/invisível’ possível para não tirar o protagonismo das Donzelas e das histórias que elas tinham para contar. Além disso, o cinza remetia aos “anos de chumbo”. O figurino também seguiu uma paleta mais fria, mas pontuada pelo vermelho ideológico delas” (Entrevista concedida por Glauce Queiroz no site da ABC Cinematografia).

**Imagem 5. Frame do filme *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.**



Fonte: Direção de fotografia de Tiago Tambelli



O fragmento acima do filme evidencia bem a questão apontada pela diretora de arte, em especial, na relação das cores e dos figurinos das personagens no presente. Ao adentrar nesse “espaço cênico dispositivo”, as ex-presas políticas são provocadas a se encontrar com referências das suas lembranças, com isso, confrontar-se com as diferenças e/ou semelhanças do espaço criado no presente a partir dos fragmentos que elas guardam na memória sobre o local.

Já tratamos da relação entre espaço, território e produção de memória individual e coletiva em outros trabalhos, como é o caso do artigo *O Transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios Ejercicios de Memoria e Fuera de Campo: Memória e território no cinema* (2019), quando analisamos o filme de Paz Encina, trazendo à tona o debate sobre a construção de memória da ditadura militar-empresarial do Paraguai e a relação com o espaço cênico de uma velha casa no Chaco Paraguai. São dispositivos distintos, de um lado da fronteira uma casa real abandonada e que foi local de moradia de perseguidos políticos da ditadura de Strossner e, do lado de cá, um espaço cênico não-realista. Em ambos os casos, no entanto, trata-se da materialidade do espaço arquitetônico ativando a memória fragmentada de determinados episódios históricos.

Por isso, recupero o debate anterior articulado a partir das reflexões de Tarkovski (1998) acerca da reconstrução imagética do passado no presente, a partir da linguagem do cinema. Tarkovski pergunta,

Mas o que será exatamente esse “passado”? Aquilo que já passou? E o que essa coisa “passada” significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é portador de tudo o que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente por meio de recordação (TARKOVISKI, 1998, p.66).

Entendemos que o cinema tem como função o armazenamento da memória em movimento e cabe a ele estabelecer essa relação entre o passado e o presente. Não somente no sentido das imagens em movimento (DELEUZE, 2006), mas da própria memória que, com o tempo, vai modificando a sua percepção sobre esse passado, mantendo certa imutabilidade na coerência dos fatos, mas possibilitando outras abordagens, sejam elas por meio de novos depoimentos e/ou traços desenhados em uma lousa. É um passado que pode ser mais estável, conforme apontado por Tarkovski, lado a lado à fragilidade desse presente que corre entre as mãos dos (as) diretores (as) dos filmes são confrontados com os desafios de articular as narrativas das memórias na linguagem cinematográfica.

---

## Guerreiras duplamente acusadas: eram terroristas/comunistas, eram, especialmente, mulheres.

Imagem 6. Ilustração do Livro *Torre das Guerreiras e outras memórias*



Fonte: Ligia Ferreira

Fui colocada na cadeira do dragão – uma cadeira sobre cujo assento fica uma placa de metal que serve para aumentar a intensidade dos choques que saem da maquininha ligada a ela. Sentávamos despidos nessa cadeira e éramos interrogados com a maquininha de choque sendo acionada. Durante muito tempo, não consigo precisar quanto – horas, minutos, dias, não há medidas de tempo para avaliar os hiatos entre a dor e o fim da dor, entre perder a condição de sujeito e recuperá-la, entre querer morrer e ser impedida de fazê-lo -, levei choques na orelha, nos dedos dos pés e nos genitais. Tinha sido amordaçada com um pano imundo para não gritar. (ESTEVÃO, 2021, p.44).

É necessário trazer para este ensaio os fragmentos de memórias dolorosas contidos no livro de Ana Maria Estevão, visto que esperamos que esta escrita também possa servir como um documento de denúncia. Destacamos a crueldade dos métodos empregados pelos militares em seus processos de tortura, o que lesa qualquer condição de dignidade humana, em especial para as mulheres que, em muitos casos, não só tiveram suas genitais feridas pelos choques elétricos, mas que também foram violentadas pelos corpos dos próprios homens torturadores.

A ex-presa Estevão não participou do filme de Lira, no entanto, também trouxe imagens as suas memórias, por meio de ilustrações elaboradas pela *designer* Ligia Ferreira que tentou recriar traços da “torre” do Presídio Tiradentes (imagem, acima). A expressão artística do desenho atravessa seu livro, que é composto por breves textos que apresentam sua história de vida e de militância, nos mostrando as diferentes formas de atuação e organização de alguns grupos políticos organizados na época, como é o caso da Aliança Libertadora Nacional (ALN), na qual Ana Maria

estava ligada. Do mesmo modo, em seus textos, Ana Maria tenta descrever o espaço real do Presídio, as características das colegas jovens, que hoje são personagens com nomes ficticiais em seus relatos. Estevão menciona, similarmente, as estratégias de solidariedade construídas por aquelas companheiras/camaradas que teceram coletivamente um espaço de acolhimento, de fortalecimento do aprendizado mútuo, ou seja, construíram efetivos laços de solidariedade de classe e de gênero.

Conforme aponta a pesquisadora Susel Oliveira da Rosa (2015) em diálogo Leonor Arfuch (2009) dar destaque a história dessas mulheres que viveram a ditadura militar-empresarial brasileira significa abordar versões distintas desse período,

Versões que supõem um trabalho com a memória, em seu entrelaçamento com o público, o privado e o íntimo, especialmente quando também está em jogo o corpo. Está em jogo o corpo, por que se a disseminação da tortura, do desaparecimento e dos sequestros perpetrados pelas forças repressivas atingiram os militantes em geral, adquiriram um caráter específico em relação às mulheres por meio da violência baseada no gênero. Torturar através de estupro, mutilação, humilhação, insultos e ameaças sexuais foram técnicas sistematicamente utilizadas contra as mulheres, desde o momento da prisão até a sala de torturas. (ROSA, 2015, p. 312)

O corpo feminino mutilado pelas técnicas de tortura dos militares – homens -, é uma daquelas imagens que não precisam ser literais e explícitas para reverberar em nossas mentes e por isso não foi uma escolha de Susanna Lira mostrá-las, visto que ela se pautou muito mais pelas memórias das formas de resistências coletivas na prisão. Mas o fato é que, enquanto nos porões da ditadura os gritos das torturadas repercutiam nas celas vizinhas, a política de silenciamento estabelecida no Brasil durante a ditadura e depois do processo de reabertura democrática impossibilitou que conhecêssemos amplamente essas histórias. Conforme Rosa (2015), esse silêncio é ainda mais acentuado quando tratamos da violência contra as mulheres, já que para os militares, as presas políticas representavam um “[...] papel duplamente transgressor: enquanto agentes políticos (insurgindo-se contra o regime) e enquanto gênero (rompendo com o padrão vigente)” (FERREIRA, 1996, p.152).

A autora Elizabeth Ferreira (1996) reforça que nesse período as mulheres não eram acusadas somente de terroristas e/ou comunistas, mas eram responsabilizadas duplamente por serem terroristas/comunistas e mulheres, ou seja, um padrão de feminilidade que não correspondia ao

legado da Ditadura militar-empresarial brasileira, qual seja, “Deus, Pátria e Família”<sup>10</sup>. Destaca Rosa (2015),

Desde o momento da prisão até o horror da sala de torturas, estavam nas mãos de agentes masculinos fiéis às performances de gênero, que utilizavam a diferença como uma forma a mais para atingir as mulheres. Agentes que, durante a ditadura militar, tinham uma licença especial para matar, torturar ou estuprar. Agentes que viam as mulheres militantes como “desviantes, aquelas que renegavam sua natureza, ousando ocupar o espaço da luta política” (COLLING, 1999, p. 97 apud ROSA, 2015, p. 319).

É a partir dessa realidade, marcada por uma política de silenciamento, que o relato cinematográfico construído por Susanna Lira e a literatura de testemunho de Ana Maria Estevão são expressões fundamentais para romper os grilhões dessas profundas opressões, que também se colocam no campo da disputa da memória e seus ecos. O silêncio, afinal, tende a imperar quando estamos diante de algo que é difícil de comunicar, especialmente quando se tratam de situações traumáticas como essas vivenciadas pelas mulheres torturadas na prisão de Tiradentes.

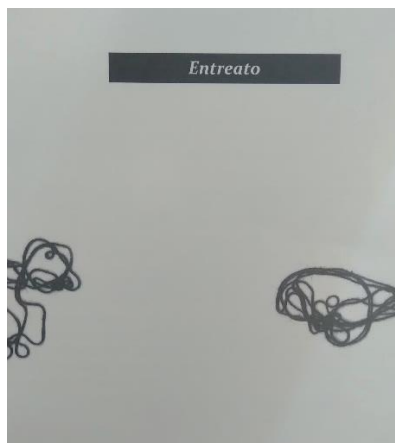
Chegamos à Torre, suspiramos. Depois de passar pelo inferno da Oban e por um apavorante e pequeno alívio no Departamento da Ordem Política e Social na fase cartorial – aquele momento em que a gente faz inquérito perante uma autoridade civil e a prisão é oficializada -, deixar a Tutoia era, enfim, uma pequena alegria. Naquelas circunstâncias, chegar à Torre era quase chegar ao paraíso. Suspirei de emoção, estávamos entre irmãs, iguais e companheiras, eu e Idinaura. (ESTEVÃO, 2021, p. 97)

## CONCLUSÃO

**Entre os fios que se tecem na memória das mulheres ex-presas políticas, das nossas mãos que no presente têm que seguir tecendo: cinema, escrita e militância...**

---

<sup>10</sup> No bojo das consequências de uma política genocida e negacionista empreendida pelo governo de Bolsonaro e seus apoiadores, é fundamental resgatar o apoio de parte da população que, entregue à expressão do neofascismo contemporâneo, resgatou, entre outras expressões de violência, o lema “Deus, Pátria e Família”. Lema esse que esteve muito presente, por exemplo, nos acampamentos organizados pelos fascistas bolsonaristas que, inconformados com o resultado das eleições de 2022, permaneceram por alguns meses em frente aos quartéis do Exército Brasileiro pedindo “Intervenção Milita”.

**Imagem 7. Ilustração do livro *Torre das Guerreiras e outras memórias***

Fonte: Ilustração de Ligia Ferreira

As lutadoras ex-presas políticas teceram no filme de Susana Lira fragmentos de suas memórias. Primeiro no esforço de tentar materializar pelas próprias mãos as lembranças de uma arquitetura que já não existe mais. Depois, confrontaram-se com a tessitura de suas memórias contadas direto para a câmera e/ou na roda de conversa com as demais companheiras/camaradas. Ou seja, as mulheres jovens militantes, que antes costuraram laços de solidariedade na convivência cotidiana dentro da torre para não se entregar à indignidade dos autoritarismos da ditadura militar-empresarial, no presente, enquanto mulheres adultas, foram convocadas a serem narradoras de um trauma coletivo e individual. É provável que nem sempre tenham aportado memórias nítidas, perenes ou ordenadas, mas lembranças suficientes para disputar o silenciamento imposto por tantas décadas de ausência de uma política de Justiça, verdade e reparação.

Ana Maria Estevão, por outra parte, tece em seu livro-testemunho a humanização das suas colegas, dá corpo a uma estrutura arquitetônica prisional, nos convida a conhecer parte da história das formas de luta e organização daquele período. Junto às suas memórias escritas acompanhamos as ilustrações de Ligia Ferreira que produzem sínteses visuais a partir de sentimentos e fragmentos narrados por Estevão (ilustração, acima).

No presente, a autora deste ensaio memorial, imbuída da responsabilidade de também seguir tecendo os fios que unem a reflexão teórica à prática militante, constrói um percurso que articula os dois relatos em debate: o cinema como linguagem privilegiada para a denúncia e para a construção da história dos oprimidos, onde o exercício criativo estético-político pode contribuir para apaziguar as inquietações de um mundo no qual o “narrador segue em crise” retomando as questões de Benjamin (2012).

Apoiamo-nos nas reflexões de Benjamin (2012) a partir do seu texto *O Narrador* no intuito de provocar o entendimento de que quase um século depois “(...) arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...). É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” Ou seja, no diálogo próximo com Benjamin, reconhecemos que a sociabilidade capitalista opressora e autoritária nos enclausura cada vez mais nos aspectos da vivência individual, nos afastando do ato de narrar as contradições das coletividades humanas e, com isso, suas experiências. Cabe a nós - no cinema, na escrita, nos desenhos e traços -, recuperar a força das guerreiras que lutavam pela emancipação e trazê-las à luz de nossas memórias de luta.

Agradeço, por fim, ao Cineclubes Cinelatino da UNILA por se manter como um espaço de democratização do acesso ao cinema na cidade de Foz do Iguaçu, e, ainda, se consolidando como lugar de encontro para estabelecermos laços, formulações e ensejos de melhores tempos. Novos tempos, onde as (os) narradoras (es) se reencontrem no ato de narrar as experiências das coletividades humanas, e que essas histórias sejam de um mundo sem exploração e opressão. Temos que construí-lo! Obrigada Susanna Lira e Ana Maria Estevão: das donzelas às guerreiras, seguimos mulheres fortes e em luta!

## **Bibliografia**

ARFUCH, L. **Mujeres que narran: trauma e memória**. Revista Labrys, Brasília, n.15-16, dez. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª ed. Revista, Obras Escolhidas v.1 – São Paulo: Brasiliense, 2012.

COLLING, A. M. **A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999. DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERREIRA, E. F. X. **Mulheres, militância e memória**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.7

Figueiredo, César Alessandro Sagrillo. **A memória do testemunho e o cinema: representações cinematográficas da ditadura militar**. In Revista Porto das Letras, Vol. 04, Nº 03 –Edição Especial. 2018

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs). **O cinema e as ditaduras militares:**

---

**contextos, memórias e representações audiovisuais.** São Paulo: Intermedios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

OLIVEIRA, Rogério L. S. **Memória e criação na direção de fotografia.** Tese de doutorado apresentada ao programa Memória e História da UESB, 2016.

REBELATTO, Fran. **O Transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios *Ejercicios de Memoria e Fuera de Campo: Memória e território no cinema.*** In: OLIVERIA, Rogério L.S; TEDESCO, Marina. Cinematografia, Expressão e Pensamento Aprris Editora, Curitiba, 2019.

ROSA, S. O. **Mulheres, ditaduras e memórias: não imagine que precise ser triste para ser militante.** São Paulo: Intermeios, 2013.

\_\_\_\_\_. **Mulheres versus ditadura, latifúndio e misoginia na Paraíba.** In Estudos Sociológicos v.20 n.39 p.309-324. Araraquara, 2015



## Notas de um debate: a coralidade como gênero, princípio de criação e marca de autoralidade em *Sem Raiz* (2017)

## Notes from a debate: chorality as a genre, principle of creation and mark of authorality in *Rootless* (2017)

Ester Marçal Fér<sup>1</sup>  
Patricia Zandonade<sup>2</sup>

### Resumo

O artigo aborda o filme *Sem Raiz* (2017), realizado pelo Coletivo Tela Suja e a Desalambrar Filmes, discutindo o seu processo de pesquisa, criação e produção enquanto uma característica da coralidade encontrada em práticas coletivas do cinema latino-americano contemporâneo. Observa também de que modo o debate sobre o empreendedorismo feminino, manifesto como trabalho precarizado, solitário, desesperado e incentivado pelo capitalismo neoliberal é apresentado no filme através da linguagem cinematográfica que se constrói como escolha estético/política para a crítica social, no retrato de mulheres trabalhadoras na cidade e no campo, bem como de sua estrutura narrativa multi-protagonista, inscrevendo-o como um possível exemplar do gênero filme coral. Ao tensionar a ideia de coralidade enquanto gênero cinematográfico, princípio de criação e também marca de autoralidade, o artigo atenta para as especificidades do cinema latino-americano contemporâneo e os modos de produção coletivos e colaborativos.

**Palavras-chave:** Processo criativo. Cinema latino-americano contemporâneo. Coralidade. Empreendedorismo feminino. *Sem Raiz*.

### Abstract

The article addresses the film *Rootless* (*Sem Raiz*, 2017), made by Coletivo Tela Suja and Desalambrar Filmes, discussing its research, creation and production process as a characteristic of the chorality found in collective practices of contemporary Latin American cinema. It also observes how the debate on female entrepreneurship, manifested as precarious, lonely, desperate work and encouraged by neoliberal capitalism, is presented in the film through the cinematographic language that is constructed as an aesthetic/political choice for social criticism, in the portrait of working women in the city and in the countryside, as well as its multi-protagonist narrative structure, inscribing it as a possible example of the choral film genre. By stressing the idea of chorality as a cinematographic genre, creative principle and also as a mark of authorality, the article pays attention to the specificities of contemporary Latin American cinema and its collective and collaborative production modes.

**Keywords:** Creative process. Contemporary Latin American cinema. Chorality. Female entrepreneurship. *Rootless*.

<sup>1</sup> Doutoranda no PPG Múltiplos da UNICAMP. Docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). E-mail: esterfer@gmail.com

<sup>2</sup>Arquiteta e Urbanista, mestra pela FAU USP e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Energia na UFABC. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós Graduação em Políticas Públicas e Desenvolvimento na UNILA, Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: patricia.zandonade@unila.edu.br.



“O feijão quer uma água pra nascer, uma pra florar e outra pra cozinhar.”

Arlinda da Silva, em cena final do filme *Sem Raiz*

## Introdução

O filme *Sem Raiz* (2017) foi uma das obras exibidas dentro do projeto de extensão Cineclube Cinelatino, da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), de forma remota, em setembro de 2020, seguido de debate com a atriz e produtora Maria Tereza Urias, as atrizes Carlota Joaquina, Ruth Melchior, Deborah Hathner, Laura Brauer e o diretor Renan Rovida. O diálogo entre artistas e o público da universidade abordou tanto as temáticas que o filme tensiona, bem como o seu processo de criação e modo de produção; além da estrutura narrativa e os recursos de linguagem manifestos em sua forma fílmica. A partir desse encontro e das discussões posteriores que se seguiram, desenvolvemos o presente artigo que apresenta algumas ideias e debates possíveis suscitados pelo filme, sem a pretensão de esgotar o assunto, mas como painel de potências das questões que o filme possibilita.

Realizado de forma independente e sem recursos públicos, *Sem Raiz* é o primeiro longa-metragem da produtora Desalambrar Filmes em parceria com o coletivo de cinema Tela Suja. O filme estreou na 20ª. Mostra de Cinema de Tiradentes, dentro da mostra Aurora, dedicada a diretores(as) em início de carreira<sup>3</sup>, tendo circulado também em outros festivais, mostras e espaços alternativos de exibição<sup>4</sup>.

Figura 1 - Cartaz digital do filme *Sem Raiz* para a sessão no Cineclube Cinelatino



Fonte: <https://cineclubecinelatino.wixsite.com/unila/event-details/sem-raiz>

<sup>3</sup> Podem se inscrever na Aurora, realizadores(as) que tenham dirigido até três longas-metragens.

<sup>4</sup> Dentre os principais espaços de circulação do filme estão o 36º Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay; o 5º. Festival de Cine Latinoamericano de Quito, o 32º. Cineuropa Compostela; e a Mostra Cinema na Terra: A Conquista das Telas, realizada pela Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho do Movimento Sem Terra (MST), de maneira online, em 2020.

*Sem Raiz* é um filme de ficção, fruto de um intenso processo de criação colaborativa entre equipe técnica e elenco, atravessando todas as etapas da criação, do roteiro à montagem. A narrativa do filme se constrói através de um mosaico de personagens e histórias paralelas, cada qual com sua própria trama e conflito, mas que, de forma articulada, abordam uma problemática que as une: o empreendedorismo feminino, incentivado pelo capitalismo neoliberal como forma de ascensão social – associado ao mérito individual. Na realidade das personagens retratadas - mulheres trabalhadoras em seu cotidiano urbano - o empreendedorismo, de forma solitária e desesperada para a reprodução da vida, se manifesta na precarização do trabalho e da existência humana. Uma das histórias, contudo, destoa dessa realidade, contrapondo o cotidiano de uma mulher do campo, que mesmo com seus dilemas e enfrentamentos, vive e compartilha de um horizonte coletivo de futuro dentro de um assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

Criada em 2015 por Maria Tereza Urias e Renan Rovida, a produtora Desalambrar nasce a partir da prática artística acumulada pelo coletivo Tela Suja, que, desde 2011, atua com o objetivo de aglutinar uma série de atividades do pensar e do fazer cinematográfico a partir de um viés crítico, popular e de baixíssimo orçamento. Formado na época por Danilo Dilettoso, Maria Tereza Urias, Renan Rovida e Talita T. Araújo<sup>5</sup>, o coletivo possui uma série de realizações que atestam para um posicionamento político de classe, mais especificamente, “da classe de seus integrantes, a classe trabalhadora” (TELA, 2011). Nas referências evidenciadas em suas práticas e projetos de formação<sup>6</sup>, o coletivo se vincula também ao território latino-americano e a sua tradição de um cinema político atuante, um cinema “junto ao pueblo” (SANJINÉS; UKAMAU, 1979). Dessa forma, é possível pensar o filme *Sem Raiz*, assim como todo o histórico do Coletivo, dentro da concepção de cinema latino-americano contemporâneo, para além das fronteiras nacionais.

Tomando como base o diálogo entre os elementos desse fazer artístico, tanto em seu processo quanto nas características de suas obras, encontramos a possibilidade de compreendê-los através do multifacetado conceito de coralidade, encontrado ao longo da história de diversas expressões artísticas, e que, mais recentemente, tem sido pensado no cinema como um possível gênero cinematográfico em emergência (LABRECQUE, 2017; 2011), e de forma mais ampliada,

---

<sup>5</sup> Atualmente o coletivo é formado por Danilo Santos, Maria Tereza Urias, Renan Rovida e Talita Araújo. Contudo, diversos integrantes passaram pelo coletivo e seguem como parceiros de realizações, como Carlos Escher e Diogo Noventa, entre outros.

<sup>6</sup> Especialmente o projeto *As Veias Abertas do Cinema Latino-Americano*, realizado em 2015, que concomitante às filmagens de *Sem Raiz*, realizou debates e oficinas de aprimoramento estético, além de uma mostra de cinema itinerante, no formato de cineclube, exibindo e debatendo obras do cinema político latino-americano.

---

como um princípio de criação, recurso poético-estético e marca de autoralidade (LEME, 2022).

Evidenciando os detalhes do filme *Sem Raiz*, seu processo de realização, e colocando-o em perspectiva com obras anteriores do Coletivo, pretendemos colaborar na compreensão das características que a coralidade pode assumir dentro de um contexto particular, no caso, o cinema independente latino-americano contemporâneo, não-industrial, realizado por coletivos, com baixíssimo orçamento, de caráter contra-hegemônico e anti-capitalista.

### **Sem Raiz como coral narrativo**

A estrutura narrativa de *Sem Raiz* é composta por cinco histórias, aparentemente independentes, protagonizadas por cinco mulheres trabalhadoras. Esperança encontra uma alternativa desesperada de sobrevivência após ser demitida: vender na rua as rosas que cultiva em seu pequeno quintal. Débora se endivida para construir um negócio próprio enquanto vive de favor na casa da tia, que a ajuda com a filha pequena. Ruth trabalha de dia e estuda a noite; sem rede de apoio para cuidar do filho, quer sair do apartamento apertado e morar no campo, mas o filho não aceita. Juana é uma pesquisadora argentina que estuda os movimentos sociais no Brasil, mas sofre com a distância dos seus, vivendo isolada em um apartamento emprestado. Intercalando os quatro blocos narrativos, uma quinta história vai sendo construída, protagonizada por Carlota, uma trabalhadora do campo, que vive em um assentamento rural do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

A aparente independência entre as histórias, contudo, vai pouco a pouco se desvanecendo ao emergir entre elas uma temática, ou problemática, unificadora. Introduzidas pelos subtítulos – *Sem Emprego*, *Sem Lucro*, *Sem Propriedade* e *Sin Comunidad*, as protagonistas Esperança, Débora, Ruth e Juana vivem um cotidiano precarizado, seja na dimensão do corpo, do espaço (ambientes urbanos não especificados, mas que poderiam se passar em qualquer grande cidade brasileira) ou das relações. Tal precarização está diretamente relacionada à condição solitária e desesperada da ilusão empreendedora, tal como é vendida pelo capitalismo neoliberal.

Percebemos, dessa forma, que a narrativa multi-protagonista e polifônica de *Sem Raiz*, por suas características estruturais, se aproxima da ideia de coralidade. Presente na expressividade de diferentes campos artísticos ao longo da história, como o teatro, a música, a literatura e também o cinema; a coralidade é, justamente por sua multiplicidade, um termo de difícil precisão, sem consenso em suas definições.

Ao buscarmos uma bibliografia sobre o termo no âmbito do cinema no Brasil, nos deparamos com uma quase inexistência de estudos. Contudo, encontramos no trabalho de Leme (2022) uma baliza que abarca a coralidade em suas múltiplas esferas artísticas, e organiza esse histórico, transformando-o em ferramentas de análise para a compreensão da expressão coral no cinema brasileiro contemporâneo<sup>7</sup>.

(...) a própria maleabilidade da palavra [coralidade] oferece a possibilidade de uma análise ampla, que envolva dentro da linguagem do cinema não só a narrativa, mas, também, processo de produção, autoria, fotografia e som, dentro de uma mesma reflexão acerca da coletividade presente no cinema que se permita refletir em si mesma sobre o que pode vir a ser esta coletividade em si (LEME, 2022, p.14).

Referenciando-nos a partir da leitura de Leme, começamos a pensar o filme *Sem Raiz* a partir de sua coralidade narrativa para, em seguida, observarmos seu processo de criação e modo de produção coletivizado, seus recursos da linguagem cinematográfica e, por fim, as marcas da coralidade na autoria da obra.

Apesar de presente na estrutura narrativa de várias obras ao longo da história do cinema<sup>8</sup>, é a partir da década de 1990 que a coralidade passa a ser identificada como uma tendência formal. Labrecque (2017; 2011) observa, em um número crescente de obras do cinema internacional<sup>9</sup>, características em comum que apontam para um movimento que vai na contramão de estruturas hegemônicas estabelecidas pelo cinema industrial, como a bastante difundida jornada do herói, centrada na história de um protagonista principal e seu arco narrativo unificado.

Nesses filmes, as narrativas se desenvolvem através de uma rede ou mosaico de protagonistas, em histórias que possuem um certo grau de independência ou autonomia narrativa entre uma e outra, mas são unidas por algum vínculo narrativo, temático, estilístico ou poético, com igualdade de importância entre si e que, de modo recorrente, apresentam finais abertos. Para Labrecque, a presença dessas características em um conjunto de filmes específicos a partir do final do século XX é um indício de que um novo gênero cinematográfico passa a se consolidar: o filme coral.

---

<sup>7</sup>Em sua pesquisa, Leme analisa comparativamente a coralidade em *Temporada* (2018), de André Novais e *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, além de fazer referências a filmes como *Corpo Elétrico* (2015), de Marcelo Caetano e *Era o Hotel Cambridge* (2016) de Eliane Caffé.

<sup>8</sup>Tais como *Intolerância* (1916) de D.W.Griffith *Grande Hotel* (1932) de Edmund Goulding, *Domingo de Agosto* (1950) de Luciano Emmer, *American Graffiti* (1973) de Georges Lucas, *Nashville* (1975) de Robert Altman, *Les uns et les autres* (1981) de Claude Lelouch.

<sup>9</sup>Filmes como *Short Cuts* (1993) de Robert Altman, *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Timecode* (2000) de Mike Figgis, *Simplemente Amor* (2003) de Richard Curtis, e a trilogia composta por *Amores Brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu.

Em sua tentativa de definir o escopo do filme coral, Labrecque adverte que este não pode ser confundido com outros dois gêneros limítrofes: o filme de grupo<sup>10</sup> e o filme de esquetes. Enquanto nos filmes de grupo<sup>11</sup> os múltiplos protagonistas se desenvolvem em subtramas interdependentes muito tênues – e às vezes uma única trama, nos filmes de esquetes<sup>12</sup> os subenredos são completamente autônomos, a ponto de formarem vários pequenos filmes independentes.

Eis o nosso postulado: os filmes corais fazem parte da grande família dos filmes de grupo, mas situam-se a meio caminho entre a homogeneidade do enredo (filmes de grupo fortemente homogêneos), e a total heterogeneidade das partes (filmes de esquetes)<sup>13</sup> (LABRECQUE, 2011, p. 32, tradução nossa).

Considerando essa premissa, é possível afirmar que, do ponto de vista da estrutura narrativa, *Sem Raiz* pode ser enquadrado como um filme coral. Ao apresentar cinco tramas que se desenvolvem de maneira autônoma, com equivalente grau de importância e que, articuladas entre si, permitem aflorar um eixo unificador, que no caso de *Sem Raiz* nos parece ser, antes de tudo, um eixo temático, mas também estilístico, poético e político, o filme cumpre com as características identificadas por Labrecque na delimitação do que seria esse novo gênero cinematográfico.

A ideia de articulação dos enredos através da montagem é destacada pelo autor, pois é na alternância entre as personagens, na interrupção de uma trama por outra que se estabelecem as conexões, relações causais, analogias, contrastes ou ecos significativos.

Isso prova que as histórias não precisam se cruzar, os personagens, se conhecerem ou a trama girar em torno de um acontecimento central para produzir sentido. A montagem paralela consegue fazer com que as histórias se toquem sem jamais se cruzarem (...). Por outro lado, o paralelismo cria efeitos de contraste, destaca um tema ou estabelece semelhanças importantes. Editados um pouco como uma coleção de contos, o todo é maior que a soma de todas as partes nessas obras multi-narrativas.<sup>14</sup> (LABRECQUE, 2011, p. 35, tradução nossa)

Em *Sem Raiz*, a proposta de encadeamento narrativo é rapidamente apreendida pelo

<sup>10</sup> Tradução que Labrecque faz para o termo em inglês *Ensemble film*, de Jürgen Müller (LABRECQUE, 2011).

<sup>11</sup> Por exemplo *Onze Homens e Um Segredo* (2001) e *Pequena Miss Sunshine* (2006).

<sup>12</sup> Por exemplo *Café e Cigarros* (2003) e *Paris, je t'aime* (2006).

<sup>13</sup> No original: “Voici donc notre postulat: les films chorals (ou films choraux) font partie de la grande famille des films de groupe mais se situent à mi-chemin entre l’homogénéité de l’intrigue (films de groupe fortement homogènes), et l’hétérogénéité totale des parties (films à sketches)” (LABRECQUE, 2011, p.32).

<sup>14</sup> No original: “Cela prouve que les histoires ne doivent pas obligatoirement s’entrecroiser, les personnages, se connaître ou l’intrigue, tourner autour d’un événement central, pour produire un sens. Le montage parallèle peut faire s’effleurer les histoires sans jamais les croiser (...). Par contre, la mise en parallèle crée des effets de contraste, met en évidence une thématique ou établit des similitudes importantes. Monté un peu à l’instar d’un recueil de nouvelles, le tout est plus grand que la somme de toutes les parties dans ces oeuvres plurinarratives.” (LABRECQUE, 2011, p.35)

---

espectador. Em uma cena inicial que funciona como prólogo, a personagem interpretada por Carlota Joaquina tira ervas daninhas do solo. Ao final do trabalho, acende um cigarro, contemplando o ambiente do campo onde está, sozinha. Em seguida, o subtítulo *Sem Emprego* introduz a história de Esperança, a qual é interrompida em um dado momento por mais uma cena da trabalhadora campesina. Ela passa sozinha pela plantação, colhendo folhas de couve, quem sabe planejando o preparo da próxima refeição. A cena se encerra e retomamos o universo urbano de Esperança, que vende suas rosas no semáforo. Mais duas situações se desenvolvem e concluem o arco narrativo de Esperança. Um novo subtítulo, *Sem Lucro*, dá início a uma nova história, desta vez de Débora. Novamente, a certa altura da narrativa, somos levados de volta ao universo rural, em uma cena com a personagem campesina, que, de madrugada, ao lado do fogão à lenha, passa um café e compartilha o alimento – mandioca cozida - com seu companheiro. De volta à cidade, mais duas cenas finalizam o arco de Débora, e um novo subtítulo, *Sem Propriedade*, estabelece a próxima trama, neste caso, da personagem Ruth.

A essa altura, já passados aproximadamente 40 minutos de filme, é facilmente considerável que a trama da personagem campesina tenda a seguir alinhavando os blocos narrativos que, um a um, vão sendo apresentados, como de fato acontece. Em uma primeira leitura, a articulação das tramas urbanas, por serem ordenadas uma após a outra, possibilita o estabelecimento de relações de sobreposição e acúmulo entre elas, tais como fragmentos ou pedaços de vidas de uma comunidade maior. Já a história que se passa na zona rural, por ser intercalada ao longo de todo o filme, vai construindo relações de comparação, e muitas vezes de oposição, entre a narrativa da mulher campesina e todas as demais histórias urbanas.

Se tomado de modo simplista, tal ordenamento pode levar a um entendimento superficial, de mera contraposição entre a vida na cidade e a vida no campo, em uma compreensão dualista, onde a cidade representaria o que há de feio e ruim no mundo, enquanto o campo o que há de belo e bom. Contudo, é na observação dos detalhes – que aprofundaremos adiante – que é possível depreender, através dos diversos elementos cênicos que o filme apresenta, uma série de nuances e complexidades das personagens e seus contextos, nos levando a uma compreensão mais profunda e de diálogo com o posicionamento político que permeia as obras do coletivo. Por hora, voltemos aos aspectos da coralidade narrativa enquanto gênero cinematográfico.

Em sua pesquisa, Leme constrói uma crítica à teoria de Labrecque, por esse considerar, quase que exclusivamente, os aspectos narrativos das obras, ou seja, que a coralidade está atrelada

a uma forma narrativa específica, sendo que para Leme a coralidade é um fenômeno maior, e pode ser encontrada nas obras cinematográficas em perspectivas muito mais amplas. Além disso, Leme aponta que

Todas as obras que o teórico cita, por mais inovadoras que possam ser em seus campos de atuação, operam por uma lógica de produção que é, ela mesma, clássica e hierarquizada, pautada por grandes estúdios, ou ao menos, de autores consagrados pela crítica cinematográfica. É curioso que ele cite apenas as grandes produções, a maioria delas sucessos de público e crítica, produções complexas e globalizadas de funções rigorosas ou produções de caráter comercial mais forte, sem levar em conta outros contextos cinematográficos que envolvam diferentes processos criativos ou até mesmo que surjam de territórios fora do eixo comercial tradicional do cinema (Estados Unidos, Canadá e Europa). (LEME, 2022, p. 84)

Ademais, Labrecque estabelece um diálogo entre o filme coral e obras serializadas, tais como *Twin Peaks*, *Desperate Housewives*, *Six Feet Under* e *Friends*, reforçando o caráter industrial de seu recorte. Sem negar as características corais na serialidade televisiva, inclusive identificando-a nas telenovelas brasileiras, que por sua vez possuem características particulares em relação às séries citadas por Labrecque, Leme é categórico ao afirmar que a “coralidade não é um gênero, mas sim um conjunto de qualidades que podem ser percebidas dentro de uma ou mais obras ou de um processo criativo” (LEME, 2022, p.99-100).

Gêneros cinematográficos servem, entre outras coisas, para a legitimação de poder (SUPPIA, 2021). Ao identificar como problemática a visão nacionalista que certos autores estabelecem em suas análises sobre os gêneros, Suppia questiona, por outro lado, o tom aparentemente anti-imperialista que pesquisadores periféricos acabam assumindo ao defenderem a ideia de que não existem gêneros cinematográficos fora da indústria do cinema, e que, com isso, acabam “recitando a cartilha do cinema hegemônico”. E advoga:

Se, por outro lado, tomarmos a liberdade de investigar gêneros em cinematografias periféricas, não-hegemônicas, minoritárias ou incipientes, estaremos recorrendo ao potencial legitimador dos gêneros a contrapelo de seu emprego mais habitual, porque podem haver sim gêneros do discurso cinematográfico virtualmente em todo e qualquer lugar onde se produzam filmes. (SUPPIA, 2021, p. 254)

Mesmo considerando que a coralidade pode sim assumir contornos mais amplos que a proposta de Labrecque, nos parece interessante sugerir que um filme realizado por um coletivo de cinema identificado com os princípios combativos e contra hegemônicos do Nuevo Cine Latino-americano, sem recursos financeiros e com uma prática coletivizada e colaborativa de processo criativo, ou seja, em nada próximo à um cinema industrializado, tenha a possibilidade de ser pensado

---

também como pertencente ao gênero cinematográfico do filme coral.

### **Sem Raiz como coral de criação**

O filme *Sem Raiz* nasce a partir da pesquisa do Coletivo Tela Suja sobre o empreendedorismo individual como precarização do trabalho. O ponto de partida da equipe foi a chegada, em mãos de um dos integrantes do coletivo, da caderneta de empreendedorismo do Sebrae<sup>15</sup>, como a receita para o desemprego e a falta de renda. Essa realidade, a partir do pensamento hegemônico sobre o empreendedorismo capitalista neoliberal foi, então, lida pelo grupo a partir das abordagens da obra *Sobre o Suicídio* (MARX, 2006), publicada pela primeira vez em 1846.

A obra discute a condição de mulheres na França do século XVII, trazendo exemplos dessa realidade através de descrições da vida privada de casos reais de suicídio, mostrando as angústias da vida dessas mulheres em um contexto social em que a propriedade privada e a estrutura de classes se torna a própria estrutura da vida das pessoas, mostrando a relação entre a vida privada e a estrutura social. Mostra as questões próprias do contexto feminino no capitalismo, evidenciando a sua opressão, e o mal estar dos indivíduos como expressão de uma sociedade doente. O autor identifica que os dilemas e adoecimentos pessoais são as opressões sociais, em seu cotidiano.

(...) entre as causas do desespero que levam as pessoas muito nervosas-irritáveis a buscar a morte, seres passionais e melancólicos, descobri os maus-tratos como o fator dominante, as injustiças, os castigos secretos, que pais e superiores impiedosos infligem às pessoas que se encontram sob sua dependência. A Revolução não derrubou todas as tiranias; os males que se reprovavam nos poderes despóticos subsistem nas famílias; nelas eles provocam crises análogas àquelas das revoluções. (MARX, 2006, p. 13)

A partir de pesquisas prévias e fundamentado pelas leituras de Marx, o coletivo Tela Suja se debruça sobre a temática do empreendedorismo para se posicionar criticamente na construção de uma peça audiovisual que, da mesma forma que o autor do livro, utiliza histórias de mulheres em seu cotidiano para ilustrar a precarização de suas vidas em um contexto de “empreendedorismo da necessidade”, termo cunhado pela pesquisadora Suelen Castiblanco (2013).

Em seus textos sobre a construção do empreendimento feminino, Castiblanco mostra que as mulheres são mais presentes no empreendedorismo da necessidade quando se veem obrigadas a

---

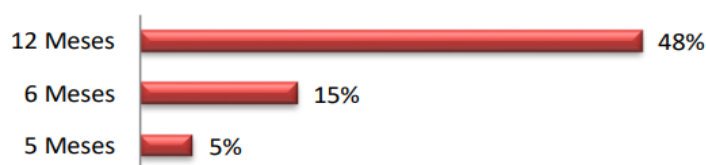
<sup>15</sup> Sigla para Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, entidade privada sem fins lucrativos criada na década de 1970.



se inserirem no mundo do trabalho pelo autoemprego e pelo trabalho autônomo. A pesquisadora afirma que essa grande presença do empreendedorismo da necessidade é explicada pela falta de oportunidades e pela tentativa de conciliação com as obrigações dos cuidados familiares e domésticos, socialmente atribuídos ao gênero feminino.

Em estudo sobre o perfil das mulheres empreendedoras no Brasil, com dados de 2009 a 2012, Azevedo (2021) observa que após 12 meses de licença maternidade 48% das mulheres são demitidas.

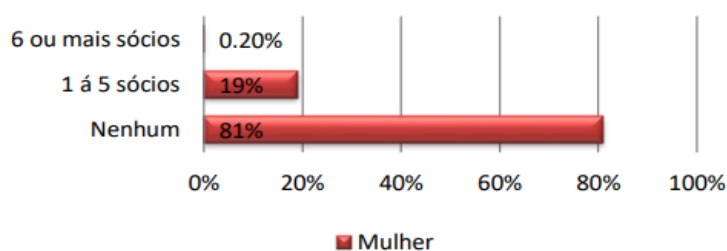
**Tabela 1 - Mulheres Demitidas Após a Licença Maternidade, Brasil, nos Anos de 2009-2012**



Fonte: Licença maternidade e suas consequências, Fundação Getúlio Vargas, 2016 (in AZEVEDO, 2021).

Outro dado importante a se destacar na pesquisa de Azevedo é a questão das iniciativas individualizadas e solitárias no empreendedorismo feminino. Baseada em dados do PNAD 2018, a pesquisadora mostra que 81% dos empreendimentos iniciados por mulheres não têm sociedade, são iniciativas tocadas unicamente por uma mulher. Azevedo faz uma reflexão em seu trabalho sobre o empreendedorismo e sua capacidade de extinguir a consciência de classe, tornando a pessoa empreendedora na perspectiva de “ser empresária”.

**Tabela 2 - Número de Sócias no Empreendimento Feminino**

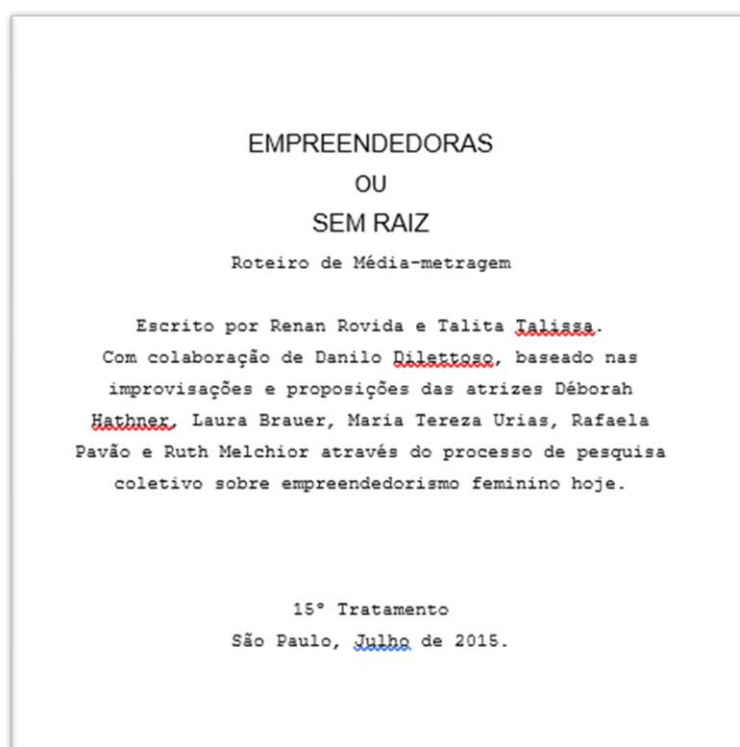


Fonte: Azevedo, 2021.

Esses poucos dados nos sugerem o perfil do contexto em que as mulheres buscam a sua inserção produtiva. O roteiro de *Sem Raiz* começa então a construir criticamente suas personagens a partir desse perfil, sobrepondo o cotidiano individual precarizado à realidade social em conjunto das mulheres marginalizadas. O processo de criação e escrita do roteiro acontece durante

aproximadamente um ano<sup>16</sup>, e desenvolve-se por intermédio de uma metodologia de criação que parte da proposição de cenas, concebidas e realizadas pelas atrizes, seguidas de comentários dos integrantes do coletivo para, na sequência, serem retrabalhadas, em um movimento dialógico. Muitas vezes, as atrizes propunham cenas para outras personagens, em um intercâmbio criativo entre o grupo, e que posteriormente foi consolidado no formato textual pelos roteiristas Renan Rovida e Talita T. Araújo.

**Figura 2 – Capa do roteiro de filmagem do filme *Sem Raiz***



Fonte: – Acervo pessoal da equipe do filme

Nesse sentido, os seguintes eixos de caracterização de conjunto emergem na construção do roteiro:

- 1) Trabalho pago e trabalho não pago: as personagens buscam trabalho e reprodução da vida, na maioria com a sobreposição do trabalho não pago, centrado no trabalho dos cuidados, filhos, casa, paralelo à busca pelo trabalho pago. Essa busca constrói a dureza do cotidiano, e um cotidiano solitário, de acordar e dormir trabalhando e ainda não conseguir pagar as contas, sem ter direito de pensar sobre sua própria situação.
- 2) O roteiro é recheado de mulheres da classe trabalhadora tentando pensar, com cenas delas

<sup>16</sup> Entre 2014 e 2015.

---

paradas, tentando cantar. Sem tempo pra nada, sem tempo pra pensar, pra arte, pro filho, etc.

- 3) O roteiro incorpora a imposição dos ambientes em que elas estão sobre os seus corpos. Todas têm o seu entorno impondo uma pintura de cabelo, um salto, o sorriso simpático, a comida insalubre pra engolir. É o cotidiano do trabalho e o corpo da personagem encaixada e delimitada de fora pra dentro.
- 4) A precariedade do trabalho como estrutural: o empreendedorismo da necessidade como algo programado e necessário. Não uma escolha, mas uma condição. E o cotidiano feminino no contexto urbano e metropolitano impõe essa precariedade, e dentro da precariedade vem a narrativa imposta pela necessidade do empreendedorismo feminino. O trabalho da mulher sempre impondo sua necessidade específica, de cuidado para falar, para vender, sendo vendido como se o cuidado fosse natural da mulher ou figura feminina. O empreendedorismo imposto, descartável, que busca sobreviver, e não uma realização pelo trabalho.
- 5) A solidão feminina no mundo do trabalho: percebemos nas personagens, mesmo na campesina, a solidão feminina no mundo do trabalho, essa solidão vem na busca individual urbana na ilusão, a competitividade e o empreendedorismo, e o discurso reafirma isso, para se inserir na competitividade do mercado.

Por não contar com recursos financeiros suficientes para a totalidade da produção, o processo de filmagem se deu em etapas, organizados pelos blocos das personagens, de acordo com a disponibilidade de recursos próprios, ao longo de um ano, entre 2015 e 2016. Durante o debate do Cineclube Cinelatino, a atriz e produtora do filme Maria Tereza Urias detalha um pouco sobre essa etapa do processo:

Quando fomos filmar, outras coisas que não tínhamos previsto, se colocaram. Mas estávamos abertas à vida, à cidade, aos lugares que habitamos para filmar. (...) Temos um outro modo de produção, que é o da coletividade, (...) de uma divisão mais igualitária do cachê, quando há; de estarmos sempre abertos ao diálogo, a opinião, independente das funções que as pessoas estão ocupando naquele momento, de ter voz mesmo. (CINECLUBE, 2020, 1:09:00-1:10:24)

Já a montagem do filme foi descrita pelo diretor como um processo artesanal. Sem equipamentos de computador, o diretor e o coletivo construíram a primeira montagem de forma “textual”, anotando as cenas, seu recorte, e sua ordem de inserção na linha de edição. O filme foi montado, em sua primeira versão no papel, em fragmentos de textos dispostos no chão do

---

apartamento, recortados e remontados pra frente ou pra trás, como na criação de um roteiro de montagem documental. Com o empréstimo de uma ilha de edição na casa de um amigo, o filme foi montado de acordo com o dialogado em coletivo, e recebeu os primeiros tratamentos.

Ao propor o conceito de coralidade enquanto princípio de criação, Leme chama a atenção para aspectos processuais do fazer artístico. Para o autor, o cinema de coletivo é frequentemente coral, pois se apropria, em sua própria produção, dos mesmos princípios do coro da tragédia grega:

(...) como a participação nos ensaios do coral eram tão importantes que constituíam dever cívico; filmar, para essas práticas de filmes de coletivo, é da mesma forma um dever. Tal dever também se aproxima da relação que o neorealismo propõe entre suas câmeras e a rua, que percorrem as cidades e retratam as realidades de seus habitantes: mudanças no processo de produção e nas escolhas de filmagem frequentemente se demonstram necessárias quando se deseja filmar aqueles que se encontram à orla da sociedade (LEME, 2022, p.104).

Ao aproximar o processo de criação das obras ao âmbito da coralidade, Leme aponta para relações de autoria, criação, obra e ambiente de produção que se apresentam como tendência na cena cinematográfica coral contemporânea brasileira. Entre as diversas características da coralidade no processo criativo, o autor identifica o alternar das funções das pessoas envolvidas no trabalho entre os diferentes filmes produzidos pelo coletivo; a transformação dos espaços dos cotidianos dos próprios criadores em espaços cênicos; e a presença de moradores da região ou parentes como atores nos filmes.

Em *Sem Raiz*, a produtora executiva de todos os filmes do Tela Suja, Maria Tereza Urias, é também atriz do filme. Maria Terra, uma das diretoras de fotografia, atua ao lado de sua mãe, Arlinda da Silva. A casa de Carlota é, na realidade, a casa de Ernestina da Silva, moradora do assentamento. Enfim, é possível encontrar no filme *Sem Raiz* práticas e modos de realização que podem ser compreendidos por uma profunda coralidade processual, em todas as etapas do fazer cinematográfico.

### **Recursos de linguagem para cenas do cotidiano**

A coralidade do processo se reflete na tela. As escolhas da linguagem, tanto técnicas como de elementos de cena, vão constituindo cada personagem e seus contextos, e também costurando as possíveis relações entre as tramas. Nesse filme, que se estrutura em uma coralidade narrativa e que se constrói tendo a coralidade como princípio de criação, é possível observar o uso de recursos de linguagem que se conectam e enfatizam o mosaico de personagens.

## Sem Emprego

Esperança (Maria Tereza Urias) é uma mulher desempregada, revoltada com os patrões, que “são todos filhos da puta”. É a personagem mais resistente e revoltosa. Ao mesmo tempo, é exuberante e sorridente. O retrato da personagem inicia com câmera média, girando ao seu redor, mostrando o espaço onde ela está, tendo ela como eixo. Suas roupas e cabelo são vermelhos. Ao andar pelas ruas, a câmera a acompanha: ela compra tinta pra cabelo, paga contas, engole um lanche num boteco no centro da cidade. Em sua casa iluminada com velas (por conta da energia cortada), a câmera se aproxima, mostrando seu rosto. Ela rega suas rosas no quintal, mas decide cortá-las. Em seguida, a personagem é retratada à distância, no contexto real da cidade, interagindo com os motoristas no trânsito. Ela vende as rosas e o moço pedinte, personagem documental inserido na cena, provoca, olhando para a câmera: “Aí sim, filmando, aí sim.” (SEM..., 2017, 0:13:40). No encontro com a amiga, na rua, ficamos sabendo que Esperança foi despedida pela desconfiança de sua patroa.

A personagem Esperança tem uma poética melodramática. Sem emprego, vendendo flores no fluxo do vaivém do espaço público, é uma das poucas personagens retratada com câmera em movimento. Consciência de classe? “Olá, olaê, topei quero ver cair, machado cego não corta madeira de jataí, você joga de lá que eu joga daqui prali” (SEM..., 2017, 0:11:30-0:12:16), vai cantando, em voz over. É lá no espaço público, com o contato das pessoas e a transformação da consciência. A consciência de classe é a Esperança?

**Figuras 3 e 4 - Frames do filme Sem Raiz, com a personagem Esperança**



Fonte: filme Sem Raiz (2017). Coletivo Tela Suja e Desalambrar Filmes.

## Sem Lucro

Débora (Deborah Hathner) trabalha em um telemarketing, mas sonha em abrir um negócio próprio. Morando de favor na casa da tia, ela vive em um ambiente reduzido, apertado. No canto,

espremida, tenta tocar um pouco da sua bateria. No quartinho onde dorme, ao lado das caixas e entulhos, anota seus planos. Débora assiste a uma palestra do SEBRAE sobre empreendedorismo, onde aprende que o “mercado impõe mudanças” (SEM..., 2017, 0:24:06). A personagem então planeja transformar a área de serviço da casa da tia em um empreendimento próprio, uma escolinha para cuidar de crianças. Ela faz o orçamento com o pedreiro, que por sua vez, desconfia. O sonho parece não caber naquele espaço. Antes de entrar no trabalho, ela mastiga, apressada, seu potinho de milho cozido na porta do emprego. Voltando para casa, numa rua escura e deserta, um homem a persegue, cantando, antes de atacá-la: “não ponha barreiras em seu caminho, não coloque obstáculos em seus sonhos, com muito esforço e algum jeitinho, você irá vencer, você só depende de você, o mundo é assim, o mundo é bom, você que é ruim...” (SEM..., 2017, 0:35:27-0:36:15).

Débora se apresenta como uma mulher sonhadora e esperançosa de superar sua precariedade no telemarketing e a distância da filha, que fica o dia todo com a tia. Ela aceita se submeter ao empréstimo de um agiota, um “irmão” da igreja que a tia frequenta, para tentar seu sonho de empreendedora.

**Figuras 5 e 6 - Frames do filme *Sem Raiz*, com a personagem Débora**



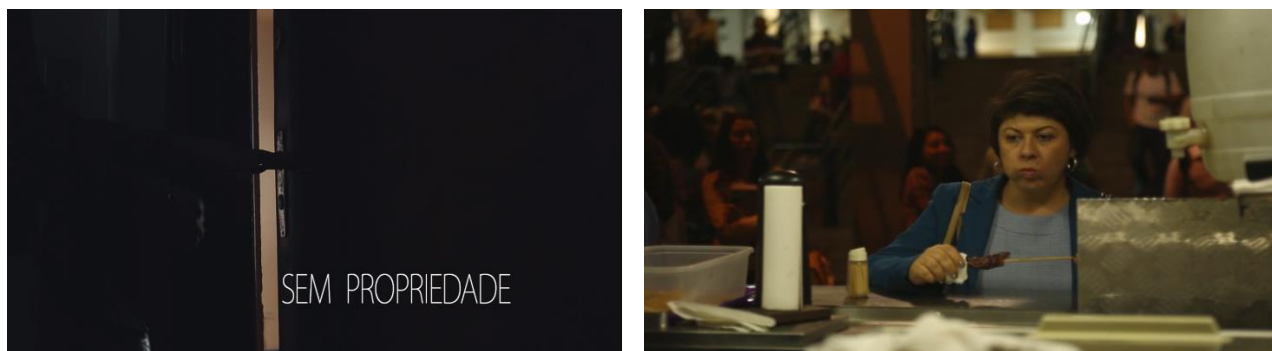
Fonte: filme *Sem Raiz* (2017). Coletivo Tela Suja e Desalambrar Filmes.

### ***Sem Propriedade***

Ruth (Ruth Melchior) trabalha como corretora de imóveis durante o dia e faz faculdade à noite. O namorado até colabora, ficando com o filho de Ruth em alguns momentos, mas não sem querer um “retorno” afetivo pela “ajuda”. Ruth não topa, vai precisar passar a noite estudando, na base do pó de guaraná. Seu projeto é deixar a cidade e ir morar com o filho para um sítio, mas o filho não aceita. Na volta do campo, Ruth entra num boteco de beira de estrada e afoga a desilusão do sonho rejeitado pelo menino. Ela e o filho bebem cerveja, enquanto ouvem a “filosofia de botequim” de quatro homens no balcão do bar. Em seu cotidiano de trabalho, a chefe, em voz over,

a adverte: “Ruth, estou preocupada com você. Esse mês você fechou só um aluguelzinho, né? Tem a água, faculdade, seu aluguel... Vamos dar um gásinho? É isso, é essa cara que eu quero ver! Negócio fechado, dinheiro no bolso” (SEM..., 2017, 0:55:22-0:55:41). Enquanto engole um espetinho, Ruth olha para um ponto fixo, e num devaneio, anda pela cidade com sua arma imaginária na cintura, disparando contra homens engravatados.

**Figuras 7 e 8 - Frames do filme *Sem Raiz*, com a personagem Ruth**



Fonte: filme *Sem Raiz* (2017). Coletivo Tela Suja e Desalambrar Filmes.

### ***Sin Comunidad***

Juana (Laura Brauer) é uma acadêmica argentina que vive no Brasil. Na sala de aula, fala de maneira apaixonada pelo tema de sua pesquisa, os movimentos sociais campesinos e sua luta latino-americana, mas os dois alunos presentes não demonstram muito interesse. Ao fundo, na lousa, um registro do momento político do país: a lista das primeiras escolas ocupadas pelos secundaristas contra a “reorganização” do governo de Geraldo Alckmin, com o lema “ocupar e resistir!”.

Juana é a intelectual que sonha com a reforma agrária trancada em um grande apartamento, o qual ela tenta ocupar com plantas o máximo que pode. Na cozinha, Juana observa fotografias de assentados do MST projetadas na parede, enquanto frases e palavras de ordem ecoam em voz over: “Se o campo e a cidade se unir, a burguesia não vai resistir” (SEM..., 2017, 01:01:56). Enquadrada na vida moderna, mas sonhando com a revolução. O sonho da reforma agrária está confinado num espaço modernista? Em cena, lê em voz alta para si mesma uma carta que desvela sua consciente condição:

(...) Meu latifúndio urbano emprestado de minha tia Eliana, com sua generosidade que incomoda, como uma benfeitora dos ricos, disposta a repartir somente entre os seus. (...) Meu deserto nas alturas, com sua planície vasta e inutilizável, com seu oásis de livros inconsequíveis e evidentemente, impossíveis de doar<sup>17</sup> (SEM... 2017,

<sup>17</sup> (...) *mi latifúndio urbano prestado, de mi tia Eliana, com su generosidade que incomoda, como una benefactora de los*

01:04:04-01:04:52).

Em um dado momento, o tempo-espaço diegético é suspenso por imagens de arquivo de Juana caminhando pelas ruas no inverno de Buenos Aires. A campainha do apartamento interrompe a memória-sonho. É o colega pesquisador, que chega pra avisar que Juana está “desperdiçando sua vida acadêmica”, ao que ela responde, lendo para ele:

Proteção, ajuda e conselho. Todo intelectual na imigração, sem exceção alguma, está prejudicado e faria bem em reconhecê-lo, se não quiser dar-se conta disso de maneira mais cruel atrás da porta cerrada do seu amor próprio. Ele vive num ambiente que lhe é incompreensível. Entre a reprodução da própria vida sob o monopólio da cultura de massa e o trabalho objetivo e responsável reina um hiato insuperável. Descaracterizada é a sua língua e sepultada está a dimensão histórica onde o seu conhecimento ia buscar forças. (SEM..., 2017, 01:09:06-01:10:15)

Juana está triplamente isolada: primeiro, de sua comunidade original, argentina; depois, da própria comunidade acadêmica da qual faz parte, e que estabelece com ela uma relação produtivista; e por fim, da própria vida em comunidade dos movimentos sociais sobre os quais pesquisa.

**Figuras 9 e 10 - Frames do filme *Sem Raiz*, com a personagem Juana**



Fonte: filme *Sem Raiz* (2017). Coletivo Tela Suja e Desalambrar Filmes.

### ***Sem Terra?***

Carlota (Carlota Joaquina) é o contraponto às outras quatro personagens, pois como observamos anteriormente, todas as histórias paralelas são “costuradas” pela história de Carlota, como uma narradora inusual, uma costuradora de histórias. Trabalhadora rural, integrante do MST e moradora de um assentamento, a campesina está o tempo todo retirando ervas invasoras e cuidando do que plantou e que vai comer.

No campo, nem tudo são flores. Em uma determinada cena, Carlota e seu companheiro Zé

---

*ricos, dispuesta a repartir solo entre los suyos...(...) mi desierto em la altura, com su planicie vasta y inutilizable, com sus oasis de libros inconseguibles, y por supuesto, indonables.*



caminham pela estrada de terra, enquanto conversam sobre as relações de trabalho e companheirismo com demais assentados.

Eu sei que todo mundo tem suas tarefas, tudo muito importante, mas e pra ajudar a fazer a farmácia, hein? E cobrir o barracão das crianças? Eu não acho justo o Renan não ir na reunião hoje. Mas eu entendo perfeitamente, claro! Ele tá dormindo, passou a noite toda trabalhando, colocando a bomba, que vai servir prumas dez famílias. Eu vou te contar, viu? Tem gente que só vai quando é festa. Em compensação, tem um monte de gente ponta firme, aí ó... que vale a pena!” (SEM..., 2017, 01:00:15-01:00:59).

A narrativa coral se conclui com uma cena na cozinha, em uma casa no Assentamento Rural Carlos Lamarca, em Sarapuí-SP. Durante uma tarde de chuva, Carlota lava louça enquanto toma café e conversa com outras mulheres, moradoras do assentamento. Relembrem a ação coletiva pra conseguir fazer uma galinhada pra festa de casamento de Carlota e Zé. O diretor do filme conta que a última frase do filme, dita por Arlinda da Silva (e que se encontra na epígrafe deste artigo) foi um momento de improvisação total da moradora do assentamento.

#### Figuras 11 e 12 - Frames do filme *Sem Raiz*, com a personagem Carlota



Fonte: filme *Sem Raiz* (2017). Coletivo Tela Suja e Desalambrar Filmes.

Compilando algumas das opções de linguagem utilizadas pelo filme, encontramos:

#### a) A câmera possível

A textura da imagem tenta captar a precariedade. Tem apenas vistas, sem muitos planos. De todas se aproxima e se distancia, nem longe demais, nem perto demais. A busca por uma distância média para ampliar o assunto, naturalizado por um discurso ideológico. Às vezes, as personagens podem entrar e sair do plano. A cena continua nos espaços. O enquadramento de cada personagem oscila entre o longe e o perto para mostrar a dimensão do espaço em que se insere o corpo, cada personagem com sua dimensão. Predomina a câmera fixa, e as personagens nas cenas, pensam, olham, refletem.

#### b) O som como paisagem sonora

---

Com a pouca variação de enquadramentos na imagem, o som articula diversos elementos do fora de quadro para a criação de um entorno das personagens. A chuva que cai do lado de fora da casa no assentamento, o ruído da cidade que invade o apartamento quando se abre a janela, o anúncio do produto milagroso na farmácia. Ao mesmo tempo que o som amplia o espaço cênico, em boa parte do filme o ponto de escuta está colado ao corpo das personagens: é daquele lugar que escutamos os ruídos de ambiente, seja do corpo no meio do trânsito ou no meio do mato.

c) A voz e a música

Leme aborda os estudos sobre a voz na discussão sobre a coralidade nas artes: “se a voz denuncia a existência de um indivíduo, atentando para a unicidade de cada ser, a voz da coralidade aponta para indivíduos que se comunicam e, mais que isso, que suas vozes estão presentes” (LEME, 2022, p. 48).

A voz das personagens é articulada, ao longo do filme, em algumas chaves específicas. Encontramos a força da voz enquanto uma ferramenta para a emissão de um discurso contundente, algumas vezes como um próprio corpo que se coloca em cena, como nas leituras que Juana realiza para si e para seu colega de universidade, ou a própria voz dos integrantes do MST que se sobrepõe às suas imagens projetadas na cozinha; ou como a voz da chefe de Ruth, que invade o plano do rosto da personagem, como uma voz de comando das ações e posturas que Ruth supostamente deve manter no trabalho.

Há também a voz que entoia canções. Articulando melodia e poesia, a voz é a expressão da construção das personagens e seus contextos, como a voz de Esperança no canto de capoeira enquanto vende flores, manifestando sua força e fé; ou a voz do homem que persegue Débora na rua escura, dando corpo e voz ao discurso do neoliberalismo.

d) A comida engolida ou o alimento do corpo

As cinco personagens mostram a relação do corpo com o alimento na dureza do cotidiano. Uma come o dogão apressada no centro da cidade, outra come o milho cozido na porta do trabalho, outra come o espetinho e toma cerveja para lavar sua alma e a de quem está a sua volta (filho), a outra come uma empanada descongelada. E, no contraponto, há a mulher camponesa, cuja relação com o alimento é coletiva, onde a partilha é constante, da mandioca no desjejum à galinhada na festa, passando pelo café no final de tarde.

e) A presença dos espaços e personagens documentais

A prática de filmar em locações, ou seja, de transformar os espaços da vida em espaços de

filmagem, promove a presença de elementos documentais em cena, sobre os quais perde-se o controle. Os limites são borrados entre a cena previamente criada e o acaso da vida que se impõe no momento da ação. Essa característica do “jogo da dramaturgia nas ruas” (LEME, 2022, p.59) é historicamente atrelada ao termo *coralita*, quando se descreve pela primeira vez as qualidades corais no cinema, no caso, nas obras do neorealismo italiano, e de como elas possibilitam uma representação do real através do panorama coletivo.

A cena de Esperança vendendo rosas no semáforo é permeada de diálogos e reações documentais dos transeuntes que interagem com ela, muitos sem se dar conta de que estão em um filme. Na cena de Ruth e seu filho Tiago no boteco, há um grupo de três homens que, já alterados pelo álcool, discutem sobre questões da vida. A cena incorpora, de maneira direta, esses personagens documentais, que ocupam o primeiro plano, enquanto a cena dos atores se desenrola ao fundo do quadro.

### **As raízes de *Sem Raiz*: autoralidade coral**

O texto de identificação do Coletivo Tela Suja em seu site na internet diz que:

O acúmulo dos trabalhos realizados pelo TELA SUJA FILMES revela que a experiência dos integrantes com outros seguimentos artísticos norteia a feitura cinematográfica de pesquisa, de criação coletivizada, de pensar e experimentar formas pouco usuais de produção cinematográfica, revelando com isso um material fílmico carregado pelo rigor temático e estético, inventivo e popular. (TELA, 2011)

Para além da citada prática de criação coletivizada, o histórico de obras do Tela Suja revela também a coralidade como marca de autoralidade (LEME, 2022), tanto na composição das obras, que articulam sempre um grupo de personagens/atores em uma perspectiva de conjunto da sociedade retratada, mas também nas marcas estéticas e temáticas que anunciam um processo criativo em constante desdobramento. Esboçamos aqui, de maneira introdutória, alguns nós dessa imbrincada rede de criação (SALLES, 2016).

Há, na constituição do coletivo Tela Suja, uma relação bastante pronunciada com uma referência que corrobora a ideia de coralidade em suas amplas concepções estéticas e poéticas: o teatro épico de Bertold Brecht. Em sua obra basilar sobre o tema, Anatol Rosenfeld explica que

O teatro épico (...) distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação uma, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (...). Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados

---

com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados. Teatro épico, nesse sentido geral, surgiu com frequência na história do teatro – ao que parece, sempre quando a própria cosmovisão dificultava a redução do universo ao diálogo interindividual. (ROSENFELD, 2012, p.29)

A Companhia do Latão é um grupo teatral em atividade desde o final dos anos 1990 na cidade de São Paulo e que é reconhecido internacionalmente por seu trabalho de produção e pesquisa a partir da obra e do pensamento de Brecht. Considerando a relevância da experiência dos integrantes do coletivo com outros seguimentos artísticos como norte para a feitura cinematográfica, é importante considerar que não só Renan Rovida foi ator da Companhia do Latão e teve ali um importante período de sua formação artística, como também muitos dos atores e atrizes que compõem o elenco das obras do coletivo Tela Suja atuaram ou ainda atuam na companhia. Nesse sentido, é possível identificar os conceitos teórico-práticos de Brecht como mais um elemento orientador da coralidade nas obras do coletivo Tela Suja<sup>18</sup>.

Em *Entre nós, dinheiro* (2011), primeiro curta-metragem produzido pelo coletivo em parceria com a Companhia Estudo de Cena, o dono de um pequeno boteco chamado “Capital” explora seus funcionários durante o churrasco de fim de ano da “firma”. O filme é um “exercício brechtiano que usa como potência estética sua incompetência técnica como dado de uma precariedade do próprio trabalho representado no filme” (DOS REIS, 2014, p.95). Além da crítica à exploração dos trabalhadores pelo pequeno empresário, há numa determinada cena, uma marca que parece se perpetuar em outras obras do coletivo: a crítica à ideia de empreendedorismo individual como solução para a situação precarizada do proletariado. Na cena em questão, a câmera se desloca da ação central para focar, no canto do quadro, um cartaz que elenca algumas atividades: “o colégio do filho, o dia da reunião, as compras do mês, a reforma da casa, a próxima viagem”. E conclui com a frase: “Só quem nasce como empreendedora sabe como ninguém tomar uma decisão. Homenagem do SEBRAE ao 8 de março, ‘Dia Internacional da Mulher’”. Novamente, a mulher como foco de atenção para a propaganda do empreendedorismo.

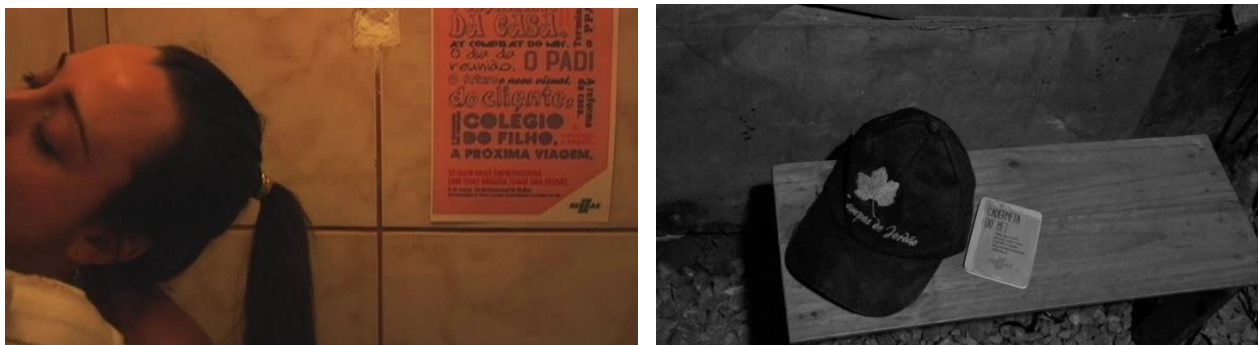
Em *Coice no Peito* (2014), segundo curta-metragem do coletivo, a coralidade é visivelmente presente na multiplicidade de personagens que aparecem ao longo de um dia na vida de Dito, um charreteiro que faz passeios numa cidade turística e que acaba de perder seu filho de apenas oito anos. Ao final do dia, depois de não conseguir nenhum dinheiro para comprar uma coroa de flores

---

<sup>18</sup> Apesar de não o citarmos neste artigo, é interessante observar que *Pão e Gente* (2020), segundo longa-metragem do coletivo e com direção de Renan Rovida, é baseado no texto *A Padaria*, de Bertolt Brecht. Ou seja, a referência brechtiana segue presente nos processos de criação do Tela Suja.

pro enterro do filho, Dito chega em casa e come o resto da sua marmita de galinhada. Ao procurar alguns documentos pela casa, a câmera encontra a “Caderneta do MEI”<sup>19</sup> emitida pelo SEBRAE.

**Figura 16 – Frames do filme *Entre nós, dinheiro* (2011), à esquerda; e do filme *Coice no Peito* (2014), à direita**



Fonte: Coletivo Tela Suja

As citações ao SEBRAE nos dois curtas e no longa *Sem Raiz* deixam evidente um trabalho crítico de pesquisa artística que o coletivo Tela Suja tem realizado em torno da questão do empreendimento no contexto da sociedade brasileira contemporânea. Além disso, a presença da multiplicidade de personagens nas três obras, além da permanência do modelo de produção criativa coletivizada, reforçam a ideia de uma coralidade ampliada, tanto nas obras quanto em seus processos.

### **Notas para desenvolver a partir deste texto**

Em *Sem Raiz*, que enfatizamos como um filme coral, o processo é tão rico quanto o próprio filme, entendendo o cinema para além de 1h20min de audiovisual. Partindo de uma pesquisa profunda em diálogo com o seu espaço, o filme encontra soluções criativas coletivas para as adversidades do processo, como a criação de roteiro a partir das experimentações das atrizes, a lógica de produção que encara o tempo expandido e fragmentado como possibilidade criativa, ou a realização da montagem analógica antes de chegar à mesa de edição digital.

Filmes de coletivos de cinema, normalmente com baixíssimo orçamento, com desenvolvimento e processo criativo também coletivo e participativos, com posturas críticas e contra hegemônicas, possuem a garra do fazer e produzir uma linguagem a partir do que lhe é o contexto: à margem.

<sup>19</sup> O Microempreendedor Individual (MEI) foi criado juridicamente em 2008 para regularizar empreendedores informais.

---

Sejam à margem da sociedade, de uma expressão de gênero tradicional, da relação entre cidadãos e espaço, aqueles que dão voz e forma à coralidade (...) sempre acabam, a partir das próprias presenças, ou por propor uma reapropriação do espaço ou por denunciar uma violência perante corpos e vivências excluídos da sociedade e das relações de poder. Formam um coro que, então, sempre se posiciona à orla de um comportamento societário que no senso-comum possa ser considerado reprodutor das ordens vigentes. (LEME, 2022, p.151)

*Sem Raiz* é um filme de resistência coletiva, na sua coralidade autoral, seus modos de produção e mosaico narrativo do filme, evidenciando as violências e precariedades estruturais que se impõem na vida das personagens, mulheres trabalhadoras no contexto urbano latino-americano.

Contudo, filmes como *Sem Raiz* acabam ficando escondidos e restritos, fora do mercado do audiovisual, dos grandes *streamings* e canais tradicionais. Como fazer uma produção cinematográfica que seja realmente um cinema latino-americano de acesso popular? Pensar a exibição como um momento de retorno à coralidade enquanto experiência cinematográfica talvez seja o grande desafio no momento pós-pandemia, tão importante quanto o processo de realização da obra.

## Bibliografia

AZEVEDO, Jaqueline de R. **A. Empreendedorismo ou Precarização? O perfil das mulheres empreendedoras no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, sociedade e Política, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2021, Foz do Iguaçu-PR. Disponível em: <https://t.ly/pBUq> Acessado em 19 de março de 2023.

CASTIBLANCO, Suelen (2013). La construcción de la categoría de emprendimiento femenino. **Revista Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión**. Vol. 21, No. 2. Bogotá, Colombia.

**CINECLUBE Cinelatino**. Debate do filme *Sem Raiz*. Disponível em: <https://t.ly/SUwO> Acessado em 19 de março de 2023.

LABRECQUE, Maxime. **Le Film Choral: Panorama d'un genre impur**. Québec: L'instant même, 2017. Disponível em: <https://t.ly/yd2Ai> Acessado em 19 de março de 2023.

\_\_\_\_\_. Le film choral: l'art des destins entrecroisés. **Séquences: la revue de cinéma**, no. 275, 2011, p.31-35. Disponível em: <https://t.ly/F8kj> Acessado em 19 de março de 2023

LEME, Rodrigo Hubert. **A vizinhança fantasma: um panorama da coralidade no cinema e outras artes**. 2022. Dissertação (mestrado). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Disponível em: <https://t.ly/gaHJP> Acessado em 19 de março de 2023.

MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo,

---

2006.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SALLES, Cecília A. **A complexidade dos processos de criação em equipe. Uma reflexão sobre a produção audiovisual**. Relatório de Pós-doutorado. ECA/USP, 2016

SANJINÉS, J; UKAMAU, G. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. México, Espanha, Argentina, Colombia: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

SUPPIA, Alfredo Luiz. Indagações sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais: religando alguns pontos. **Revista GEMINIS**, pp. 251-275, v.12, n.2, mai./ao. 2021 DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2021v12i2p251-275. Disponível em: <https://t.ly/EtyU> Acesso em: 20 mar. 2023.

TELA Suja Filmes. Sobre. Disponível em: <https://telasujafilmes.wixsite.com/telasujafilmes/sobre> Acessado em 19 de março de 2023.

### **Obras Audiovisuais**

**COICE no peito**. Direção: Renan Roviada. Brasil: Coletivo Tela Suja Filmes. 2014, 25 min.

**ENTRE nós, dinheiro**. Direção: Renan Roviada. Brasil: Coletivo Tela Suja Filmes. 2011, 25 min.

**SEM Raiz**. Direção: Renan Roviada. Brasil: Coletivo Tela Suja Filmes, Desalambrar Filmes. 2017, 80 min.



## Monstruosidades, animalidades, juventud y otros estereotipos de las violencias guerreras de Colombia en pantalla grande

### Monstrosities, animalities, youth and other stereotypes: Colombia's war violence on the big screen

Marcela Landazábal Mora<sup>1</sup>

#### Resumo

El presente análisis deriva de un conversatorio organizado por Cineclubes Cinelatino de la Unila en torno a Monos, película dirigida por Alejandro Landes. El texto encuentra en el material filmico tres pautas para abordar las narrativas de la violencia armada en Colombia en el marco de post-acuerdo de paz y las estéticas que han surgido acerca de los actores de la guerra: las alegorías míticas como instancias de autoridad; el rol de los diferentes estereotipos de las mujeres en el escenario de conflicto armado; la infancia y los procesos de desmovilización y reinserción social, finalizando con una breve reflexión sobre las poéticas de las geografías de violencia.

**Palabras clave:** Imagen y narrativa de guerra. Post-acuerdo. Infancia y milicia. Género y conflicto armado.

#### Abstract

This analysis has a precedent of a discussion organized by Unila's Cineclubes CineLatino about Monos; a film directed by Alejandro Landes. The text finds in the film three main instances to address the narratives of armed violence in Colombia in the post-peace agreement framework and the aesthetics that have emerged about the actors of the war: mythical allegories as instances of authority; the role of different stereotypes of women in the scenario of armed conflict; childhood and the processes of demobilization and social reintegration, ending with a brief reflection regarding the poetics of the geographies of violence.

**Keywords:** Image and narrative of war. Peace-agreement. Childhood and militia. Gender and armed conflict.

---

<sup>1</sup> Marcela Landazábal Mora. Investigadora Centro Nacional de Derechos Humanos CENADEH, Comisión Nacional de Derechos Humanos CNDH, México. [mlandazabal@cndh.org.mx](mailto:mlandazabal@cndh.org.mx)



*Dejar de tratar la violencia como una patología para verla desde adentro, desde el ojo y desde el corazón de sus protagonistas y de sus víctimas, que por lo demás siempre son los mismos.*

Alfredo Molano, *Los Años del Tropol*

No sucede lo inimaginable sin imagen, sin imaginación. En espacios de históricas violencias, como América Latina, el cuestionamiento central sobre la vida violentada se confronta con la capacidad de ver, imaginar y evidenciar lo liminal entre la resistencia y la extinción de todas las formas de vida. En Colombia, por ejemplo, la vida presenta la paradoja de la exuberancia extrema de lo vivo (en las topografías, orografías y diversidad de especies, espacios y comunidades) en contrapunto con formas extremas de aniquilación del universo biótico. Existe una condición límite de *lo salvaje* impuesta a comunidades humanas y no humanas adscritas a lugares selváticos, bajo la fuerza de la herencia colonial y los ejercicios de control político y económico vigentes, donde se condenan selva y salvaje –por ‘su naturaleza’– a la extinción. Semejante realidad devastadora exige ubicarse donde aparentemente nada sucede, porque allí sigue aconteciendo la vida; ese lapso de tiempo y espacio imperceptible donde se fragua el cambio, el cual Gilles Deleuze (2021) explica como *el intervalo*. Me interesa situar la siguiente noción: lograr una visualidad de, desde, acerca y para salvajes, es hacer *cine* (movimiento) a pesar de la muerte. Las narrativas cinematográficas en estos entornos, cuando acuden a un compromiso político se anteponen a las figuraciones agudizadas de la necropolítica; se oponen al desdén por lo salvaje. ¿Qué tiene que ver, en la espacialidad del cine, *el/lo salvaje* con los entornos de guerra, la complejidad del conflicto armado y los estereotipos de la violencia? ¿Cómo comprender esa superposición de capas históricas en las cuales se expresa la vigencia del salvaje colonizado en la violencia armada? ¿Qué implicación tiene el estatuto cinematográfico en el registro político de dicha visualidad?

La presente reflexión se basa en *Monos*, filme estrenado en 2019, dirigido por Alejandro Landes, para elaborar una aproximación acerca de la violencia en Colombia en el marco de los años inmediatamente posteriores al Acuerdo de Paz, firmado en 2016.<sup>2</sup> A lo largo de cuatro pautas –*las alegorías míticas como instancias de autoridad; el rol de los diferentes estereotipos de las mujeres en el*

---

<sup>2</sup> El filme se estrenó primero en el festival de Sundance en Estados Unidos y meses después en Colombia y América Latina.

escenario de conflicto armado; la infancia y los procesos de desmovilización e integración a la vida civil; y las poéticas de las geografías de guerra— se busca comprender, no la violencia, sino los modos en que el relato cinematográfico logra extenderla, más allá del relato oficial y los estereotipos, en tanto memoria compartida. En gran medida, el ejercicio mediático hegemónico contemporáneo produce retazos de verdad, compone otra forma de opresión sobre el conocimiento y el reconocimiento, por ello requiere un contra-discurso, no para completarlo, sino, para cuestionar el estatuto de verdad a través de uno de sensibilidad (que no se rastrea en imágenes de prensa y narrativas oficiales) y en cambio sí en la dimensión ética de la imagen, salvaguardando, a contracorriente, la dignidad de la vida.

*Monos* es una ficción aterrizada en el tuétano de una realidad violentada, por ello, adscribirla en algún género cinematográfico específico no ayuda a resolver los enigmas que plantea en la dimensión política de la realidad colombiana y latinoamericana. Será mejor comprenderla en tanto ‘hecho cinematográfico’ colocando entre diferentes grupos de personas “un caudal donde circulan documentos, sensaciones, ideas, sentimientos, materiales ofrecidos por la vida prefigurados por el filme” (COHEN-SÉAT, 1958). De esta manera, es posible avistar el universo fenoménico de la violencia armada en Colombia en su dimensión subjetiva, entenderla como un conjunto de movimientos y de imágenes (realidades) percibidas junto a otras no percibidas. Sin ánimo de contravenir la intención del director, este texto sitúa el lugar político del cual, según Alejandro Landes el filme, ‘no toma partido’, pues ‘prefiere desarrollar una narrativa alterna a la cinematografía existente en torno al conflicto armado’ quizá para apartarse de la densidad mediática que abriga la cobertura sobre el conflicto, y también para apartarse del enorme peso del cine de realidad y de la exigencia que hay sobre la tradición documental.<sup>3</sup> Pero *Monos* formula un ‘común’ en contra de un ‘universal’ pues no otorga nunca el nombre de lugar preciso, ni una fecha, sino una reconstrucción de la violencia en ‘algún momento’ y en ‘algún lugar’ que pertenece a diversas geografías anticipadas por las mismas violencias, y que por lo mismo logra convocar sensibilidades en diferentes puntos de América Latina. Ese espacio de indeterminación común es válido sólo dentro del filme, sin embargo, para aterrizar la dimensión política es necesario hacer la operación de vuelta, salir del mundo de *Monos* y otorgar nombres y espacios concretos a sus violencias. Es necesario ese ejercicio ante la dificultad que encarna nombrar, recordar y organizar la memoria de la violencia, la mirada de las

---

<sup>3</sup> Entrevista de Alejandro Landes, Canal 13, Colombia. Episodio 29 de <https://www.youtube.com/watch?v=xi6pkKKh1Fo>

infancias de guerra, de las mujeres combativas, y de los efectos de la vida mercenaria, y las subjetividades que de allí resultan. Toda esta complejidad debe situarse para averiguar cómo opera el estatuto del *salvaje* en los contornos de lo que hoy se conoce como violencia armada en Colombia.

De manera que, comprender el ensamblaje de sentidos históricos en *Monos* requiere necesariamente una disposición estética donde no se determinan tiempos, actores o lugares específicos a través de personajes (como lo haría un registro académico regular sobre el filme), sino instancias de sensibilidad del relato fílmico que atraviesan la memoria colectiva nacional. Es esta una resemantización poética del orden de la vida (y las vidas) desbordada(s) por las violencias mediadas por el lenguaje cinematográfico. Ello compromete una configuración de tiempos, no lineales sino existenciales; y otra configuración de espacios, no externos sino internalizados. Se trata del paisaje de la violencia armada reciente como una imagen fugitiva, siempre cinética, inscrita en la imposibilidad de establecer una única memoria compartida desde el primer cuadro, como algo existente y a la vez, 'inimaginable'. Así inicia el plano abierto donde se percibe una montaña alta de páramo (un ecosistema específico de algunos países de Suramérica) a suerte de iniciación visual para pisar la tierra, aún silvestre, silente, incómoda. El filme coloca de manifiesto la dupla seres *violentos/espacios salvajes* a través de un juego de narrativas audiovisuales dispuestas en una pulcra y bien realizada edición. No hay forma de leer este material sin estar en tierra, sin delatar el paisaje, sin tomar lugar. *Monos* encara directamente el problema del conflicto armado en Colombia y lo hace a través del salvaje.

### **Toma 1. Monstruosidad y salvajismo: figuraciones míticas como instancias de autoridad**

La monstruosidad es un régimen de sensibilidad inscrito desde la colonización y actualizado por la geopolítica imperante en los confines del orden mundial. Quizá la monstruosidad más emblemática que acompaña la historia de sumisión en América Latina persigue el rastro de Calibán, esa figura que anticipa al niño, al monstruo y al esclavo a la vez, en la poética crítica de Georges Lamming (2015).<sup>4</sup> Desde el condicionamiento colonial, el salvaje ha sido objeto de deseo (para

---

<sup>4</sup> Comenta Georges Lamming en *Los placeres del exilio*: "Calibán no puede revelarse en ninguna relación consigo mismo, porque no tiene ser que sea reacción a las circunstancias impuestas a su vida. No se le ve como una posibilidad de espíritu capaz de fertilizar y ampliar los recursos de una visión humana. Calibán es el propio clima en que los hombres

---

hacerlo dominable, domesticable, civilizado). Pero este deseo no refiere enteramente a un sujeto, sino a una articulación producida a partir de la diferencia extrema incorporada a un estereotipo sobre el que recae el menosprecio y el fastidio. Se trata de la dialéctica entre un modo dominante de ver el mundo y una experiencia compleja, y acomplexada, de ser visto en el mundo, como lo alertó Frantz Fanon en *Piel blanca, máscaras negras* (2009). Lo salvaje funciona como un horizonte de visibilización, denuncia y repulsión de lo monstruoso inscrito en visualidades específicas, produce presencias, pero no es una esencia sino una narrativa adosada a personas, geografías y al sedimento simbólico de las fantasías civilizatorias de Occidente. Como afirmó Georges Lamming, se trata de “una condición” (2007, p. 185).<sup>5</sup> Con *Monos* se da esa apertura hacia esa condición monstruosa de habitar el linde entre la vida y la muerte.

La iniciación hacia esta condición salvaje se da desde la primera escena, cuando el filme enseña un grupo de jóvenes jugando con los ojos vendados, lo que puede entenderse como un partido de fútbol. Las implicaciones de este deporte en la trama social y política latinoamericana develan de entrada un primer acercamiento a la condición precaria, inscrita en el comportamiento de las comunidades juveniles, más ‘próximas’ a lo animal y lo pasional, pero también a lo ‘tribal’ como antítesis de lo político-civilizado y, sin embargo, es ese el escenario donde se configura la complejidad entre las relaciones sociales. No obstante, como afirmó Ryszard Kapuscinski, “en América Latina, la frontera entre el fútbol y la política es tan tenue que resulta casi imperceptible” (KAPUSCINSKI, 2006, p. 8). El juego dispuesto en el espacio fílmico tensa la relación vida y muerte, hasta hacerla una condición ritual, donde el sentido de existencia se expone a la absoluta saturación de las precariedades de ese grupo de adolescentes inscritos, no en su espacio lúdico, sino en el de las violencias de la política.

Lévi Strauss comentó en el *Pensamiento salvaje*: “en el juego, ganar es ‘matar’ al adversario” (STRAUSS, 1997, p. 57-58). En este sentido, la narrativa del filme coloca en evidencia la capacidad para disputar roles, bandos y el campo mismo del juego, que finalmente es el de la vida en su forma mítica (lúdica, ritual) y en su forma necropolítica (en lo que son ‘esas’ vidas indeterminadas sin un

---

encuentran la naturaleza de ambigüedades y en que, según su deseo, cada hombre intenta una resolución, intentando, a la vez, asesinar el pasado. La historia de Calibán, porque su historia es muy turbulenta, pertenece por completo al futuro. Es el viento que nos recuerda que el conflicto se ha escondido” (2015, p. 179-180).

<sup>5</sup> En referencia a la distinción que hace Georges Lamming en *Los placeres del exilio* donde afirma: “No se le permite a Calibán distinguir, porque los ojos que registran la personalidad deben pertenecer a una persona, deben derivarse de una conciencia que pudiera considerarse como una persona. Y Calibán es una condición” (LAMMING, 2007, p. 185).

destino definido, salvo el de la muerte violenta). Por tanto, la condición mítica del salvaje configura también un modo de relación, de inmersión dentro del relato de las violencias actuales en Colombia, ya no desde ese horizonte colonizador, sino actualizado en el horizonte gubernamental contemporáneo.

Hay un cambio semántico que gira del mito de la dominación hacia la administración de las vidas ‘salvajes’, centrado en el usufructo de lo que se puede obtener de esas vidas ‘huérfanas’, orilladas a la zona del no-ser, excedentes y disponibles a toda actividad de renta cuyos capitales les son ajenos (FANON, 2018; MBEMBE, 2016). El valor de las vidas expuestas en el filme delata una transposición histórica donde el valor simbólico del salvaje no acompaña su valor económico, ni se compara a lo que Judith Butler (2010) entiende como las vidas que pueden ser lloradas. Esto es evidente en la transacción que presenta la figura de la mujer médica, blanca y extranjera secuestrada, cuyo cautiverio es la prenda de ingreso monetario para la organización. En este fondo narrativo surgen dos personajes cardinales: *el mensajero*, un varón enigmático y *Shakira*, una vaca cuya muerte será el detonante para comprender el linde entre animalidad y humanidad que inscribe el filme.

*El mensajero* aparece con un gesto riguroso durante un entrenamiento de resistencia física. Es un soldado fornido que entra en escena sobre un caballo blanco. Su humanidad defectuosa se devela cuando desciende del animal y se revela la escala de un pigmeo disciplinador para dar órdenes traídas de ‘alguna parte’ a la tropa juvenil conformada por varones y mujeres. El clima autoritario da por hecho un marco de guerra. *El mensajero* es un personaje transitorio, va de paso, encarna un metapoder que vigila, coordina, ordena y a la vez sostiene la vida, porque provee el alimento; todo lo trae de un espacio superior.

En esta evocación del *mensajero*, el papel de una figura antrozoomorfa y mítica como el centauro, cuando administra un poder, tiene que ver con la configuración del estatuto moral de toda comunidad jerárquica cuyo mandato central es la obediencia, específicamente exigida a la infancia. De ahí que las exigencias de lealtad y las pruebas que se imponen en el grupo conformen el semillero de guerreros.<sup>6</sup> No hay una causa ideológica, no hay una justificación o explicación de su condición allí, sólo reciben órdenes. El juego de apariencias que engrandecen las escalas humanas

---

<sup>6</sup> Esto puede rastrearse en los informes y análisis sobre la niñez reclutada a la fuerza en el conflicto armado, donde, el condicionamiento leal al grupo impone diferentes pruebas y roles que implican secuestro, tortura, acompañamiento sexual y asesinato. Véase UNICEF, *Infancia en tiempos de guerra: ¿los niños de Colombia conocerán por fin la paz? Informe de Alerta sobre la infancia amenazada en Colombia*, marzo 19 de 2016.

---

(en tanto defectuosas) se alza como mandato, e inscribe un adoctrinamiento basado en la pérdida de sensibilidad como requisito de supervivencia no de cada cuerpo, sino del grupo. Por otro lado, este varón diminuto pero fuerte enaltece su estatura al afirmarse sobre 'la bestia' (el caballo), para imponer en cada instrucción un indicio de autoridad. Una imagen similar procede de la época colonial con el colonizador; el varón militar fue un súbdito impositivo regido por un poder externo, el de la metrópoli, mientras oprimió al colonizado, sentado en la bestia. El *mensajero* presenta una humanidad servil que, a su vez, ejerce el poder sobre presencias inferiorizadas –adolescentes barbarizados e infantilizados; 'esclavizados', aptos para estar en la guerra y sin 'poder' de autodeterminación.<sup>7</sup> De manera que un adolescente armado (o muchos) está condicionado por los mandatos de la organización, una estructura donde participa, a la vez que desaparece la voz propia marginando al límite la capacidad de escucha.

El lenguaje de la guerra es, ante todo, visual. La carencia de una apertura estética hacia el diálogo y las facultades hápticas del grupo de adolescentes colocan a la deriva el problema de la subjetividad de quienes conforman sus milicias. De ahí que sea más fácil acudir a los estereotipos como imágenes fijas de la violencia. En el caso de los grupos al margen de la ley, los menores de edad reclutados en el conflicto armado son considerados como víctimas y bajo las nominaciones de los alias sostienen el anonimato. De cierta manera, dejaron su ciudadanía en suspenso mientras atraviesan el trance etario de indistinción. Se trata siempre de una población carente de identidad individual y a la vez, tomada como excedente social. El paso a la adultez en el medio guerrero es poroso, pero jurídicamente está bien diferenciado; al cumplir la mayoría de edad, los jóvenes, víctimas de reclutamiento, delinquen y adquieren estatus de victimarios.<sup>8</sup> De repente, de la clandestinidad saltan al estereotipo, se hacen visibles en una instancia inmóvil que congela toda disposición perceptiva, siguen acallados en su otredad. Aquí se tensa la dialéctica entre el silencio y la palabra del salvaje cuando pasa del mutismo, no al diálogo, sino a la blasfemia en tanto gesto de frustración y rebeldía; como lo hizo Calibán cuando aprendió la lengua de Próspero sin obtener la autonomía de su isla (LAMMING, 2015). Entonces, el cerco identitario de las juventudes

---

<sup>7</sup> Cuando se hace referencia a la masculinidad militar se toman en cuenta los vínculos entre armas, hombres y violencia presentes en el conflicto armado y la política militarista en Colombia, donde se inscribe una presencia estereotipada de la figura del varón de guerra. Véase: MARTÍNEZ G. Lina M. (2018).

<sup>8</sup> La ley de víctimas en Colombia -Ley 1448 de 2011-, por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral de las víctimas del conflicto armado interno, establece en el artículo 3, párrafo 2: "Cuando los niños, niñas o adolescentes hubieren sido víctimas del reclutamiento ilícito, deben haber sido desvinculados del grupo armado organizado al margen de la ley siendo menores de edad para acceder a la indemnización".

combatientes se alza en estereotipos paralizantes de infantes a bestias.

De esta manera, el filme encara sensiblemente las conductas emocionales de la adolescencia como un intersticio psicológico colectivo, estableciendo un antecedente para observar el marco miliciano insurgente desde una perspectiva diferente al juicio social, que casi siempre recae sobre el varón guerrillero (ya adulto) en tanto verdugo. El cuestionamiento sobre el tiempo que viene ‘después de la violencia’ y la capacidad de reinserción social después de un Acuerdo de Paz, como el firmado por el gobierno colombiano y las FARC en 2016, fue una pregunta latente ante la cual la sociedad debía construir la respuesta, o al menos, la capacidad de abrir campo al diálogo. Después de todo, las infancias en guerra no son las únicas condicionadas por el conflicto, también Monos propone ese cuestionamiento especular con el resto de la sociedad ‘civilizada’.

La película rodada entre 2017 y 2018 (marco de post-acuerdo) pone en evidencia que el futuro en este Sur va más allá de discursos tecnocientíficos frecuentes en el norte global porque en estos confines del planeta, el futuro –al menos el derecho a imaginarlo– tiene que ver con la capacidad de integración de una sociedad fragmentada por diferentes niveles de ‘irracionalidad’ e ‘insensibilidad’. Esto implica establecer diferentes caminos para un acuerdo entre ‘humanidades’ empezando por el cambio de perspectivas y narrativas sobre el conflicto armado y sus actores. Quizá de esta manera se convoque a pensar el fin de la guerra bajo un principio de paz; no a la inversa: terminar la guerra para construir la paz –como sostiene el imaginario generalizante del discurso oficial.

La paz, prevista en el vasto paisaje silente y húmedo de páramo, puede entenderse en tanto principio (natural) de vida, en oposición a la muerte violenta, gestionada y administrada como forma de relación con el otro. De esta manera la simbología de lo natural y animal es determinante, ahí la importancia de algo impensado en ese espacio, como una vaca, llamada *Shakira*. ‘Cuidar a *Shakira* para tener leche y sostener la vida’ fue el encargo del mensajero. Extendiendo una desviación de Rómulo y Remo, la vaca funge como mito fundador en el filme. La naturaleza animal de la madre que provee alimento, encarnada en *Shakira*, fue traicionada por la manada salvaje, cuando en un descuido, *Lobo*, el jefe de la manada se distrajo para copular con *Lady*, su mujer (el fruto prohibido; la manzana de la discordia). *Perro*, uno de los personajes más bélicos del grupo, el más moreno de los varones y, por ende, el que encarna ‘lo más salvaje’, el monstruo, asesina a la vaca. *Shakira*, el principio integrador y portador del alimento no existió más; un primerísimo plano sobre su ojo

---

delata su muerte. El encuadre de *Shakira* recuerda al filme *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* de Glauber Rocha, cuando aparece el cráneo de una res como sinónimo de hambruna en un desierto vasto y silente. No obstante, en *Monos*, la muerte se presenta como una contradicción porque el paisaje no es desolado, es frondoso; el ecosistema de páramo es la cuna del agua, de la vida y la exuberancia. En este contexto, la muerte no es némesis de la existencia en su forma natural, no es equilibrio, se presenta más bien como una saturación de contradicciones de las sociedades en entornos de guerra, donde el deterioro del medio biótico hace parte del estado permanente de destrucción.

El estado de guerra es una instancia de desertificación moral y emocional, de anestesia social, de parálisis ante la vida, donde la muerte violenta se naturaliza. Por eso el *mensajero* reitera las órdenes sobre la tropa, la repetición posibilita toda ideologización, mientras la violencia se practica como modo de relación con la vida y con los vivos. Se naturaliza la violencia de los violentos (VARELA, 2013). Entonces los adolescentes de la guerra no son violentos por primarios o precarios, o por irracionales, sino porque han sido disciplinados bajo una forma guerrerista de habitar el mundo, y ese modo de relación contradice el cuidado. Por ello, cuando el grupo recibe el encargo de cuidar tanto de *Shakira*, como de la *Dra.* (la mujer secuestrada), una vida animal y otra humana, fracasa.

Bajo la mirada guerrerista patriarcal es posible posicionarse sobre el animal, así sea el que sostiene la vida, hasta la muerte. En cambio, frente a otra vida humana, ajena al colectivo, se anteponen todos los condicionantes sociales, culturales, de edad, género, raza y por supuesto, estatus económico. A través de la *Dra.* se asume el rol social buenos o malos y allí, a través de la tortura y el secuestro se subyuga el privilegio. Esa segunda vida, se lastima, pero no se extingue. Este complejo escenario detona dos aspectos: en primer lugar, hay un juego entre los significantes de *Lobo* y *Perro*, donde el primero ejemplifica la lealtad con la manada, y el segundo, encarna la 'rabia'. A la inversa de las fábulas, aquí se trata de humanos animalizados asumiendo su propio destino como moraleja.

*Lobo* asume la culpa de la muerte de *Shakira*, la vaca, y termina con su vida; un final ejemplar en compensación por su falta de liderazgo. La doctrina moral del héroe masculino y las formas de autocastigo e inmolación están al margen de un condicionamiento emocional extremo donde, ceder al erotismo no declara una distinción visible entre la ternura (como vulnerabilidad) y la pasión (en tanto animalidad irracional).



En segunda instancia, el nombre *Shakira* para la vaca establece un punto de conexión externo a la narrativa del filme, y le otorga especificidad geográfica al aludir a una de las cantantes colombianas más reconocidas en la industria musical internacional. Esta parte puede ser un guiño de humor sobre la base de un conocimiento popular. Sin embargo, surge otro vínculo, dado que Shakira, la cantante, tiene un sencillo de 2009 llamado *Loba*, en cuyo video musical performa una serie de movimientos animales. De aquí surge el vínculo con Rómulo y Remo en la mitología romana, una de las bases de la civilización occidental. Momentos después de la muerte de *Lobo*, *Pitufo*, el más pequeño, comenta: ‘A *Shakira* le salió más rica la carne que la leche’. Con esa afirmación descarnada indicó que el asesinato de la vaca no fue una muerte en vano, no fue una muerte de desperdicio –como lo fueron las 6.402 vidas perdidas en el fenómeno de los falsos positivos.<sup>9</sup> La milicia asesinó a la vaca que les proveía alimento y la engulleron. Esta secuencia recuerda el ciclo de la vida más allá de su condición caníbal. Ese proceso indigerible refiere más al sentido matricida en un contexto de guerra donde la muerte sucede en un instante de locura o en un segundo de hastío en el cual los mercenarios son lanzados al vacío del relato de la historia.

A través de la ironía y el humor ácido, la conexión con el público permite extrapolar lo que sucede en el filme, pues se abre un espacio emocional que alberga a la comunidad del país después de los diálogos del Proceso de Paz, pero también alberga a todas las geografías donde llega la música de la cantante en un escenario globalizado, propio de sociedades matricidas y fratricidas. De esta manera, se infiere un despliegue del problema colombiano a un colectivo más amplio. Los personajes en *Monos* no son personas, sino formulaciones de tipos para caracterizar determinados estados emocionales compartidos y otros difusos compartidos en colectivo. Ahora bien, las formas de narrar la violencia en Colombia no siempre han sido objetivas pues se trata de reconsiderar los diversos estadios de la ‘propia’ o ‘apropiada’ condición salvaje que linda con lo ‘irracional’, lo ‘inimaginable’, lo ‘insospechado’. En vez de ‘hacernos los locos’, se trata de hacernos cargo ‘como locos’ de los delirios expuestos en común, como afirmó Roger Bartra, “creer en la locura sobre la locura se convierte en ironía” (BARTRA, 2022, p. 243). De modo que, en condición de guerra, la ironía permite construir algunos esquemas de supervivencia y relación con los otros.

Quizá, esto se expresa en el juego de palabras del título: *Monos* en tanto monólogos. Ahora

---

<sup>9</sup> Jurisdicción Especial para La Paz JEP. Comunicado 019 de 2021. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>

---

bien, en la desambiguación del significado local, ‘mono’ se le dice al rubio, al blanco civilizado, y también al primate, como dos extremos de una línea circular. Civilización y barbarie; gravedad y humor; vida y muerte. El filme logra posicionar la importancia de un vacío al abordar un grupo de adolescentes sin delatar su historia personal, ni la de la organización a la que pertenecen. Sin grandes tramas o historias que contar, la realidad de la manada se concentra en una serie de torpezas contingentes expuestas en constantes titubeos y diálogos cortos, donde apenas se perciben rasgos propios de cada presencia. *Monos* logra abrir campo a ese espacio vacío donde la maldad o la bondad no se concretan en una forma definida, el espacio donde se deshace el juicio social. Hay una suerte de liberación del prejuicio. Entonces, se trata también de los monólogos de la conciencia del público, en tanto observador de un conflicto que puede tomarse como próximo o ajeno. *Monos* entrafia diversos significantes de humanidad partiendo del salvajismo.

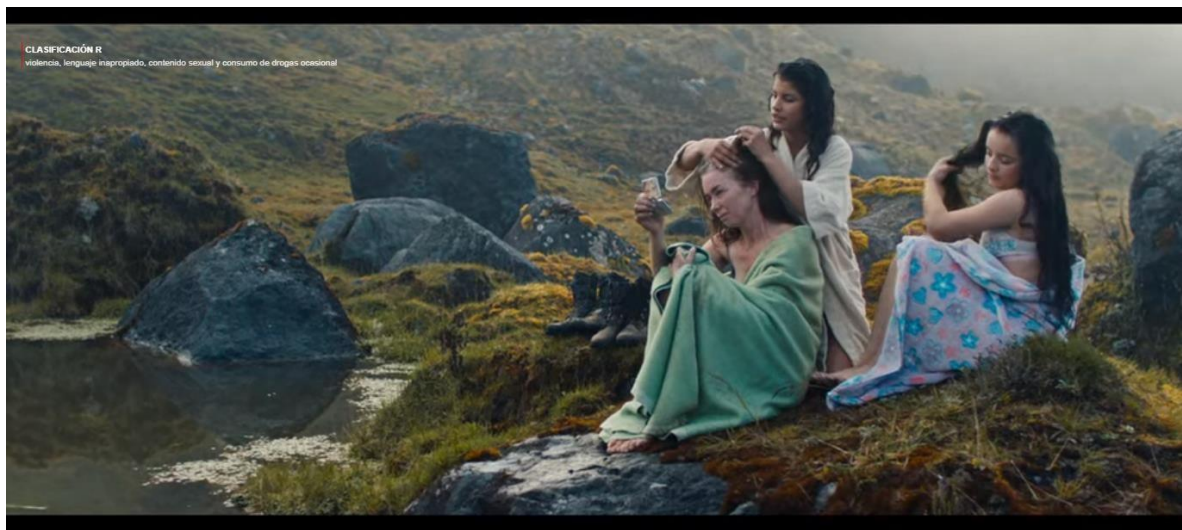
## **Toma 2. Animalidad(es) de mujer**

Hay tres perfiles femeninos que juegan el rol de las contradicciones salvaje-civilizada en el filme. *La sueca* toma el rol de una Eva, seduce, engaña, incorpora la tentación a través de diferentes mecanismos que van desde su cuerpo hasta el uso de alucinógenos. Visibiliza el juicio canónico sobre la mujer salvaje en tanto objeto de deseo irracional. *Lady*, otro personaje, lleva este nombre de uso popular en Colombia, siendo la mujer más morena del grupo, quien a su vez cae en diferentes juegos de seducción, traición e interés por ascender en su status dentro de la organización. *Lady* presenta el blanqueamiento, un intersticio paranoide de indeterminación identitaria donde se repudia la condición propia y se fantasea con la del opresor (FANON, 2009). *La Dra.* una médica extranjera, una ‘gringa’, presenta también el estereotipo de la blanca, excesivamente calculadora y racional. El desarrollo del personaje es interesante en cuanto al rol de poder que inscribe, pese a su breve aparición. Por una parte, su condición de secuestrada no le impide ofrecer a la *Sueca* un cambio de vida si la libera. Aquí, el poder de negociación de la blanca refiere más al engaño colonial, al modo de la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel (KOJEVE, 1982) que a la pericia del propio personaje.

Los roles de esclavo y amo fueron encarnados por mujeres al envés de la narrativa crítica, que suele anunciarse en clave masculina, lograron tejer escenas clásicas del acervo pictórico-religioso de la modernidad, aludiendo a las venus surgidas del agua, donde, en instantes sutiles de cuidado corporal, se logró construir un ‘presunto común de la feminidad’ en prácticas como el trenzado de cabello durante el baño (Figura 1). La desnudez femenina al momento del aseo ubica un breve

espacio de ternura y seducción, particularmente negado a los varones –despojados de ello, su naturaleza se aproxima más con lo guerrero, sucio, abyecto–. Las mujeres guerreras, guerrilleras y excombatientes del conflicto armado en Colombia se contraponen al imaginario predominante de ‘las víctimas’ o las mujeres que han quedado soportando las consecuencias de la guerra y el desplazamiento forzado. Por lo tanto, las guerras han sido también masculinizadas, despojadas de todo formato afectivo y toda capacidad de ‘reinserción social’.<sup>10</sup>

**Figura 1 – Escena de baño de las mujeres –Lady, la Dra. y la Sueca. 7’ 16”**



Fuente: Alejandro Landes, *MONOS* (2019)

Pero también es importante destacar, que esa inversión de género ama-esclava; adulta-niña, a diferencia del relato masculino entre Calibán y Próspero, abre un campo emocional hacia la ternura, la decisión, la protección. Si bien, en *Monos*, las mujeres son caracterizadas con emocionalidades ambiguas y encriptadas, ninguna mujer parece tener un código ético definido, salvo *Rambo*, una figura más andrógina. El personaje de la Dra. en su rol de secuestrada, a menudo nombrada por su profesión y en una ocasión por su nombre propio en las noticias, indicando su jerarquía científico-social y racial, se contrapone a las mujeres adolescentes de esa agrupación insurgente de selva. La capacidad de nominar o visibilizar públicamente una vida única y propia sobre las demás, da cuenta de una vida que importa, frente a las que no (BUTLER, 2010). La primera es una vida digna de duelo, las segundas, no. Aquí se alerta sobre la sensibilidad colectiva, sobre la capacidad de respuesta social frente a los duelos que duelen. De manera que la precarización debe

<sup>10</sup> Véase COMISIÓN DE LA VERDAD, ‘La delgada línea’, 2022 <https://www.comisiondelaverdad.co/mujeres-y-personas-lgbtqi#>

---

comprenderse como un estado de empobrecimiento psíquico y material que impide apreciar y cuidar la existencia, no se trata de un estado salvaje en su forma natural, sino de un proceso de salvajización en un contexto extremo, como el cautiverio, el reclutamiento y la guerra. Es esta la herida del salvaje, denotada en el Calibán de Shakespeare, la de-formación en monstruo. De aquí que el núcleo emocional, más que el racional, esté tan presente en el odio, la repugnancia, el miedo, la ausencia, la carencia. La herida es lo salvaje. La herida salvaje no se origina por un único hecho preciso, por el contrario, se trata de violencias superpuestas que chocan contra toda pretensión de reconocimiento.

El filme resuelve esta tensión en la escena del cortejo entre la *Sueca* y la *Dra*. Tal situación no surgió desde el cerebro reptil, desde el ‘deseo salvaje’ de la guerra, que es el bélico-masculino, más bien, se trata de una manifestación de la tensión maternal a contracorriente de la ausencia de afectos durante el cautiverio. *La Dra.* es el único personaje adulto que permanece con el grupo de adolescentes, su secuestro puede entenderse como analogía del enclaustramiento de sus conciencias. Esto es más comprensible al detallar que *la Dra.*, pese a todo pronóstico de supervivencia (de una blanca en la selva), logra liberarse y hallar el camino de su propia salvación. La psiquis que encarna la mujer, no blanca sino mayor, refiere precisamente a que, bajo una conciencia adulta, no necesariamente correspondiente con la edad adulta, es posible encontrar el camino de escape de toda ruta de ideologización. Asunto que se extiende a todo el colectivo desmovilizado durante el Acuerdo de Paz, en la imperiosa necesidad de desarticularse de la organización, del alias, de la construcción clandestina de identidad grupal hacia la individual, y encontrar el estado adulto que le permita vincularse a la reintegración social, desde una subjetividad más definida. Esto es, cambiar todo el esquema de relaciones de dependencia que lo abocaron a habitar su estatus de combatiente.<sup>11</sup>

La adolescencia es una instancia central para visibilizar la infancia combatiente en el filme. Sólo en la secuencia de escape se muestra la infancia rural, testigo de las atrocidades de la guerra. Los tres niños de la familia que acogió a Rambo perfilan esa mirada testigo, sólo de manera transitoria. La infancia funciona como una bisagra, está ligada al porvenir –el futuro en su sentido

---

<sup>11</sup> El énfasis en el aspecto de identidad civil en el proceso de reintegración es de capital importancia, porque ha llevado, en la praxis a procesos de estigmatización por parte de la sociedad civil donde se acoge mejor a la víctima que al desmovilizado. Es visible cómo en muchos casos los antiguos combatientes preferían comentar que eran desplazados para conseguir empleo o casa, en vez de decir que eran desmovilizados. Véase (PATIÑO OROZCO; PATIÑO GAVIRIA, 2012)

práctico— y a la maternidad, la cual remite de nuevo a los procesos de continuación de la memoria, incluso en el bando insurgente. Maternidades deseadas, indeseadas o forzadas circulan en todo el ámbito de reproducción de las comunidades que no participan de lleno en las organizaciones armadas legales o insurgentes. La saturación de alegorías en *Monos* alerta sobre un posicionamiento en clave femenina que establece otras formas de reconstrucción histórica en medio del entramado de procesos opacos y zonas de indistinción en el marco de post-acuerdo. El futuro del acuerdo implica la escucha en todas las dimensiones. La mirada de *Lady* frente a los niños, en ese absoluto silencio que deja la muerte súbita y violenta de los padres, es acompañada por el sonido de un contrastante concurso en la televisión donde se escucha ‘¿quién tiene la suerte de estar del otro lado de la pantalla?’. Ese instante delata la multiplicidad de perspectivas sobre la guerra y delata también la condición real de todo espectador: ser ajeno a la guerra.

Por otra parte, hay otro registro del bando insurgente, desde las mujeres. Ante ello, la Comisión de Género de la Comisión de Verdad, brinda una luz de escucha en la recolección de relatos que ha reconstruido:

Ser mujeres insurgentes implica una doble trasgresión al patriarcado. El orden patriarcal nos asigna a las mujeres unos determinados roles, de manera que [...] ser una mujer insurgente significa una transgresión doble. Una transgresión a los roles tradicionales que: ‘desde su casa crie los hijos y sea buena, sumisa, obediente y dedíquese a la familia’. Y la segunda, una mujer metida en la política, que es un ámbito asignado a los hombres [...] y además en la política armada [...] ahí hay una transgresión fuerte.

[...]

Esta última palabra: resistencias, articula el pasado y el presente de las mujeres insurgentes. Según sus voces, ante el disciplinamiento liberaron la imaginación; frente a la violencia, la tortura, la discriminación y la crueldad respondieron con firmeza y sensibilidad; al proyecto de muerte le han contestado con sanación colectiva; al patriarcado con insubordinación trasgresión y persistencia y ante la violencia han construido espacios de contención y acogida. Todas las experiencias obtenidas en el marco del trabajo adelantado: dentro de sus organizaciones, en relación con su lucha contra el Estado, después de dejar las armas y en los procesos de construcción de paz a lo largo y ancho del territorio nacional están atravesadas por las resistencias. (CDLV, 2021).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> La Comisión de la Verdad y el acondicionamiento del enfoque de género ha logrado crear un capítulo inadvertido sobre las mujeres combatientes, en contrapunto con mujeres víctimas no movilizadas: ‘Con esas palabras y en ese manifiesto se reconocen mujeres que pertenecieron a las guerrillas: Movimiento 19 de abril (M-19), Ejército Popular de Liberación (EPL), Movimiento Armado Quintín Lame (MAQL), Partido Revolucionario de Trabajadores de Colombia (PRTC) y Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), quienes en diálogo con la Comisión de la Verdad se reivindicaron como insurgentes, apelativo otorgado por el Estado, que apropiaron y resignificaron para autodenominarse Insurgentes. Allí también se sintieron convocadas algunas mujeres que hicieron parte de opciones políticas no armadas como el Partido Comunista de Colombia Marxista - Leninista (PCML), Partido Comunista

La emocionalidad de las mujeres en estas declaraciones enseña también que la insurgencia está vinculada a un entramado de expectativas, donde la paz –o al menos el acuerdo– es principio de reconstrucción y sanación. Ellas mismas son agentes de esa reconfiguración de sentidos en contra de lo que Rita Segato llama ‘mandato de masculinidad’ (SEGATO, 2016). Este da por sentado que el agresor se construye en torno a la agresión: el insurgente en torno a las armas; el soldado en torno a la victoria anti-insurgente, igualmente bélica. Ninguna de estas formas de violencia permite agencia de cambio y tampoco construye mundo. Es la estela de la guerra la que deja un acumulado de defectos emocionales, no al contrario. No es la población campesina, rural o ‘salvaje’ la que nutre la guerra, sino el impulso estereotipante de la guerra la que margina primero los lugares y luego sus comunidades. ¿Cómo sostener la vida –alimentos, animales, comunidades, saberes– en los confines de la muerte?

### Toma 3. Humanidades post-acuerdo

*Rambo* es el personaje emocionalmente más trabajado del filme –llora en silencio, es apasionado, se enamora, se solidariza con *Lady*, se opone a la traición, huye y maneja un cierto sentido de conciencia– sin embargo, su presencia alerta un estado intermedio diferente a los estereotipos de género en el grupo. Su cuerpo está matizado por la condición andrógina, pero presenta algunos rasgos presumiblemente femeninos. Es el único personaje de la organización que huye, en aras de construir un destino más propio, menos condicionado por el mandato gregario. Después de la intensa fuga y sin poder reponerse del duelo de sus cuidadores, es rescatada por un helicóptero del ejército, donde es declarada como NN. Esta forma inaugural de reconocimiento oficial partiendo del desconocimiento recuerda que los infantes reclutados para la guerra se presumen como aún no ciudadanos; su forma de vida ha sido la clandestinidad, una suerte de cimarronaje al margen de toda forma de distinción – funcional para los abusos de autoridad por parte de dirigentes de las organizaciones al margen, y para las narrativas generalizantes del Estado y los medios de comunicación.<sup>13</sup> La frase final del militar en el helicóptero –‘estamos esperando instrucciones, qué hacer con el NN’– debe ser una frase que retumbe en el reconocimiento social

---

Colombiano (PCC) y la Corriente de Renovación Socialista (CRS). <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/voces-de-mujeres-insurgentas-la-historia-contada-desde-otro-lugar>

<sup>13</sup> Véase la Compilación de Noticias ‘Niños NN en las filas de las AUC’ del 7 de abril del 2014 como ejemplo. <https://www.hchr.org.co/index.php/compilacion-de-noticias/108-ninos-y-conflicto/4779-ninos-nn-en-las-filas-de-las-auc>

---

hacia los actores del conflicto armado después del Acuerdo de Paz. Debe contemplarse también las edades y la capacidad de responder a nombres propios, en vez de nombres de guerra. Pero la nominación como NN no empieza por el Estado, es una práctica de identificación grupal en detrimento de la individual, que los grupos al margen de la ley –tanto guerrillas como paramilitares– han empleado históricamente.<sup>14</sup> El uso de ‘alias’ tiene doble utilidad, por un lado, encubre la identidad como estrategia para huir de la vigilancia oficial, por otro, implanta una personalidad guerrera (específicamente bélica).

*Rambo* delata que el proyecto de deshumanización de los combatientes no siempre es cumplido a cabalidad. La condición ‘post-humana’ de *Rambo* tiene que ver más con la noción de supervivencia, como un rasgo propio de sostenimiento raso de la vida muy próximo a la conducta animal y por supuesto, un posterior formato humanitario, dispuesto en la integración a la vida civil, que no depende sólo del individuo sino del acompañamiento social. Tomando a *Rambo*, ese nombre masculino de un personaje épico de la cinematografía guerrera de las décadas de 1980 es posible inferir que los sobrevivientes de la guerra son ‘rambos’ que han encubierto sus condicionamientos de feminidad para sobrevivir. Pero si se toma en cuenta al personaje de la *Dra.* es posible observar cómo la condición femenina adulta es una instancia necesaria para sobrellevar la crisis y liberarse o integrarse en el retorno a la vida civil. En este punto, en *Rambo* se percibe una persistente conciencia femenina, una que no va acorde con la programación guerrerista de exterminio y minusvaloración de la vida. Tanto varones como mujeres armados se han condicionado al estereotipo de la masculinidad armada y así mismo, han sido precarizados emocionalmente en el relato de la guerra en Colombia. Esa doctrina también ha recaído sobre los grupos militares oficiales. Aunque el soldado no emplea el ‘alias’, es nominado por su apellido paterno; su nombre también desaparece subordinado ante el aura vertical de la patria. El varón de guerra no es una condición que recae sólo sobre los hombres, en las mujeres juega roles determinantes de deshumanización en su condición de ‘hembras guerreras’.

Ahora bien, ser hombre no implica ser bélico, es el condicionamiento social de masculinidad guerrera como método de precarización emocional se ha acomodado primero sobre los hombres, y luego sobre las mujeres combatientes. Las facultades sensibles de los varones (bélicos) en la

---

<sup>14</sup> Véase el informe de la CIDH, El delito invisible Criterios para la investigación del delito del reclutamiento ilícito de niños y niñas en Colombia <https://www.corteidh.or.cr/tablas/26271.pdf>

---

actualidad los posiciona como irracionales, culpables, rabiosos, traidores, gregarios, adolescentes; persistentemente infantilizados. Si un hombre muestra un atisbo de ternura es juzgado como feminizado, fragilizado; castrado emocionalmente. Así mismo, el actor armado es visto frecuentemente como un/a salvaje si viene de un grupo al margen, y como héroe o heroína, si viene de la fracción oficial –canonizados por el aparataje mediático de los desfiles de independencia: ‘las chicas de acero’, ‘los lanceros’, comandos especiales y demás, por ejemplo. Ambos estereotipos deben ser drásticamente cuestionados en el marco de post-acuerdo. Por su parte, los adolescentes desvinculados del conflicto conforman uno de los problemas más presentes en el marco de la integración social, en particular, cuando se trata de juventudes rurales. El grupo de *Monos* es conformado por diferentes presencias de las que apenas se presumen las huellas de sus lugares originarios. Se trata también de un proceso de racialización sobre los fenotipos y las topografías de origen, las cuales suelen ser las más decisivas a la hora de la ‘reinserción’ social. En este sentido, la integración de los desmovilizados no siempre es un retorno al lugar de procedencia, sino el choque entre una frustrante contraposición de geografías.

#### **Toma 4. Poéticas del entorno**

Este punto es clave para comprender que las identidades bélicas, desmovilizadas, desplazadas y todas las que inscribieron sus cuerpos en campos de guerra están, también, atravesadas por geografías de guerra. El filme presenta la poética de la hidrografía –del páramo a la selva, de las lagunas a rápidos de ríos furiosos– como una meta-narrativa donde la guerra como instancia de muerte es algo que se vive por donde fluye el agua, en todo el territorio nacional. Los exuberantes epicentros ecosistémicos de vida delatan la paradoja de la muerte en Colombia. La horizontalidad y globalidad de la guerra funciona como un clima que lo envuelve todo estereotipando los ‘nichos del salvaje’, esto se extrapola también a otras regiones del planeta.

El mundo viviente, al margen de todo parámetro de ordenamiento y dominación, ha recibido de manera reiterada la denuncia civilizatoria y ello implica la estereotipación de la vida, en todas sus formas existentes –animales, bosques diversos y comunidades humanas en tanto salvajes (originarias, insurgentes, militantes, entre otras) en tanto peligro. En los entornos de los necropoderes, la vida –y sus formas de resistencia– constituyen una amenaza. Por lo anterior, es imperante considerar las particularidades que ofrece el medio biótico y su participación en el conflicto, bien sea en su forma de protección, camuflaje, explotación o zona de resguardo. Siguiendo a Alejandro Castillejo Cuéllar,



---

ex-comisionado de paz en Colombia, la topografía es una dimensión central en la narrativa de reparación, ya que define o marca las formas de interacción entre grupos armados y comunidades rurales; marca también las pautas culturales de cada región; y funciona como agente conector entre las memorias ancestrales (por ejemplo, de las comunidades negras e indígenas) y las urbanas (CASTILLEJO-CUÉLLAR, 2020).

En *Monos*, el seguimiento de la cámara a la altura siempre del cuerpo hace evidente que quien ve, quien filma, es otra persona –una escala humana. Sin embargo, cuando *Rambo* resulta tendida en la orilla del río –después de un seguimiento intenso a través de tomas subacuáticas, primerísimos planos y encuadres muy cerrados, un silencioso plano aéreo interrumpe la proximidad con el medio fluvial. Desde lo alto se aprecia la diminuta escala de su cuerpo exhausto, tendido en la playa del río. La perspectiva del rescate es aérea, siempre busca recoger lo caído. El corte de la escena nos aproxima a *Rambo* de nuevo, sentada en un helicóptero militar. Acto seguido aparece la ciudad, el helicóptero militar irrumpe la paz de ese encuadre; ella ha sido rescatada. Ya al interior del aparato, su mirada enfoca la lente de la cámara, un plano cerrado se queda con el llanto. El filme termina en este cruce de miradas. El paisaje selvático es memoria de todo lo vivido, pero en ningún modo es un asunto superado.

### **Encuadres visuales y mercado: reflexión final**

La canonización estética del estereotipo de las violencias suramericanas mantiene vigente la distorsión selva-salvaje-guerra en la medida en que, como público –pero también como co-creadores de imágenes– actualizamos esa fascinación. Aquí, la perspectiva del director del filme importa porque está alentada desde una mirada privilegiada de varón, con una específica formación académica estadounidense, y donde puede jugar con las exigencias del mercado dominante acudiendo a su origen suramericano. De esa manera, los códigos dispuestos sobre la violencia en tanto hábitat del *salvaje* sacian también el apetito de una narrativa presuntamente humanitaria que circula por estos años en la industria cinematográfica estadounidense. Aquí se comprende por qué los premios ganados por el filme en el norte global ratifican la vigencia del sensacionalismo de un país salvaje de Suramérica. Es el punto crítico de la industria cultural, la contradicción entre exhibición y poética, que excede la voluntad del director, del público, del filme. No obstante, que la película sea un producto cooptado por el mercado, no le impide ser también un producto cultural.

---

Del público depende rehabilitar las miradas políticas de la poética para arrebatarse a las fuerzas efímeras de los mercados cinematográficos sus modos de cooptación de significados. Se trata de contradecir lo que sucede en las geografías del hambre, como las llamaría Frantz Fanon, que no es el hambre misma –la cual se supone es el principal motor del canibalismo– sino el empobrecimiento subjetivo de su gente y el desconocimiento de su íntima relación con el espacio. La pérdida de sentido en ‘nuestros’ paisajes también se mitiga en la medida en que se logren disponer espacios de diálogo acerca de los filmes. Se trata de regresarlos a la dimensión mitológica y política de la palabra.

La fotografía de *Monos* es pulcra, compleja, armónica en sus contrastes y en el color, mientras se acompaña de un sonido excelso. La cámara pocas veces hizo planos abiertos para enseñar paisajes majestuosos, quizá para invertir esa tradición dominante de la historia del arte y el encuadre panorámico que distancia la naturaleza ávida de dominación. Con referentes explícitos al *Señor de las moscas* (Harry Hook), *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola), incluso, *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick) ésta última condicionada en otro entorno salvaje como Vietnam, *Monos* expone una visualidad compartida en la industria cinematográfica dominante, pero no por ello pierde su horizonte poético. Entra en el juego de Hollywood sobre los lugares comunes de las guerras de guerrillas, pero con una cierta sensibilidad apoyada en un juego onírico, surreal, psicodélico – empleado por otros directores como Guillermo del Toro– que busca embellecer el cine actual latinoamericano, y, sin embargo, no se deslinda de su condición salvaje. El tiempo de esas narrativas en extremo politizadas con recursos tecnológicos precarios ‘propias del cine de autor’ en América Latina ha quedado atrás, esto es bueno, porque alienta también a que los directores que surgen en ‘el nicho del salvaje’ se apropien de una visualidad no precarizada. Con este telón de fondo, es visible que el relato espectacular de la guerra no tiene conflicto con la imagen idealizada de la guerra, claramente ‘el conflicto’ está fuera de ella.

Pero la paradoja más relevante de *Monos* no confiere a ese contraste entre el circuito mercantil del filme y la complejidad del mensaje, me interesa más decantar en la enseñanza que habilita la posibilidad creadora de la guerra y para ello me concentraré en la figura de *Rambo*. El personaje no es una mujer, tampoco una combatiente rasa, es más bien una alegoría – de ahí la dificultad para situar su género– y, sin embargo, tiene emocionalidad femenina. Pero la alegoría en contexto de guerra, donde la muerte se anuncia como destino, figura sentidos no unívocos de continuidad de la existencia. *Rambo* no es símbolo de supervivencia, su mirada ante la lente, después de su inusitada supervivencia, supone una continuidad también en la historia social, no sólo en su

biografía. Al modo de Walter Benjamin, se trata de una historicidad concreta, prescrita como “eterno pasaje”.<sup>15</sup> De manera que, para el caso colombiano, quizá esta figura constituya una invitación hacia la conciliación, en principio, con las propias imágenes de la guerra, y desde luego, la capacidad de la alegoría como continuidad que rebase los sentidos hallados en la pantalla.

En abril de 2021, cuando escribí las primeras líneas centrales de esta intervención, en el marco de un Cine-debate promovido por la Universidad de la Integración Latinoamericana – Unila en Foz de Iguazú, Brasil, donde compartí mesa con Daniel Gordillo, el filme seguía presentando una realidad latente, como una historia suspendida de un lugar donde no pasa el tiempo. Después de mayo, en ese mismo año, Colombia explotó en un estallido social sin precedentes en el cual convergieron las demandas de diferentes actores sociales marginados. Los reclamos a una reforma tributaria leonina; el hastío y debilitamiento social de la pandemia que dejó miles de desempleados; la fuerte presencia de la migración venezolana empobrecida; los recurrentes asesinatos de líderes y lideresas municipales en zonas rurales y la falta de un apoyo estatal ante la crisis que venía manifiesta desde 2019, fueron los puntos de radicalización del Paro Nacional. La paz en ciernes, el hambre, la falta de educación y la negación de otros derechos fundamentales fueron el objeto de una convocatoria social inesperada, donde participaron el Consejo Regional Indígena CRIC y la Guardia Indígena del Cauca y en el que las madres de los adolescentes violentados conformaron también una barricada de contención. Fue evidente que la juventud no está sola, no es huérfana y tiene apoyo; esa misma juventud reclama aún educación gratuita porque presente que su vida, a futuro, está amenazada. Todas las presencias ‘salvajes’ salieron de sus resguardos, de sus guaridas, a las calles.

Las imágenes emitidas en cadenas de WhatsApp y otras redes sociales delataron una sociedad precarizada, pauperizada y fragmentada; presa de una estética dividida en relatos binarios: buenos/malos; campo/ciudad; gente de bien/vándalos. También, se hizo vigente el principio de apropiación de las imágenes en contra de toda autorización de los medios oficiales, en contra de toda cinematografía. Aquí, los diferentes sectores sociales pusieron en circulación sus propias imágenes, donde los grupos de apoyo, conformados de manera contingente, comprobaban la veracidad de la información a la vez que ayudaban a difundir datos y cifras que el gobierno no tenía

---

<sup>15</sup> Como lo explica Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada: El argumento de Benjamín es que, expresada de manera alegórica (como eterno pasaje) o simbólica (como efímera eternidad) la temporalidad penetra toda experiencia, no solo abstractamente, como historicidad del Ser a la manera de Heidegger, sino de modo concreto. Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado solo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma (BUCK MORSS, 1995, p. 37).*

---

en cuenta. La realidad de nuevo rebasó la imagen cinematográfica.

La juventud de ‘la primera línea’, como se llamaba a los jóvenes que fueron violentamente reprimidos por encabezar las manifestaciones, constituyó el catalizador de la violencia estatal a manos de la policía y otros grupos paralegales mancomunados con el gobierno. El salvajismo excedió al ‘salvaje’.

Toda narrativa estetizada, con un formato específico de difusión y reiteración, es colectiva, construye una ética visual; por ello, las imágenes de la guerra (de todas las guerras) y las distinciones sobre los actores del conflicto armado nos pertenecen, en tanto marco común. El nosotros está muy lejos de integrar(nos) porque está fragmentado. La guerra constantemente se actualiza en narrativas que la dotan de sentido al ser reapropiadas, comentadas, repetidas e incorporadas en la visualidad compartida. Aun así, la guerra se consume en tanto imagen, configura un género en la visualidad –cinematográfica, de prensa, etc.– que es posible retirar cuando incomoda. Aún no se asume como ‘realidad’, siempre es objeto de ‘realización’, de producción y reproducción imaginaria. En Colombia, tras décadas de negación del conflicto armado por parte de las poblaciones urbanas, y décadas de resistencia por parte de las poblaciones rurales, es necesario construir puentes de escucha y de acceso a la palabra en el marco del post-acuerdo, pero también puentes hacia las imágenes y las formas de imaginar tanto la guerra, como lo que puede sucederla. Ya se puede hablar del conflicto –en parte debido al territorio labrado por instituciones como la Comisión de la Verdad– ahora el problema es cómo hablar de ese conflicto; cómo construirle una narrativa fuera de los binarismos opuestos y, sobre todo, cómo reconocer colectivamente que el conflicto sigue sucediendo. El rol de la imagen-movimiento es determinante al actualizar una y otra vez, la permanencia de esa guerra, pero también su capacidad de transformación.

¿Qué puede proponer *Monos* o su análisis después de este episodio? Sólo una aclaración para volver lo salvaje hacia un sentido de vida, y no de muerte. Por salvaje ha de entenderse un nicho de vida silvestre, una pulsión que va más allá de la supervivencia –opuesto a todo principio civilizador y explotador. De *Monos* saltamos a los ‘vándalos’ de la primera línea; de la realidad en imágenes del cine a la ‘realidad social imaginada’. En tal contexto, quizá sea pertinente ubicar la moraleja de esta fábula: se requiere urgentemente un diálogo inter-generacional que convoque mujeres, juventudes y otras alteridades minorizadas. Se requiere situar el diálogo social fuera de campo –de la imagen repetida de la guerra– y tomar partido en la reconstrucción social que propone el horizonte post-acuerdo, que, más que un futuro conciliado e idealizado es un trazado de diálogo, muy próximo en

el presente donde el principio de paz proteja la coexistencia de lo viviente.

## **Bibliografía**

BARTRA, Roger. **El mito del salvaje**. Ciudad de México: Siglo XXI, UNAM, INAH, 2022.

BERGSON, Henri. **Materia y memoria**. Buenos Aires: Cactus, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes**. Madrid: Balsa de Medusa, 1995.

BUTLER, Judith. **Marcos de Guerra**. Las vidas lloradas. México: Paidós, 2010.

Castillejo- Cuéllar, Alejandro. Remendar lo social. Espíritus testimoniantes, árboles dolidos y otras epistemologías del dolor en Colombia. En **Ciencia Nueva**. Vol. 2 No. 2, 2020 [https://www.researchgate.net/publication/348767269\\_Remendar\\_lo\\_social\\_Espiritus\\_testimoniante\\_s\\_arboles\\_dolidos\\_y\\_otras\\_epistemologias\\_del\\_dolor\\_en\\_Colombia](https://www.researchgate.net/publication/348767269_Remendar_lo_social_Espiritus_testimoniante_s_arboles_dolidos_y_otras_epistemologias_del_dolor_en_Colombia).

COHEN-SÉAT, Gilbert. **Essai sur les principes d'une philosophie. Notions non fondamentales et vocabulaire filmologie**. París: PUF, 1958.

COMISIÓN COLOMBIANA DE JURISTAS. El delito invisible Criterios para la investigación del delito del reclutamiento ilícito de niños y niñas en Colombia, Bogotá: Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2009 <https://www.corteidh.or.cr/tablas/26271.pdf>

COMISIÓN DE LA VERDAD. Voces de mujeres insurgentas: la historia contada desde otro lugar. Edición especial online, Julio de 2021. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/voces-de-mujeres-insurgentas-la-historia-contada-desde-otro-lugar>

DELEUZE, Gilles. **La imagen movimiento**. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós, 2021.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. Trad. Julieta Campos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económicas, 2018.

\_\_\_\_\_. **Piel negra, máscaras blancas**. Madrid: Akal, 2009.

KAPUSCINSKI, Ryszard. **La guerra del fútbol y otros reportajes**. Barcelona: Anagrama, 2006.

KOJEVE, Alexandre. **La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel**. Buenos Aires: La Pléyade, 1982.

LAMMING, Georges. **Los placeres del exilio**. La Habana: Casa de las Américas, 2007.

MARTÍNEZ, G. Lina M. (2018). Construcción de la verdad con perspectiva de Género: un marco

teórico feminista y narrativo para el esclarecimiento de las lógicas de la guerra en Colombia. **Análisis Político**, 31(93), p. 79-92. <https://doi.org/10.15446/anpol.v31n93.75618>

MBEMBE, Achille. **Crítica de la razón negra**. Ulzama: Futuro Anterior, 2016

\_\_\_\_\_, **Necropolítica seguido de El gobierno privado indirecto**. España: Melusina, 2011.

MIRC, Ministerio Interior de la República de Colombia. **Ley de víctimas y restitución de tierras y decretos reglamentarios**, marzo de 2012. Segunda Edición. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/caminosParaLaMemoria/descargables/ley1448.pdf>

NACIONES UNIDAS. Oficina Del Alto Comisionado Para Los Derechos Humanos. **Compilación de Noticias ‘Niños NN en las filas de las AUC’** del 7 de abril del 2014 <https://www.hchr.org.co/index.php/compilacion-de-noticias/108-ninos-y-conflicto/4779-ninos-nn-en-las-filas-de-las-auc>

PATIÑO OROZCO, Rafael; PATIÑO GAVIRIA, Carlos. Configuración de la identidad de desertores de la guerrilla Colombiana **Psicología & Sociedad**, No. 24, Vol. 3m 2012 <https://doi.org/10.1590/S0102-71822012000300005>

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

SHAKESPEARE, William. **La tempestad**. Ciudad de México: Trillas, 2015

STRAUSS, Lévi. **El pensamiento salvaje**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

VARELA CORREDOR, Daniel. Psicólogos, excombatientes e intervención psicosocial: desnaturalizar la violencia en Colombia en Alejandro Castillejo y Fredy Leonardo Reyes Albarracín, **Violencia, memoria y sociedad: debates y agendas en la Colombia actual**. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2013.

UNICEF, Infancia en tiempos de guerra: ¿los niños de Colombia conocerán por fin la paz? **Informe de Alerta sobre la infancia amenazada en Colombia**, marzo 19 de 2016. [https://www.unicef.org/sites/default/files/press-releases/glo-media-UNICEF\\_CHILD\\_ALERT\\_COLOMBIA\\_ESPANOL\\_19\\_03\\_16\\_FINAL.pdf](https://www.unicef.org/sites/default/files/press-releases/glo-media-UNICEF_CHILD_ALERT_COLOMBIA_ESPANOL_19_03_16_FINAL.pdf)



## A construção das memórias entre ficção e documentário em “EAMI”, de Paz Encina

### The construction of memories between fiction and documentary in "EAMI" by Paz Encina

Maria Camila Ortiz<sup>1</sup>  
Tereza Spyer<sup>2</sup>

#### Resumo

Este artigo procura analisar “EAMI” (2022), o quarto longa-metragem da realizadora paraguaia Paz Encina. “EAMI” é uma narrativa construída a partir da perspectiva de uma menina integrante do povo ayoreo totobiegosode, comunidade da região do Chaco Boreal, zona fronteiriça entre o Paraguai e a Bolívia. O filme aborda a relação entre a manutenção das memórias do povo ayoreo e a perda material de seu território. Neste texto, em um primeiro momento, apresentaremos alguns elementos da filmografia de Encina, com foco na questão da construção das memórias via audiovisual e, em seguida, realizaremos uma análise do filme “EAMI”, tendo como mote central a questão da “docuficção”.

**Palavras-chave:** Cinema paraguaio. Memórias. Docuficção. Paz Encina. EAMI.

#### Abstract

This article seeks to analyze “EAMI” (2022), the fourth feature film by Paraguayan director Paz Encina. “EAMI” is a narrative constructed from the perspective of a girl who is a member of the Ayoreo totobiegosode, a community in the Chaco Boreal region, in a border zone between Paraguay and Bolivia. The film deals with the relationship between maintaining the memories of the ayoreo people and the material loss of their territory. In this text, in a first moment, we will present some elements of Encina’s filmography, with a focus on the question of the construction of memories via audiovisuals, and then we will carry out an analysis of the film “EAMI” with “docufiction” as its central theme.

**Keywords:** Paraguayan Cinema. Memory. Docufiction. Paz Encina. EAMI.

<sup>1</sup>Graduada em Comunicação Social – Jornalismo. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: ma.camilaortiz@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em História. Professora do Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: terezaspier@gmail.com.

### “Quase todos os meus trabalhos são sobre perdas”<sup>3</sup>

Este artigo procura analisar a construção das memórias entre ficção e documentário feita pela realizadora paraguaia Paz Encina, em especial, a partir de seu quarto longa-metragem “EAMI” (2022). Nascida em Assunção (Paraguai), formada em cinema em 2004 na Universidad de Cine de Buenos Aires (Argentina), Encina já é conhecida no circuito internacional, tendo concorrido e ganhado diversos prêmios, sobretudo pelos filmes “Hamaca Paraguaya” (2006), “Ejercicios de Memoria” (2016) e “EAMI”.

“EAMI” é uma narrativa construída a partir da perspectiva de uma menina integrante do povo ayoreo totobiegosode (“pessoas que vivem onde abunda o pecarí”<sup>4</sup>), comunidade da região do Chaco Boreal, zona fronteiriça entre o Paraguai e a Bolívia. O filme aborda a relação entre a manutenção das memórias do povo ayoreo e a perda material de seu território. Segundo a sinopse:

A Asojá é a mulher-deusa-pássaro que transmuta seu espírito. Ela era um tigre, ela era uma planta, ela era uma onça e hoje ela é uma menina (Eami) que deve curar sua dor. **Eami** é uma história sobre pessoas deslocadas. É a memória de um povo que deve migrar de seu lugar de origem – uma selva cada vez menor do Chaco paraguaio – para se tornar “coñone”, uma palavra ayoreo que significa “insensível” ou “tolo”, e é a palavra que eles usam para nos definir (CINEBH, 2022).

O território desse povo foi constantemente invadido durante o século XX, principalmente a partir dos anos 1950 “com a instalação de empresas de curtume, prospecção incipiente de petróleo, empreendimentos pecuários, a chegada dos colonos menonitas e o estabelecimento de unidades militares” (CASACCIA, 2009, p. 4). Vale destacar que recentemente essas terras tornaram-se objeto de interesse de investidores brasileiros.

“EAMI” significa “floresta”, “montanha” ou “mundo” para o povo ayoreo. O longa-metragem foi apresentado em festivais e entrou no circuito comercial com o título em letras maiúsculas “para deixar clara a multiplicidade semântica e cultural do termo ‘eami’” (DEPETRIS CHAUVIN, 2022, p. 71). Porém, esse não era o nome inicial do filme, pois segundo a montadora Jordana Berg, “o título original era ‘La Memoria del Monte’, sendo monte o Chaco paraguaio. Mas EAMI pareceu comprimir toda a vivência dessa tragédia por que os indígenas ayoreo passaram” (MATTOS, 2022).

<sup>3</sup> Frase proferida por Paz Encina na entrevista realizada por Alcino Leite Neto para a Revista Piauí (LEITE NETO, 2020). Optamos por nomear os subtítulos deste artigo com frases dessa realizadora e do filme “EAMI”.

<sup>4</sup> “Mamífero denominado tagua ou pecarí chaqueño, espécie endêmica do Chaco Sul-Americano” (CASACCIA, 2009, p. 4). As traduções do espanhol para o português são de nossa autoria.



O tema das memórias perpassa toda a filmografia de Encina, configurando-se como eixo transversal da sua produção. Sua obra nos possibilita refletir sobre as relações entre as representações audiovisuais e as políticas de memórias (pessoais e coletivas), em particular sobre momentos-chave da história do Paraguai, isso é, o genocídio dos povos originários, a Guerra do Chaco e a ditadura stronista (MELLO, 2020; BRANCO, 2016; DEPETRIS CHAUVIN, 2022; RUSSO, 2017; RUSSO, 2020). Nas palavras da própria realizadora: “Meu filme [EAMI] é a história do desterro de alguns indígenas. Eles são obrigados a abandonar seu lugar. É uma perda. Quase todos os meus trabalhos são sobre perdas” (LEITE NETO, 2020).

Encina costuma trabalhar de forma muito fluida entre os gêneros documentário e ficção. Por isso, acreditamos que a hibridizade presente em “EAMI” permite considerar essa obra uma “docuficção” (GAUTHIER, 2011; LIPKIN, PAGET, ROSCOE, 2006; NICHOLS, 2014). O filme problematiza a dicotomia entre documentário e ficção, especialmente a partir dos testemunhos/depoimentos e da releitura do tempo e do espaço via cosmovisão indígena (DEPETRIS CHAUVIN, 2022). Além disso, em termos de recepção, tanto a crítica quanto o público têm dificuldade de dissociar ficção e documentário nesse longa-metragem.

Representante do Paraguai no Oscar 2023, na categoria de Filme Internacional, “EAMI” foi também indicado a vários prêmios, com destaque para a nomeação do “Prêmio da Audiência”, no Festival de Hamburgo, e às vitórias de “Melhor Direção”, no Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (BAFICI) e o “Tiger Award”, no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam. Ressalta-se que o longa-metragem foi indicado tanto em categorias gerais sem definição de gênero cinematográfico (vide nomeação ao “Emerging Cinematic Vision Award”, no Festival Internacional de Cinema de Camden), quanto em categorias específicas para documentários (exemplo: indicado ao prêmio “DOC: South Award”, no Festival de Cinema de Oslo - “Oslo Films from the South Festival”) (IMDB, 2023).

Diante do exposto, este artigo está estruturado da seguinte forma: em um primeiro momento, apresentaremos alguns elementos da filmografia de Encina, com foco na questão da construção das memórias via audiovisual, ou, como afirma Márcia Candido, do “cinema-memória” (CANDIDO, 2018). Em seguida, realizaremos uma análise do filme “EAMI”, tendo como mote a questão da “docuficção”.

## **“Gostaria que o que faço fizesse parte desta grande coisa, que é construir a Memória”<sup>5</sup>**

Sob o comando do general Alfredo Stroessner, o Paraguai viveu a mais longa ditadura da América do Sul (1954-1989). Segundo a “Comisión de Verdad y Justicia”, cerca de 20 mil pessoas foram presas e torturadas, milhares exiladas, mortas e desaparecidas, totalizando aproximadamente 130 mil pessoas afetadas direta e indiretamente pela ditadura (CVJ, 2008). Em 1992, houve a descoberta dos “Archivos del Terror”, um conjunto de arquivos que contém diversos documentos da era pré-stroessner e stroessner (de 1917 até 1989), como relatórios, fichas prisionais, áudios de delações, fotos de vigilância etc. Parte atualmente do “Museo de la Justicia, Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos”, esses documentos tornaram-se uma fonte importante para as vítimas, pesquisadores(as), ativistas e artistas (BOCCIA; GONZÁLEZ; PALAU, 2006).

Segundo María Zaracho, que estudou a produção audiovisual paraguaia das primeiras décadas do século XXI, esse histórico de violência “conduziu a uma produção cinematográfica onde, desde o presente, existe uma evocação tácita ou explícita de um passado recente marcado por abuso de poder, injustiça e autoritarismo” (ZARACHO, 2021, p.146). Ademais, esses arquivos possibilitaram “um exercício de memória visual e uma intensificação da reflexão sobre a necessidade de justiça e reparação” (ZARACHO, 2021, p. 143).

Entre os filmes que versam sobre a violência stroessner, provavelmente os mais conhecidos foram realizados por Encina: a trilogia de curtas-metragens intitulada “Tristezas de la Lucha”<sup>6</sup> (2014) – “Familiar”, “Arribo” e “Tristezas de la Lucha” – bem como os longas-metragens “Ejercicios de Memoria” (2016) e “Veladores” (2020). Com exceção de “Veladores”, as outras obras são fruto do

---

<sup>5</sup> Frase proferida por Paz Encina na entrevista realizada por Cristina de Branco para a *Revista Imagofagia* (BRANCO, 2015).

<sup>6</sup> Previamente à trilogia “Tristezas de la Lucha” Encina realizou outra trilogia de micro-curtas: “Río Paraguay Primer Movimiento”, “Río Paraguay Segundo Movimiento” e “Río Paraguay Tercer Movimiento” (2010 - 4 minutos cada) e o curta “Viento Sur” (2011 - 21 minutos), todos com foco narrativo no rio, “tão importante na história política do país, por onde fugiram exilados e onde corpos foram ocultados” (CANDIDO, 2018). De acordo com a cineasta: “Viento Sur” é uma “história de desaparecimentos. De irmãos desaparecidos e imagens desaparecidas” (CULTURA, 2011). Encina também criou um conjunto de videoinstalações intitulado “Notas de Memória”, lançado em 22 de dezembro de 2012, em comemoração ao décimo aniversário do achado dos “Archivos del Terror”. Ao todo foram três instalações: 1) “La Marcha del Silencio” (trata de uma manifestação pública realizada em 1988, pré-queda Stroessner); 2) “Los Pyragüés” (feita com áudios dos delatores – tal nome alude à forma como em guarani se nomeavam os(as) informantes do sistema de repressão) e 3) “El Río” (sobre os “voos da morte”). Para Eduardo Russo, essas instalações não só lembram, mas também tornam possível a “presentificação de um passado” (RUSSO, 2017, p. 33).

trabalho de pesquisa que a cineasta realizou entre 2008 e 2012 nos “Archivos del Terror”. Esse material possibilitou à realizadora uma imersão na materialidade das memórias dos arquivos do período stronista. Nas palavras de Encina: “às vezes sinto que Stroessner foi embora do Paraguai, mas não o stronismo” (MELLO, 2020).

“Familiar”, que tem aproximadamente 9 minutos, é um curta feito a partir de um arquivo de som de uma denúncia sobre membros das “Ligas Agrárias Cristãs”, entidade que congregava camponeses(as) sem terras e setores progressistas vinculados à Igreja Católica. Com respeito aos usos do material de arquivo, destacamos: os detalhes dos documentos enfocados lentamente pelo movimento da câmera; a gravação sonora do juramento de Stroessner como presidente e os fragmentos dos filmes de atos “cívicos”, acompanhados pela valsa de Johann Strauss. Conforme afirmou Pablo Gamba, no curta o “terror do arquivo também salta do passado para o presente (...) [em uma] potencial universalidade concreta da experiência” (GAMBA, 2019).

Por sua vez, com relação ao curta “Arribo”, que tem aproximadamente 11 minutos, nos deparamos, por um lado, com o áudio do interrogatório realizado pelo agente de migrações do aeroporto de Assunção ao líder opositor Benigno Perrotta, quando esse retorna depois de mais de 20 anos de exílio na Argentina e, por outro, com imagens de documentos oficiais e familiares, como as fotos tiradas pelo aparato repressor e as fotos íntimas da família Perrotta. Nessa obra impacta muitíssimo os tons e as modulações das vozes. A voz exaurida de Perrotta respondendo às ameaças abertas e veladas e a voz impositiva do agente são contrastes importantes que marcam, inclusive, diferentes gerações (para além, é claro, dos recortes ideológicos).

Nesses curtas fica evidente a primazia que Encina dá aos áudios. Em diversas entrevistas a cineasta destacou o impacto que lhe causou as gravações dos áudios dos “Archivos del Terror”, principalmente de delatores(as) e de depoimentos e interrogatórios de presos(as) políticos(as), resultando em um “golpe muito mais físico do que a contemplação das fotografias das vítimas” (RUSSO, 2017, p. 32). Além disso, nas palavras da realizadora: “Estar no Arquivo do Terror leva (...) a ver a história da nossa ditadura contada pelo próprio repressor. Tudo o que existe foi fabricado pelo sistema de controle da ditadura, mas algo mais acontece, e isso é ver o mesmo repressor em exercício... É o ‘sinistro’, no sentido freudiano da palavra” (BRANCO, 2015, p. 3).

O último curta da trilogia, “Tristezas de la Lucha”, de aproximadamente 7 minutos, é distinto dos demais, pois não é um documentário, como os dois anteriores, e sim uma ficção. Pautado por

conversas telefônicas de um preso político domiciliar, é baseado em um fragmento de um relato autobiográfico do anarquista Rafael Barrett, um escritor espanhol, filósofo e jornalista, que viveu entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, desenvolvendo a maior parte de sua produção no Paraguai, tornando-se uma figura importante da literatura desse país. Embora o relato seja ambientado no começo do século XX, ele se “presta” muito bem à realidade da ditadura stronista. Além disso, esse curta apresenta uma espécie de dilema, pois o protagonista sabe que suas tristezas não são tão profundas quanto as de outros(as) companheiros(as) de luta, graças às influências de sua família, o que permite com que esteja em uma prisão domiciliar.

Em “Ejercicios de Memória”, longa-metragem de aproximadamente 72 minutos, Encina finaliza suas produções baseadas nos materiais dos “Archivos del Terror”. A ideia do filme remonta a 1998 pois, nas conversas da família, Encina mencionava o nome do médico Agustín Goiburú, talvez o maior adversário do stronismo, sequestrado e desaparecido em Entre Ríos, na Argentina, em 1977, como parte das operações do Plano Condor. Em entrevistas, a cineasta chegou a afirmar que o stronismo fazia parte do seu cotidiano (MELLO, 2020; BRANCO, 2016) e essa “intimidade familiar” parece ter sido transpassada para a obra, baseada nos depoimentos dos três filhos (Rolando, Rogelio e Jazmín) e da esposa de Goiburú (Elba).

O filme, que não teve roteiro prévio, contou primeiro com o registro de som dos depoimentos e depois com imagens ficcionais e imagens dos documentos policiais. Questionada se a trilogia “Tristezas de la Lucha” tinha inspirado “Ejercicios de Memória”, Encina respondeu que os curtas:

(...) eram uma espécie de urgência, porque faziam parte do processo de pesquisa. Quando encontrei esses sons (...) senti que tinha em minhas mãos a coisa mais brechtiana que já tinha ouvido. E como um filme leva muito tempo, aqueles documentários curtos eram como uma urgência para começar a trazer à luz tudo o que eu estava vendo e ouvindo (MELLO, 2020).

Em “Ejercicios de Memória” o exercício de memória é, ao mesmo tempo, dos filhos e da esposa, mas também do público. Pelos relatos conhecemos intimidades da vida familiar antes da ditadura, durante o exílio na Argentina e após o desaparecimento forçado. É importante ressaltar que não aparecem os rostos dos(as) entrevistados(as), a não ser nas fotografias. Tampouco as imagens são representações diretas daquilo que está sendo retratado, o que demanda do público uma articulação entre as vozes e as imagens que permite “explorar outras dimensões da memória”

(LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 87). Conforme evidencia Russo, o desenho de som na obra gerou uma estrutura paralela, “uma separação entre o que é visto e o que é ouvido”, o que potencializou “poderosos efeitos de significado” para espectadores, em especial com o contraste entre as imagens e os sons (RUSSO, 2017, p. 36).

Nesse longa vale a pena salientar também os silêncios e a sensação de tempo em suspenso em função da ausência permanente do pai. A perda parece ser a chave de leitura do filme, isso é, o vazio central, o desaparecimento de Goiburú presente e reificado tanto nos relatos e imagens familiares, como nos documentos produzidos pela ditadura. Esses últimos são enfocados lentamente pelo movimento da câmera, que força o público a olhar com muita atenção para não esquecer o “destino sofrido por muitos cidadãos detidos e outros desaparecidos” (LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 91). Assim, as fichas policiais “despertam a memória de múltiplos suportes de mídia oral, sonora e textual, bem como de diferentes transições no modo de lembrança: acima de tudo, elas se referem ao silêncio e ao silenciamento – o assassinato – daqueles que não podem mais testemunhar” (LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 90). Além disso,

“Ejercicios de Memória” entrelaça fontes polifônicas, cujas conotações históricas se ramificam através de recordações que, por sua vez, evocam múltiplos meios e instrumentos de ameaça e repressão que prevaleceram durante a ditadura. Mas o filme não provoca a “lembrança” de um determinado passado, e sim nos leva a refletir sobre as implicações, os métodos e as vítimas das ditaduras (LÓPEZ PETZOLDT, 2017, p. 93).

Por fim, em “Veladores”, filme produzido durante a pandemia da Covid-19, Encina parece fechar o ciclo de trabalhos sobre a ditadura stronista. Através da plataforma Zoom, a realizadora trata do “Movimiento Popular Colorado” (Mopoco), uma facção dissidente do Partido Colorado. No longa-metragem, oito netos(as) de exilados do Mopoco leram cartas trocadas pelos seus avós, por volta de 1960. Importa destacar que os(as) integrantes dessa facção, que defendia o fim da ditadura, foram perseguidos(as), encarcerados(as), torturados(as) e forçados(as) ao exílio. Por conta da quarentena, a estreia do filme ocorreu em dezembro de 2020, via plataforma Facebook. Para Alice Martins, “os netos tomam para si a missão de velar por suas memórias [dos avós]. Para que não se percam no esquecimento” (MARTINS, 2021, p. 6).

A motivação para realizar a obra veio de conversas *on-line* que Encina teve com um sobrinho para contar a história de seu pai, também um opositor de Stroessner, que esteve exilado e foi preso algumas vezes (GÓMEZ, 2022). Ao ler as cartas do pai, imaginou o exercício de forma ampliada,

resultando, posteriormente, em um roteiro que entrelaçou cartas de netos(as) de exilados(as) (MARTINS, 2021). De acordo com Gamba, “visualmente parece um encontro ‘virtual’, mas também funciona como uma metáfora sinistra e atualizada do que foram e são as redes de resistência no exílio”. Além disso, o autor afirma que o longa, centrado na voz, elemento primordial do estilo da realizadora, “atualiza a memória” sob uma lente de gênero, pois há a presença de mulheres (netas) que interpretam as vozes dos militantes (avós) do Mopoco (GAMBA, 2021).

O filme também problematiza a permanência das violências do passado no presente, como a continuidade das práticas de repressão estatal, particularmente as de vigilância. Essa obra interpela muito os(as) espectadores(as). Para Gamba, esses têm a oportunidade de compartilhar a “experiência de derrota, diáspora e silêncio”. Ademais, essa memória “assombra o público que pode reconhecer as terríveis semelhanças dessa luta com a sua própria” (GAMBA, 2021).

Outra obra da realizadora que problematiza a questão das memórias é o longa-metragem “Hamaca Paraguaya” (2006), de 77 minutos. Único filme rodado em formato analógico, com exceção do curta “Viento Sur”, que foi feito em Super 8 (GÓMEZ, 2022), narra a história de um casal de camponeses (Ramón e Cándida) que aguarda o retorno do filho enviado à Guerra do Chaco (1932-1935). Essa guerra, a maior guerra na América do Sul no século XX, foi um conflito entre a Bolívia e o Paraguai pela disputa territorial da região do Chaco Boreal, em função dos recursos naturais, especialmente o petróleo. Ainda que o Paraguai tenha vencido, a guerra foi devastadora, com aproximadamente 90 mil mortos, 60 mil bolivianos e 30 mil paraguaios (BARRERA AGUILERA, 2011).

A espera do casal, no filme, transcorre durante um dia e os planos-sequência criam a sensação de um tempo suspenso e de um grande vazio. A obra “começa com a escuridão de um amanhecer e termina com a escuridão de um entardecer. Todos os dias em um só dia” (ENCINA, 2008, p. 332). Em um texto no qual reflete sobre “Hamaca Paraguaya”, Encina escreve sobre o tema do silêncio. Esse destaca a ausência, o vazio e a perda e é, ao mesmo tempo, político e humano (ENCINA, 2008, p. 332). Além disso, fazendo um paralelo com a história do Paraguai, afirma que “a lembrança trai e a espera se torna destino” (ENCINA, 2008, p. 339).

Encina está interessada nas múltiplas temporalidades, em “encontrar o instante entre o passado já terminando e um futuro exatamente igual, um depois, exatamente igual a um antes” (ENCINA, 2008, p. 333). Isso é otimizado pelos diálogos em *off*, recurso empregado por ela

---

constantemente. Vale ressaltar que o filme é inteiro falado em guarani, tendo o roteiro sido concebido em espanhol e depois traduzido ao guarani. Assim, o que se problematiza nessa obra é a relação do tempo suspenso com as memórias de períodos traumáticos, como as guerras, os(as) desaparecidos(as), os vazios, os lutos e os esquecimentos.

Desse modo, como foi possível perceber neste subitem, que tratou de alguns elementos da filmografia de Encina, ela é uma artista que tem como eixo transversal a questão das memórias, isso é, concebe, estrutura e desenvolve suas narrativas colocando em xeque as memórias/história oficial do Paraguai, assim como ressignifica a “história dos vencidos” (CANDIDO, 2018). Ademais, lida com variadas linguagens, desafia as gramáticas e os gêneros artísticos, pois opera, simultaneamente, em múltiplas plataformas e mescla distintas linguagens. Seus trabalhos “ganham a forma de instalações audiovisuais e filmes de curta e longa-metragem, [e] podem ocupar espaços convencionalmente destinados à projeção e veiculação fílmica, mas também ambientes museais e outros centros expositivos, bem como plataformas digitais diversas” (MARTINS, 2021).

Conforme ressalta Martins, “sua obra é marcada por um rigor conceitual e formal singulares, capaz de delegar identidade a cada filme, a cada instalação, a cada ação”. A mesma autora salienta que nas narrativas de Encina prevalece uma “insurgência quanto à caracterização” entre documentário e ficção, pois suas criações “não se submetem aos protocolos de alguma possível gramática fílmica hegemônica” (MARTINS, 2021). Para a realizadora paraguaia, inclusive, “ficção e documentário são FORMAS DE VER O MUNDO, e se alguma destas narrativas me ajuda a contar algo melhor, e se para isso preciso me valer das duas, não é um problema para mim. Eu sei que não é clássico, mas isso não significa que seja menos válido” (MELLO, 2020).

Os elementos destacados acima poderão ser também observados no próximo subitem, a partir da análise de “EAMI”, obra que, em nossa opinião, parafraseando Encina, permite e potencializa distintas formas de ver e de representar o mundo. Ou, melhor dizendo, tendo em conta as cosmogonias dos povos originários, potencializa distintas formas de ver e representar outros mundos.

---

**“Trazia comigo todas as minhas memórias. Queria ficar lá para sempre.... Hoje é para sempre Eami...”<sup>7</sup>**

Considerando sua natureza flexível e maleável, mais do que a fixidez das suas definições, têm se estabelecido distintas denominações que dão conta dos caminhos entre documentário e ficção, como a “docuficção”, o “falso documentário”, a “etnoficção”, a “ficção documental” ou o “docudrama”. As reflexões teóricas desenvolvidas acerca dessas intersecções têm dado forma à noção de hibridez, que propõe um território de encontro entre ambos os gêneros, no qual se recolhem modelos estéticos e estratégias narrativas de um e outro de forma indistinta. Essa estratégia de hibridização entre documentário e ficção tem se expandido na última década, abrindo um leque de “novas fronteiras” (RUSSO, 2020).

James Hoberman faz referência às “docuficções” e caracteriza obras como “Hamaca Paraguaya” como “sucessoras do movimento Dogma de curta duração em formato de filme produzidas modestamente” (HOBERMAN, 2012, p. 22). Esses filmes, que não são nem pseudodocumentários, nem simulacros, estão classificados por esse autor como “documentários de situação”, filmes que marcam sua realidade específica dos meios (digitais e analógicos) “mediante o uso de planos longos, edição mínima, representações comportamentais e contemplação pausada, de sujeitos ou cenários. O drama é subsumido na observação. A paisagem supera a performance” (HOBERMAN, 2012, p. 22-23).

Assim, neste subitem nos interessa ampliar a discussão no que concerne à hibridez entre documentário e ficção, e desenhar os contornos embaçados da “docuficção”, isso é, pretendemos analisar suas estratégias e como elas estão presentes em “EAMI”. De acordo com Rancière:

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”: porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido (RANCIÈRE, 2014, p. 160).

Nesse sentido, a “docuficção” se vale das mesmas propriedades estéticas do filme de ficção, mas com uma intenção diferente em relação ao real. Encaixa-se na visão de Rancière como uma “fábula contrariada”, o que significa que o cinema funciona produtivamente contra seus próprios

---

<sup>7</sup> Trechos extraídos do filme “EAMI” (2022), (00:13:36 - 00:13:41; 00:42:23 - 00:42:37).



gêneros e convenções de sintaxe cinematográfica (RANCIÈRE, 2014, p. 16). Esse autor rejeita a ideia de uma estética pura do cinema derivada da especificidade tecnológica das mídias analógicas ou digitais, insistindo que todo cinema funciona em uma “lógica da contrariedade”. Em consequência dela, Rancière privilegia a “ficção documental” sobre a forma de filme de ficção porque a “ficção documental” tem uma maior alavancagem sobre a seleção do que pode e não pode ser significativo, estando livre da exigência de criar um “efeito de realidade” verossímil (RANCIÈRE, 2014).

Dessa forma, um trabalho como “EAMI” tem mais liberdade estética do que um filme de pura ficção, porque não precisa manter a ilusão de uma *mise-en-scène* consistente e, em vez disso, pode criar uma constelação de diferentes elementos. Nas palavras de Encina: “Sem pensar se estou fazendo uma ficção ou um documentário, eu simplesmente penso: estou fazendo um filme. O que eu precisar para contar esta história, está bem” (FORUMDOC, 2022). No entanto, isso não significa que a história resulte em ficção. Em vez disso, significa que a construção da narrativa documental requer modos ficcionais.

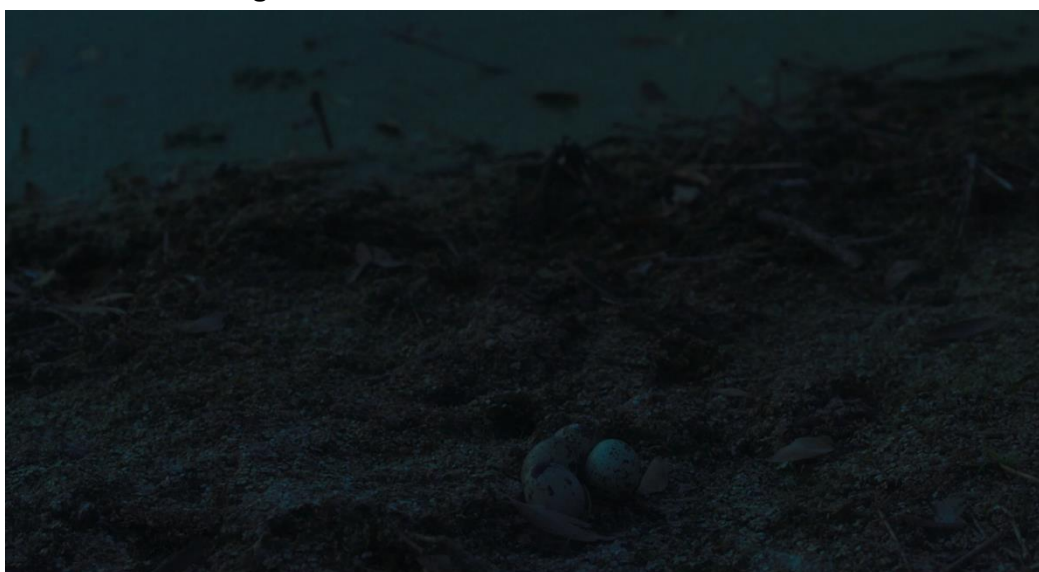
Em “EAMI”, o documentário e a ficção são sistematicamente misturados, são constituídos desde o início, quando nos é apresentado o primeiro plano, com duração de mais de oito minutos, revelando, através de um *fade-in*, uma parcela de pântano – já fazendo referência aos atributos dos solos característicos do Chaco – onde a chegada do sol ilumina quatro ovos que fazem um ninho às margens. A iluminação e a cor vão mudando, assim como o som do vento e de diversos animais perpassam num vaivém que acompanha a voz da narradora, Asojá, a divindade-deusa-pássaro, que narra a origem do universo e o nascimento dos ayoreo, antes da chegada dos “coñone”.

Houve um tempo e foi o sopro. Desse sopro nasceu o vento. E desse vento saiu a canção. E dessa canção saímos os habitantes da natureza. Entre eles estava eu, e depois eu era um pássaro. Eu tinha a forma de uma mulher e dei à luz o mundo. E depois... O mundo era ayoreo. O homem era ayoreo. O tigre era ayoreo. O fogo era ayoreo. E eu, que sou um pássaro e meu nome é Asojá, era também ayoreo. Trago no meu espírito... o espírito de todos aqueles que deixaram o monte. Vivemos juntos. Mas depois tudo mudou e começamos a ter frio durante o calor e começamos a ter sol quando já não era o tempo. Sons estranhos vieram e com eles, homens e mulheres insensíveis... os “coñone” (EAMI, 2022).

No entanto, na cena há algo que espreita e a luz muda, sendo turvada pelo rugido de um animal, e mergulha em cores vermelhas e sons de maquinarias, de tala de árvores, de chamas. O tom avermelhado e o som de queimada se mantêm num segundo plano de galhos de árvores, que se fundem com as sombras de um grupo ayoreo que foge; atrás dos galhos aparece o nome do filme:

“EAMI”. Não ouvimos mais a Asojá, agora o seu lugar é tomado pelo áudio da invasão: são os ayoreo escapando do *eami*. Num terceiro plano já temos uma cena noturna que nos remete aos “coñone” através da estrada, do carro e da barreira ao fundo, como metáfora da colonização. Para Irene Depretis Chauvin: “a série de interligações entre estes três planos condensam as memórias da origem e um episódio dramático na história dos ayoreo: o avanço de grupos brancos sobre o território e as suas práticas de exploração econômica, destruição e expropriação” (DEPRETIS CHAUVIN, 2022, p. 71).

**Figura 1 – Plano número um do filme EAMI / A**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 2 – Plano número um do filme EAMI / B**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 3 – Plano número dois do filme EAMI**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 4 – Plano número três do filme EAMI**



Fonte: EAMI (2022)

Nesse deslocamento forçado, *Eami* perambula entre “os gritos das árvores” (EAMI, 2022) motivados pelo mal encarnado nas forças coloniais dos “coñone”. *Eami* não é apenas uma criança à procura do que parece não estar: seu amigo Acojái, seus pais e seu povo. Ela simboliza a comunidade inteira que procura retomar o voo através das palavras trazidas no vento e preservar suas memórias. Enquanto o tempo se expande nos planos onde seus lábios imóveis não pronunciam palavras, a sua voz *over* prevalece e se ressignifica no relato.

Se trata dos ayoreo falando por eles mesmos, explorando as memórias e a ficção que permitem re-vincular o discurso sobre o passado com o presente e o futuro. Para Rancière, “A memória é uma obra de ficção” (RANCIÈRE, 2014, p. 160). Ela se estabelece a partir do vínculo entre dados, depoimentos, vestígios de ações e representa uma ordem específica de signos, pegadas e monumentos. Ou seja, no documentário tradicional os depoimentos e imagens de arquivos cumprem a função de “apresentar a realidade”, que garante uma verdade sobre o passado.

Já em “EAMI”, Encina aproveita o espaço da *mise-en-scène* para trazer uma dimensão poética sobre os corpos da comunidade, afastando-se de qualquer exibicionismo ou esteticismo, dando poder, por um lado, aos corpos, a partir da sua onisciência (Figuras 5 e 6) e, por outro, aos depoimentos que se sobrepõem sobre os rostos de boca e olhos fechados. Isso transforma as vozes e os sons do *eami/monte* em afeto vibracional e os dispositivos da ficção expandem esses sentidos. Em vez de convidar pessoas de fora para os mundos ayoreo, eles criam uma força centrífuga que constantemente avança através de uma câmera intimista que inverte formas ocidentalistas de refletir sobre os modos da existência ayoreo. Entre os corpos, a fala e a imagem do passado (arquivo), habitam redes de afeto que jogam o(a) espectador(a) para um ambiente intimamente coletivo.

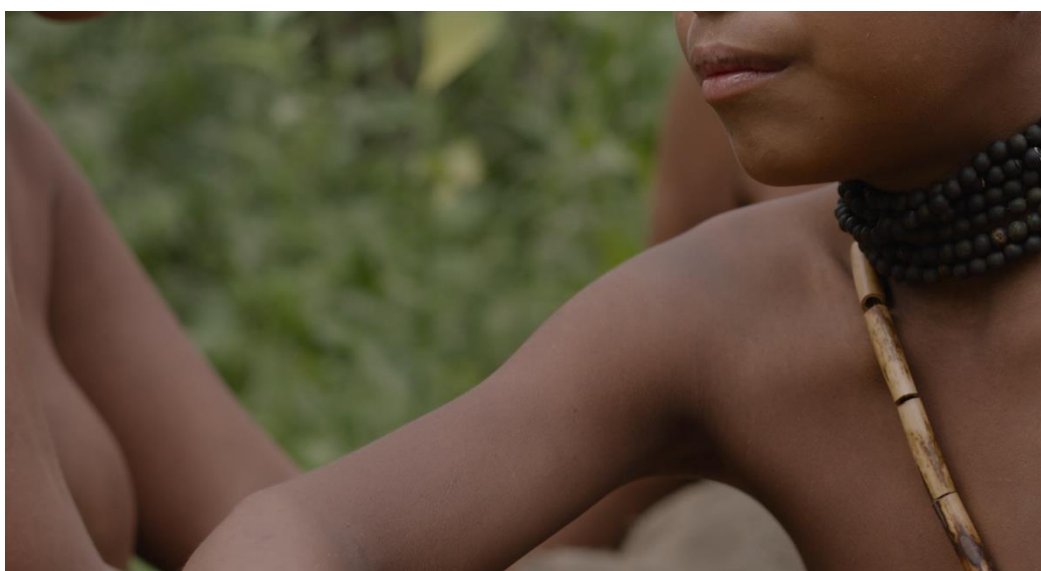
Vale a pena ressaltar que foi a própria comunidade que, no trabalho de campo, deixou claro para Encina que o seu interesse era “falar sobre o que significava para os ayoreo sair do monte” (FORUMDOC, 2022). Isso porque a ideia original da realizadora era fazer um longa sobre um conto de amor ayoreo, de dois irmãos que haviam se apaixonado e foram rejeitados pela comunidade e tiveram que viver sozinhos no mato. Mas esse povo não desejava contar essa história e sim tratar da expropriação, da perda e do exílio (GÓMEZ, 2022; ROJAS, 2022).

**Figura 5 – Corpos da Comunidade / A**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 6 – Corpos da Comunidade / B**



Fonte: EAMI (2022)

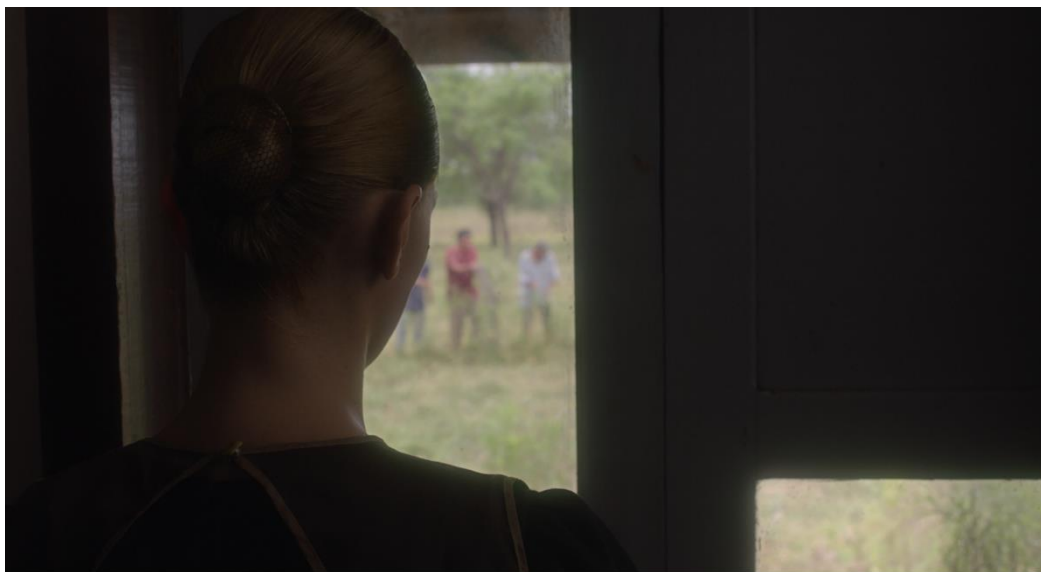
O filme utiliza a encenação como estratégia para refletir sobre os acontecimentos traumáticos. Os(as) atores e atrizes que interpretam as personagens/ayoreo atuam como eles(as) próprios(as), fabulam sobre as suas memórias e entregam-se à interpretação de personagens dentro da história, misturando depoimentos pessoais do episódio com a cosmovisão dos(as) próprios(as) protagonistas. Por outro lado, vemos numa cena uma mulher menonita que não sai da sua casa e somente observa os seus trabalhadores obrigando os ayoreo a cobrirem-se com roupas, iniciando aqui um processo de dessubjetivação da comunidade (Figuras 7 e 8). Os traços desfocados da mulher menonita, escondidos nas suas tarefas diárias, são contrastados pelos gritos dos homens fora da casa. A distância da câmera em relação à apreensão dos ayoreo está impregnada de uma violência não representativa, interrompida pelo áudio e imagem da invasão de 1994 (Figura 9). Importa destacar que é a única imagem de arquivo usada no filme. Encina propõe, assim, um processo de desconstrução do próprio conceito de gênero, criando uma “docuficção”. Além disso, de acordo com a realizadora:

Na realidade, foi uma invasão aos povos indígenas pelos próprios indígenas, porque eles eram povos indígenas enviados pelos menonitas. Da comunidade eles levaram algo, como um presente que eles acharam que seus amigos poderiam gostar, levaram o gravador, e foi assim que toda a invasão foi gravada. Houve três expulsões, eles [ayoreo] as chamam de saídas, muito grandes. A última foi em 2004, mais a de 1997 e a de 1985 (ROJAS, 2022).

**Figura 7 – Entrega de roupas**



Fonte: EAMI (2022)

**Figura 8 – Observação mulher menonita**

Fonte: EAMI (2022)

**Figura 9 – Imagem de arquivo invasão 1994**

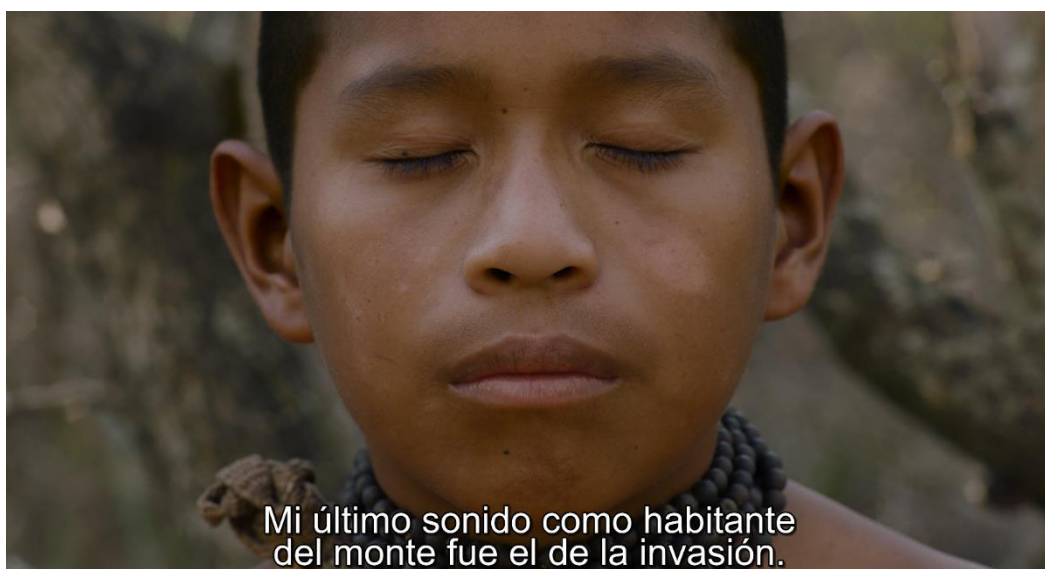
Fonte: EAMI (2022)

Os conceitos convencionais de tempo e de espaço se desfazem em “EAMI”, assim como nas outras obras de Encina, tratadas no subitem anterior. Por um lado, há uma diluição das linhas narrativas temporais. A história tem lugar no presente, mas repete-se várias vezes em diversos tempos, lugares e vozes, ou seja, em *Eami*, em busca do seu amigo, dos seus avós e dos seus antepassados e na procura de refúgio e de sobrevivência. A perda é um tormento infinito. O tempo indefinível quebra a noção linear dos acontecimentos e revela uma outra forma de perceber o universo. E, por outro lado, há uma dissociação entre a imagem e o som: depoimentos em *off* de ayoreos adultos que se sobrepõem aos rostos de crianças de olhos fechados (Figuras 10 e 11).

Assim, a cronologia desaparece e os acontecimentos são quebrados e misturados com as memórias. Esse modo de narração cria um sentimento de atemporalidade mítica e nos permite assumir que os depoimentos se transformam em diálogos coletivos reproduzidos nas memórias das personagens. Num certo sentido, a noção de tempo não está separada da noção de existência (MOLINA, 2009), pois os ayoreo, ao deslocarem-se através da sua ação para diferentes domínios espaço-temporais, podem situar-se simultaneamente em vários tempos.

Apesar do papel predominante das vozes em *off*, uma característica importante da representação dos ayoreo são os sons e os silêncios da floresta, da montanha e do mundo, para avisar o que está por vir ou desaparecer. A realizadora procura com o silêncio tocar “os confins do passado e do presente” (ENCINA, 2008, p. 338), posto que “o tempo celebra sua passagem solitária, um eterno devir sem vitalidade, a mesma história, o mesmo lugar, tudo perde sua razão, um estado anímico que carece de temporalidade” (ENCINA, 2008, p. 339). Ainda de acordo com Encina: “quando uma pessoa percebe o silêncio, percebe a partir de um tempo prolongado, morto, extenso. Um tempo no qual convergem a solidão, a tristeza, um vínculo que tenta não se desmoronar, uma espera interminável e a busca do sentido da vida” (ENCINA, 2008, p. 340).

**Figura 10 – Criança de olhos fechados, voz em *off* / A**



Mi último sonido como habitante del monte fue el de la invasión.

Fonte: EAMI (2022)



**Figura 11 – EAMI de olhos fechados, voz em off / B**

Fonte: EAMI (2022)

A diretora recria esse mundo silencioso e ao mesmo tempo sonoro, no qual passado e presente convergem. Assim como confluem em Eami, a voz da criança, da deusa, da sua família e do seu povo. Ela é responsável não só pela narração, mas também pela preservação da sua comunidade através das memórias e da palavra/mito. Para Octavio Paz:

O mito é um passado que é também um futuro. O mito se passa em um tempo arquetípico. E mais: é um tempo arquetípico, capaz de re-encarnar. (...) O mito é um passado que é um futuro pronto para ser realizado em um presente. Nada poderia estar mais longe de nossa concepção cotidiana do tempo (PAZ, 1995, p. 81).

Quer dizer, como componente do mito, a palavra se manifesta no filme ao assumir a voz da oralidade. A função da abstração do mundo cotidiano é expressa no mito através de seu discurso metafórico cheio de imagens, as quais também percebemos em “EAMI”, reforçado pelo uso do ayoreo. Através da nomeação, o valor da palavra revela-se em mitos: Asojá apresenta-se como um pássaro, também ayoreo, que leva no seu espírito o espírito de todos os que deixaram o monte.

Os mitos descrevem em “EAMI” o indizível ou o invisível, tudo o que escapa a nossa percepção sensorial e regras lógicas, mas que, no entanto, existe. Os mitos contam histórias que devem ser acreditadas porque não podem ser provadas. O próprio mito “(...) é um objeto de fé: é necessário que os acontecimentos narrados na história mítica sejam reconhecidos como ‘verdadeiros’, um mito que não se acredita perde sua essência mítica para se tornar uma fábula, uma lenda ou um conto popular” (CERRUTI GULDBERG 2000). Desse modo, “EAMI” potencializa o

mito, através do relato oral individual e coletivo, expondo no som, nas vozes e nas imagens, o deslocamento e extermínio do mundo ayoreo.

Igualmente, vários elementos do filme permanecem escondidos na invisibilidade e são percebidos exclusivamente em nível auditivo: os pássaros que gritam, a chuva que murmura e a chegada dos “coñone”. O não-indígena, é, em primeira instância, uma invasão sonora. O ocupante que não tem nome e não tem forma é tão aterrador que não pode ser representado. A tensão do espaço fora de campo ocorre entre a disputa do presente não-invisível, do barulho das máquinas e das escavadeiras, e o presente ausente, as palavras do ayoreo que regressam à floresta, pelo menos sonoramente.

Fazendo uso dessa hibridez e com uma pesquisa de mais de seis anos, Encina apresenta, em “EAMI”, uma reflexão sobre a consciência da colonização do território por parte dos ayoreo. Ela compreende as fissuras da representação e as coloca em evidência para revelar e fazer sentir os deslizamentos, as ligações secretas, os significados tácitos, permitindo-nos observar as formas específicas de organização que apresentam esse povo, a construção dos sujeitos, das experiências, dos cotidianos e dos saberes. Mas, ao mesmo tempo, fica perceptível como esses próprios conceitos transbordam essa construção, colocando-se em cena a partir do cinema. Expor as tramas do real na *mise-en-scène* com personagens, detalhes e ações que são concebidas no marco da totalidade orgânica, transforma a ficção em construção política. Seguindo Rancière (2014) afirmamos que: a pergunta não se constitui como o problema sobre se o real é real, senão sobre a construção da textura desse real que a ficção constrói, entendendo que visibilizar essa textura se transforma na linguagem em uma ação política.

Assim, o campo narrativo de “EAMI” é marcado pela atemporalidade mítica, base da cosmovisão ayoreo, dando-se através da estrutura espiralada da narração e da montagem, com as intercalações nas quais se sobrepõem constantemente passado, presente e futuro. A história ocorre no presente, mas volta a se repetir diversas vezes, inclusive projetando o futuro dessa comunidade que resiste e re-existe. É por isso, por essa projeção também no futuro, que os ayoreo desejaram contar sua história da sua forma, em constante diálogo não só com Encina, mas com a equipe como um todo, permeada pela ação tanto dos tradutores Tagüide Picanerai e Curia Chiquejno Etacoro, quanto do “assessor intercultural” José Elizeche. Nas palavras da realizadora:

Eles [ayoreo] têm um código totalmente diferente do nosso, então a filmagem não

foi algo totalmente controlado por nós, nos encontramos em uma série de situações que significava que não podíamos filmar o que tínhamos planejado filmar, então eu tive que reconfigurar o filme naquele momento e ali mesmo (ROJAS, 2022).

Ademais, a montagem de “EAMI” não só altera o tempo, senão que marca variações no ritmo e nas formas, afastando-se de qualquer padrão. Isso porque o filme articula códigos de uma cosmovisão indígena que opera a partir de outros parâmetros, desafiando o que o ocidente designa como “ficcional”. Com uma gramática fílmica própria, Encina constrói um regime imagético que se configura como um ato de desobediência fílmica em relação aos cânones cinematográficos.

Destarte, a montagem é a ferramenta por meio da qual esse modo existencial se funde como uma forma cinematográfica. E, de maneira análoga, o mito se transforma no córrego onde a montagem transita em um mundo diferente, proporcionando-lhe uma experiência irreduzível ao tempo. Segundo María Cristina Dasso:

Na cultura ayoreo, considera-se que os antepassados míticos, pessoas que foram abandonando a vida que lideravam na terra, deixaram individualmente, na sua despedida, ensinamentos capazes de ressuscitar o seu poder e a sua ajuda quando os humanos – de cuja sociedade se afastavam – o requeriam, quer em modos de ação fastos ou nefastos (DASSO, 2019, p. 41).

Ou seja, esse mito como fato originário (Asojá) é também transtemporal ou metatemporal já que é passível de atualização (MOLINA, 2009), características essas que se arraigam à montagem, apresentando o tempo como um âmbito no qual é possível entrar e sair, na tentativa de explicar representações que chocam com nossa concepção lógico-cronológica: “*Eami*: Queria ficar lá para sempre... Pajé: Hoje é para sempre *Eami*...” (EAMI, 2022, 00:42:42 – 00:42:37). Em outras palavras, “o mito é uma dimensão do ser, um sistema simbólico de respostas e orientações para a ação, fluido e dinâmico, capaz de incorporar fatos e contatos. É uma forma que transcende a consciência histórica e é heterogênea à categoria do tempo” (MOLINA, 2009, p. 6).

Em “EAMI” há um olhar que, a partir da quietude, testemunha o que acontece no monte. Os poucos movimentos de câmera se concentram em seguir *Eami* de costas, na viagem onírica de busca ancestral, voltando para planos fixos frontais onde ela, com seus olhos fechados, se situa fora da realidade cronológica e, no meio do transe, indica os caminhos nesse tempo espiralado que se conecta ao mundo, expressando uma ontologia que não se explica através das nossas categorias de “coñone”. Ela (eles) não precisa(m) abrir os olhos para ver.

Assim, o filme se aproxima mais de uma ilusão de imobilidade do fotograma congelado. No entanto, é contrariamente diferente o que acontece no desenho de som. O que se ouve é uma forma de ressonância que perpassa todas as possibilidades de som, incluídas as narrações, os *sárode* (cantos) e os ruídos, sem estabelecer uma valoração hierárquica entre eles. Além disso, a montagem não cria uma continuidade espaço-temporal, de ordem discursiva ou temática, pois adota a forma de uma composição de proposições que interroga o espaço. Com isso, Encina “coloca-os [ayoreo] não somente no presente e para o presente, mas também no passado, fazendo com que se tornem parte do tempo” (GUIMARÃES, 2022, p. 8). Igualmente, a realizadora os localiza também no futuro, desafiando, a partir do tempo espiralado, o seu devir.

### **“Em todos os filmes falo da mesma coisa: da perda, do luto, da diáspora, do exílio”<sup>8</sup>**

Neste artigo procuramos apresentar alguns elementos da filmografia de Encina, com foco na questão da construção das memórias e, em seguida, realizamos uma análise do filme “EAMI” tendo como mote a questão da “docuficção”.

Nas suas obras, as memórias são transpassadas por perda, luto, diáspora e exílio, mas também pela sobrevivência e construção de outras re-existências. Ainda que Encina tenha afirmado categoricamente: “Eu sinto que vivemos em um país – é difícil para mim dizer isso – onde não vejo muita saída. Portanto, parece sempre que estamos numa espiral, que está ficando cada vez menor” (GÓMEZ, 2022). Sua produção não é niilista, muito pelo contrário, ela disputa o passado, o presente e, especialmente, o futuro. Com seu cinema, busca “tocar o tempo”. e, em “EAMI”, procura tocar os múltiplos tempos, espaços e mundos da cosmovisão ayoreo.

Para chegar a esse lugar do outro, da forma que nos é apresentado no filme, foi necessário que Encina saísse da formalidade do cinema, questão muito importante para ela, e entendesse que dentro do processo de criação/realização não era somente o seu corpo que faria parte do projeto, era o corpo de toda uma comunidade que trazia consigo a sua própria cosmovisão, permeada de espaços-temporais outros (FORUMDOC, 2022).

Como observadora participante, a diretora navegou por essas temporalidades e espaços que estiveram presentes desde a apresentação do projeto à comunidade, passando pelo *casting* até o plano de gravação (GÓMEZ, 2022). Isso resultou em uma proposta que, além de se afastar de um

---

<sup>8</sup> Frase proferida por Paz Encina na entrevista realizada por Nadia Gómez para a *Revista Pausa* (GÓMEZ, 2022).

cinema de ficção hegemônico e comercial, reformulou os limites entre as convenções do documentário e da ficção.

Finalmente, a obra de Encina “criou figuras novas” suscitando “possibilidades inéditas” (RANCIÈRE, 2019), para oferecer a chance de o cinema fornecer uma entrada à experiência e aos sentidos, onde não há uma interpretação única dos fatos, fazendo uso de recursos visuais como o ritmo lento, os planos longos e o foco na observação e na contemplação dos espaços.

## Bibliografia

BARRERA AGUILERA, Óscar. La Guerra del Chaco como desafío al panamericanismo: el sinuoso camino a la Conferencia de Paz de Buenos Aires, 1934-1935. **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**. Bogotá, v. 38, n. 1, p. 179-317, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-24562011000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-24562011000100007). Acesso em 14/02/2023.

BOCCIA, Alfredo; GONZÁLEZ, Myrian; PALAU, Rosa. **Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner**. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 2006.

BRANCO, Cristina. Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina. **Imagofagia**, n. 11, 2016. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/458>. Acesso em: 20/01/2023.

CANDIDO, Márcia. Paz Encina e o Cinema-Memória. **Horizontes ao Sul**, 18 de junho de 2018. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2018/06/17/paz-encina-cinema-mem%C3%B3ria>. Acesso em: 20/01/2023.

CASACCIA, Gladys. El reclamo territorial ayoreo Totobiegosode. **Avá. Revista de Antropología**, (14), 1-19, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169013838005.pdf>. Acesso em: 22/02/2023.

CERRUTI GULDBERG, Horacio, 2000. Mito. In: **Diccionario de Filosofía Latinoamericana**. Disponível em: <http://www.robertexto.com/archivo4/calibanismo.htm>. Acesso em: 30/03/2023.

CINEBH. **EAMI - CINEBH Mostra a América Latina!, 2022**. Disponível em: <https://cinebh.com.br/filme/eami/>. Acesso em: 20/01/2023.

COMISIÓN DE VERDAD Y JUSTICIA (CVJ). **Informe Final**. Anivehaguãoiiko. Algunos casos paradigmáticos. Tomo VII, Asunción: 2008.

CUENCA, Manuel. **Historia del Audiovisual en el Paraguay. Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM)**, 2009. Disponível em: [https://www.recam.org/\\_files/documents/historia\\_de\\_cine\\_paraguay.doc.pdf](https://www.recam.org/_files/documents/historia_de_cine_paraguay.doc.pdf). Acesso em:

---

15/02/2023.

CULTURA. Paz Encina presentará cortometraje “Viento Sur” - Paz Encina oikuaaukáta cortometraje “Viento Sur”. **Secretaría Nacional de Cultura**, 2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.py/2011/11/paz-encina-presentara-cortometraje-%E2%80%9Cviento-sur%E2%80%9D/>. Acesso em: 22/02/2023.

DASSO, María Cristina. Los sarode ayoreo en el tiempo. Formas y valores en el contacto intercultural. **América Crítica** 3(1), 2019, p. 43-93, ISSN: 2532-6724, DOI: 10.13125/americacritica/3859.

DEPRETIS CHAUVIN, Irene. La niña, el bosque, el viento y toda la memoria del mundo. Recorridos sensoriales en EAMI, de Paz Encina. **Dixit**, 36(2), 70-81. Disponível em: [http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S0797-36912022000200070&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S0797-36912022000200070&script=sci_arttext). Acesso em: 22/02/2023.

ENCINA, Paz. Arrastrando la tormenta. In: Russo, Eduardo. (comp.). **Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina**. Buenos Aires: Paidós, p. 331-341, 2008.

FORUMDOC, **Debate com Paz Encina sobre o filme Eami**. Youtube, 13 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pd4moS2wz8M&t=1747s>. Acesso em: 4 de abril de 2023.

GAMBA, Pablo. **El terror de la delación en la trilogia “Tristezas de la Lucha” de Paz Encina**, 2019. Disponível em: <https://desistfilm.com/el-terror-de-la-delacion-en-la-trilogia-tristezas-de-la-lucha-de-paz-encina/>. Acesso em: 20/01/2023.

GAMBA, Pablo. **Doc Buenos Aires 2021: Veladores de Paz Encina**. Disponível em: <https://desistfilm.com/doc-buenos-aires-2021-veladores-de-paz-encina/>. Acesso em: 24/02/2023.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

IMDB. **Eami - Awards** (2023). Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt10865174/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt10865174/awards/?ref_=tt_awd). Acesso em: 18/03/2023.

GUIMARÃES, Patrícia. El suelo como cáscara de la Historia en el cine de Paz Encina. **XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria**. 2022. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa\\_29/guimaraes\\_mesa\\_29.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_29/guimaraes_mesa_29.pdf). Acesso em: 28/02/2023.

GÓMEZ, Nadia. De lenguajes híbridos e introspección convertida en cine. **Revista Pausa**, 2022. Disponível em: <https://www.pausa.com.py/actualidad/nota-de-tapa/paz-encina/3599/>. Acesso em: 28/02/2023.

HOBERNAN, James. **Film after Film: Or, What Became of 21st Century Cinema?** New York: Verso. 2012.

LEITE NETO, Alcino. Um pouco de luz. A diretora paraguaia Paz Encina busca seu lugar no Brasil. **Revista Piauí**, Edição 164, Maio de 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/um-pouco-de-luz/>. Acesso em: 20/01/2023.

LIPKIN, Steven N.; PAGET, Derek; ROSCOE, Jane. Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, proposing Canons. In: RHODES, Gary D.; SPRINGER, John Parris (ed.). **Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fiction Filmmaking**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2006.

LÓPEZ PETZOLDT, Bruno. Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del stronismo en Ejercicios de memoria de Paz Encina. **deSignis**, 27, 85-93, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847007>. Acesso em: 03/05/2023.

MATTOS, Carlos. Um mundo ferido, nascido do vento. **Carmattos**, 2022. Disponível em: <https://carmattos.com/2022/02/07/um-mundo-ferido-nascido-do-vento/>. Acesso em: 20/01/2023.

MARTINS, Alice. Racontar para não esquecer: a filmografia de Paz Encina. **MEISTUDIES**, 4º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - Reflexões sobre o ecossistema midiático pós pandemia, 2021. Disponível em: <http://meistudies.org/index.php/cmei/4cime/paper/view/1259>. Acesso em: 15/02/2023.

MELLO, Lidia. Entrevista con Paz Encina: formas de ver el mundo. **Revista La Fuga** 24, 2020. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-con-paz-encina/1036>. Acesso em: 20/01/2023.

MOLINA, Anatilde Idoyaga (2009). Mito y trance shamánico. Reflexiones sobre lo sagrado y el tiempo entre los Ayoreo del Chaco Boreal. **XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología**. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009, p. 1-8. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-062/1730.pdf>. Acesso em: 10/02/2023

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2014.

NICKSON, Andrew. El régimen de Stroessner (1954-1989). In: TELESCA, Ignacio (Org.). **Historia del Paraguay**. Assunção: Taurus, 2010.

PAZ, O. El ritmo. In: **El arco y la lira**, en OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 73-88.

RANCIÈRE Jacques. La imagen Pensativa. In: **El espectador emancipado**. Buenos Aires, Manantial, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROJAS, Diego. Paz Encina: Catalogaron a la película como fábula pero en realidad representa la

cosmovisión ayorea. **Infobae**, 2022. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1pzfjko4wqwHxPcEG1IOP85doMzOV1wcF/edit#>. Acesso em: 24/02/2023.

RUSSO, Eduardo. Transiciones y transformaciones: El cine de lo real latinoamericano durante la última década. **Ventana Indiscreta**, 2020, p. 36-43. Disponível em: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2020.n023.4846>. Acesso em: 24/02/2023.

RUSSO, Eduardo. Paz Encina: el gesto de recordar. **Arkadin**, n° 6, agosto de 2017. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63042>. Acesso em: 24/01/2023.

RUSSO, Eduardo. Paz Encina: Voces en la oscuridad. **Caravelle**, 114, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/8368>. Acesso em: 25/01/2023.

ZARACHO, María. Cultura y Stronismo: memorias de la dictadura en una década del audiovisual paraguayo (2006-2016). In: SILVA, Paulo Renato; SOLER, Lorena (Org.). **Stronismo: nuevas lupas**. Foz do Iguacu: EDUNILA, 2021.

## Obras Audiovisuais

**ARRIBO**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine, 2014. 11 min.

**EAMI**. Direção: Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos, Países Baixos (Holanda): Movie Partners In Motion Film, Eaux-Vives Productions, El Silencio Cine et al, 2022. 83 min.

**EJERCICIOS de Memoria**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine, 2016. 72 min.

**FAMILIAR**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine S.A., 2014. 9 min.

**HAMACA Paraguaya**. Direção: Paz Encina. Paraguai, Argentina, França, Países Baixos (Holanda), Áustria, Alemanha: Black Forest Films, M6 Films, Fortuna Film et al, 2006. 72 min.

**TRISTEZAS de la Lucha**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Silencio Cine S.A., 2014. 7 min.

**VELADORES**. Direção: Paz Encina. Paraguai, 2002. 70 min.

**VIENTO Sur**. Direção: Paz Encina. Paraguai, Argentina: Filmes do Tejo; Salta una rana, 2014. 21 min.

**RÍO Paraguay y Primer Movimiento**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Juana Miranda, 2010. 4 min.

**RÍO Paraguay y Segundo Movimiento**. Direção: Paz Encina. Paraguai: Juana Miranda, 2010. 4 min.



---

min.

**RÍO Paraguay y Tercer Movimiento.** Dirección: Paz Encina. Paraguay: Juana Miranda, 2010. 4 min.



## Sobre “André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário”, de Ramiro Giroldo

## About “André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário”, by Ramiro Giroldo



GIROLDO, Ramiro. **André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário**. São Paulo: Yhade, 2022, e-book Kindle, 14440 KB/50 páginas.

Carolina de Oliveira Silva<sup>1</sup>

*André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário* é um livro que celebra o centenário de um dos artistas brasileiros mais ecléticos, poeta da Geração de 45 e reverenciado pela sua ficção científica de laboriosa classificação. Ao destacar sua visão humanista e a relação com a vertente mais *soft* do gênero, o ensaio faz jus à produção poética

<sup>1</sup> Doutoranda em Multimeios (Unicamp), mestra em Comunicação Audiovisual (Anhembí Morumbi), especialista em História da Arte (Faculdade Paulista de Artes) e bacharel em Rádio, TV e Internet (UAM). É roteirista, professora de comunicação e arte, colaboradora do portal Delirium Nerd e desenvolve pesquisa relacionada às personagens femininas nos filmes de ficção científica brasileiros. E-mail: carolinacarol@gmail.com

– englobada por sua prosa e verso, afinal, o próprio Carneiro recusava tal separação – ao ofertar, para além do texto, as ilustrações de Marina Perrenoud e a instigante capa de Daniel Abrahão. Se, na introdução, Marcello Simão Branco já indica o estranhamento a que a obra de Carneiro é devedora, a ilustração que separa o prefácio dos capítulos parece rematar em imagem o que encontramos na escrita de um autor tão multifacetado: uma figura humana de costas, portanto, misteriosa, fundida em uma paleta de cores vasta – verde, azul, roxo e vermelho; o seu corpo em direção à luz pode tanto preceder à descoberta, quanto encobrir nossas limitações.

Ramiro Giroldo, autor do livro, é professor e pesquisador com ampla experiência na área de literatura, com mestrado sobre o assunto, desenvolveu a dissertação *A ditadura do prazer: ficção científica e literatura utópica em Amorquia*, de André Carneiro (2008), além de uma pesquisa de doutorado sobre outro escritor igualmente fundamental para a FC brasileira, *Alteridade à margem: estudo de As Noites Marcianas*, de Fausto Cunha (2012). Aqui, Giroldo elabora um texto que deveras contribui com os estudos críticos sobre o gênero em nosso país, e que, como aponta Branco no prefácio, ainda orbita à margem da academia.

Até o momento, essa não é nenhuma novidade para aquelas e aqueles que se dedicam à pesquisa acadêmica, ou até mesmo a escrita de FC, pelo menos em território nacional. Contudo, me explico novamente pela mística ilustração de Perrenoud, agora mais a frente como divisora do penúltimo capítulo – que precede aquele dedicado ao impacto da ditadura na vida e obra de Carneiro: uma outra figura humana nos é apresentada, agora de perfil, uma inesperada sobrelha azul e um ouvido ausente da mesma cor, a luz surge da sua mão, agora de dentro e não de fora, como antes. Tal ilustração incita novamente um caminho – se a luz significaria algum tipo de salvação, irradiar das mãos de alguém não é mera coincidência, a poiesis, a criação – seja na literatura, fotografia, artes plásticas ou cinema, indica não uma direção exata, mas àquilo que devemos, independentemente de nossa época, prestar atenção. E, com certeza, *André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário* é uma dessas coisas.

Ramiro Giroldo nos conta em um prefácio de curtas três páginas – curtas diante da relevância de sua trajetória convertida em palavras –, o convite que recebera de Roberto de Sousa Causo para escrever um texto sobre a produção de André Carneiro. Ao dispensar comentários mais demorados sobre sua abordagem e opções críticas – terreno que é percorrido substancialmente pelo pesquisador –, Giroldo descreve, como em breves e encantadoras crônicas, suas experiências com

---

Carneiro. Foram trocas de *e-mail* gentis que, para pesquisadores, iniciantes ou não, assinalam um ambiente acadêmico que ainda é formado por pessoas generosas e fascinantes... e que prossiga assim! Para além do contato com importantes figuras da FC nacional – Finisia Fideli, M. Elizabeth “Libby” Ginway, Roberto de Sousa Causo, Braulio Tavares e outros –, a hospedagem que recebera Giroldo de seu objeto de estudo no mestrado revelou um artista que não apenas em sua obra preocupou-se com o elemento humano, mas o fizera em vida fora dos livros. Um autêntico alienígena, sua produção está repleta de camadas que merecem o desnudamento, como no corpo perfeito da mulher em seu conto *A prostituta* (1963), coberta de escamas que incitam à procura sobre o que existe de mais profundo nas criaturas e criações.

Ao rever o ensaio escrito à época do centenário para a sua publicação no ano de 2022, Giroldo opta por falar do passado em tempo presente, isso significa, dessarte, conceder a real dimensão de um autor que não pode ser esquecido. É como se houvesse um acordo secreto entre gerações, o qual Walter Benjamin (2012), diante de seu anjo historiográfico, é capaz de descrever em imagens, “não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós?” (n.p.). Então, que esses ventos que percorrem os mais diferentes tempos e lugares soprem mais forte a partir de agora.

Com divisão em cinco capítulos, *André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário* apresenta as primeiras experiências do artista que, desde o início, mostrou-se em fuga do lugar-comum. Diante de um caráter cada vez mais dissociativo e fragmentado, Giroldo mergulha nas análises atentas de contos e romances, indicando não só a riqueza das obras literárias, mas as possibilidades de poder lê-las em inúmeros contextos. Finalmente, o pesquisador encontra os versos que, para Carneiro, possuem “a intenção de exprimir o inexprimível” (p. 43), em que o afastamento das certezas parece sintetizar sua obra como um todo: nega-se o pensamento cartesiano em favor de uma dúvida nunca sanada; aqui, sua FC cumpre o papel que ao gênero me parece ser designado – o de desconstruir. Em seguida, nos deparamos com um acontecimento que parece perturbar, pelo menos momentaneamente, a esteira da desconstrução: o cenário do Golpe Militar. 1964 é um ano que faz Carneiro se reinventar; assim, para um autor que trabalhara em grande parte de suas histórias com um corpo assimilado como ferramentas de subversão, a mudança de nome, o novo corte de cabelo e o bigode ausente, convertem em ação o que antes só era possível nos versos. Por último, o autor do ensaio se dedica ao substantivo feminino que ronda toda a obra de Carneiro – a incerteza, rememorando um autor que se recusa à classificação genérica, sem, no entanto, desprezar

a FC, mas promovê-la aquém dos rótulos.

Em “1 – Prosa, verso e negativos: os primeiros anos”, o preâmbulo do estudo de Carneiro é estabelecido, assim como suas particularidades em uma arte multifacetada – as denominações, segundo Giroldo, são inesgotáveis. Questionar as aparências já é algo que surge em sua estreia com o poema “Colégio”, de 1949, justamente por colocar em combate aquilo que desejamos e o que é proibido. A maturação, como aponta o pesquisador, acontece a partir de um convencionalismo lírico tímido, que se estende para o lançamento do jornal literário *Tentativa*, espaço no qual Carneiro dialogou com as fases do modernismo. Nesse momento, é possível conhecer um “primeiro André”, o intervalo entre o fim do jornal e a publicação do primeiro livro de prosa foi preenchido com ensaios sobre os mais diversos temas – Giroldo se ocupa das análises textuais, mas sem esquecer totalmente as imagéticas: *Solidão* (1951) representou o Brasil no 13º Concurso Internacional de Cinema Amador na Escócia; a partir dos poucos frames que ainda restaram, os rostos em primeiro plano de uma mulher e um homem irrompem em uma relação vazia, incompleta e que será tema de muitas histórias. No âmbito da fotografia, Carneiro congela uma nova atmosfera em *Trilhos* (1951), com os rastros de alguma modernidade – em um plano aéreo, o artista nos apresenta um trilho sem bonde, pequenos humanos se movimentam em um trecho urbano parcialmente vazio: a máquina, a mulher e o homem são temas recorrentes do poeta. Se nessa fotografia, os trilhos do bonde – uma máquina tecnológica da época – direcionam nosso olhar, os humanos que nela estão fazem os pontos fora da curva; Carneiro demonstra que a sua capacidade de decomposição não está somente nas palavras, mas nas imagens.

Já em “2 – Carneiro em prosa: os contos e os romances”, Giroldo dedica um capítulo às coletâneas de contos e romances. As análises são intercaladas pelas capas instigantes de cada publicação citada, assim, com ilustrações que passam pela arte abstrata, o corpo humano figurativo, desenhos altamente realistas e a menção a artistas como Hieronymus Bosch e sua formidável capacidade em conceber criaturas e mundos horroríficos – o passeio entre palavras e imagens torna a leitura de fato, mais íntegra.

A primeira análise se concentra em *Diário da nave perdida* (1963), o primeiro volume de contos publicado pelo autor e que surge a partir da Geração GRD, um grupo de autores que se dedicava à FC nacional; contudo, mesmo fazendo parte do grupo, o único texto de Carneiro publicado pela Edições GRD fora o conto “O Começo do Fim”. *Diário da nave perdida* saiu pela

---

EdArte: surge então um dos livros mais importantes do gênero! Formado por contos como “A escuridão”, resultado de um laboratório em que o autor se privava da visão; “O homem que hipnotizava”, sobre a vida pacata de um homem que passa a se auto-hipnotizar para fugir da realidade; “Diário da nave perdida”, em que um casal perdido no espaço passa a se alienar por meio de drogas; além de títulos como “Noite de amor na galáxia”, “O começo do fim”, “A Organização do Dr. Labuzze” e “A prostituta”. Seu primeiro livro, como assegura Giroldo a partir de suas análises da FC, é um clássico obrigatório do gênero.

Em *O homem que adivinhava* (1966), as temáticas seguem complexificadas, revelando variáveis de leitura cada vez mais contemporâneas – a relação amorosa em “Um casamento perfeito”, o ritual vodu em “Um caso de feitiçaria”, e a visita alienígena em “Invasão”. Nessas histórias, a alteridade ronda as tramas, a justaposição entre conhecido e estranho, como já bem apontada no seminal livro *O que é ficção científica?* (1986), de Braulio Tavares, é comum na FC, todavia, os recortes se mostram cada vez mais políticos e urgentes, principalmente na abordagem de personagens femininas ou ligadas a uma ideia de mulher. Da coletânea ainda fazem parte “A espingarda”, “O mudo” e “O homem que adivinhava”, do qual Giroldo comenta as adaptações esquecidas para o cinema e a telenovela – um típico contratempo brasileiro.

*Piscina Livre* (1980) se estabelece como um marco, não apenas pelo formato de romance, mas pelas características que serão reiteradas ao longo da carreira. Publicado na Suécia, a distopia apresenta um mundo rígido em que as pessoas mudam de nome todo os dias, sendo a individualização impossível. A sexualidade é outro tema trabalhado: mulheres passam a se interessar por androides justamente por eles se despirem de seus preconceitos, no entanto, essas máquinas passam a apresentar defeitos e o lugar dos humanos imperfeitos é tomado. O medo de perder a dominância acarreta ações reacionárias, e a história se torna uma distopia. Para me utilizar das inúmeras possibilidades de leitura a que Ramiro Giroldo nos leva, aqui proponho um diálogo manifestado a mim pela leitura do livro: a análise que coloca em jogo o natural e o artificial seria capaz de despertar diálogos interessantes em torno de autoras importante para o pensamento em torno da FC, como Donna Haraway, principalmente no que se refere ao surgimento – e aceitação – desses outros corpos, sejam humanos ou não. Mais uma vez Carneiro confirma a sua atualidade!

*Amorquia* (1991), como bem apresenta Giroldo, é uma obra desafiadora, não linear e, por isso, de difícil apreensão. A surpresa está na magnitude de sua inversão, ela é utópica e distópica ao mesmo tempo; afinal, o mundo perfeito é alcançado pela erradicação da liberdade e o mundo sem

conflitos permanece sempre o mesmo, ultrapassando o pensamento cartesiano. Já em *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias* (1997) a experimentação abre portas: a poética, a sugestão e o som, tudo isso em narrativas que se apresentam ora lineares, ora não. O elemento da erotização, largamente trabalhado por Carneiro, está presente desde a capa do livro que expõe uma parte de “O Jardim das Delícias”, de Bosch. Contos como “Não matar animais”, “A nave circular”, “O conseqüente extermínio da divertida espécie humana” apresentam histórias tão curiosas quanto os seus títulos – o estupro, a não fragilidade feminina (tema que renderia hoje imensas discussões feministas) e a instabilidade das certezas (para provocar os positivistas), além de mais outros 15 contos que compõem o livro.

A última coletânea analisada por Giroldo, intitulada *Confissões do inexplicável* (2007), é resultado de anos de trabalho, a despeito do glaucoma do autor. Como explica o pesquisador e professor, nesse momento, o gênero da FC funciona como um ponto de partida para as histórias, além das inserções autobiográficas que já visitaram outros contos. Novamente, a incerteza e a provisoriedade são ferramentas abundantes, o que se confirma pelos títulos da coletânea – “O mapa da estrada”, “Confessionário do inexplicável”, “O inenarrável”, “Nada mais do que a verdade”, “Confesse a verdade”, “Habitar uma formiga” e “O último computador”. Nesses contos, a palavra cria realidades e não apenas nomeia o que já existe, o flerte com o real acaba impossibilitando finais e o outro, de modo alegórico, traz uma sociedade de formigas com o intuito de cotejar o olhar humano e o olhar alienígena.

O terceiro capítulo, “3 – Carneiro em verso”, é dedicado à poesia de André Carneiro, expressão artística que, segundo ele, permite as faces mais sofisticadas da literatura. Ao dispensar a classificação entre escritor e poeta, Carneiro é um artista da palavra e o livro que Giroldo destaca é, justamente, *Espaçoplano* (1963), no qual as páginas foram impressas a partir de xilogravuras – técnica que usa a madeira como matriz – e tem na construção do livro um trabalho extremamente manual: páginas soltas, fitas de cetim e caixa de papelão. Para além da estética, os poemas revisitam temas já frequentes: o efeito da ciência na mente humana e no meio ambiente, a necessidade de preservação do humano diante da tecnologia, e o conflito entre o velho e o novo, escancarando ainda mais a sua relação com a FC – longe, no entanto, de enaltecer as máquinas, mas próximo de germinar a dúvida, como é possível confirmar no breve trecho de “Filho”, em que se configura a imagem da incerteza, ironicamente sem imagem alguma:

Olhos fechados,  
não sabes das razões,  
nem argumentas.

Girollo apresenta antologias como *Pássaros florescem* (1988) – premiado na Bienal Nestlé de Poesia e traduzido para o inglês, que prossegue com o desarranjo do eu poético de Carneiro no mundo – e *Quânticos da incerteza* (2007), organizado em quatro segmentos, no qual destaca-se uma de suas obras-primas, “A edênica tarefa”, em que o tema da alteridade é novamente explanado. O mote da antologia é carregado pelo inexplicável, a verdade incompreendida, os limites da palavra e as contradições, almejando uma relação entre passado e futuro bastante cara ao gênero, como vemos em “Só a verdade”:

Paro, nesta linha, e me pergunto  
se tenho o direito de planejar o futuro  
com o velho código das letras.  
Por que não desenho os gestos  
e desconverso com estes versos?

Na sequência, a penúltima parte do livro, “4 – Sob a ditadura militar”, começa com o próprio Carneiro contando sobre suas experiências iniciais na primeira semana do Golpe Militar em 1964 no Brasil: o empreendimento da fuga, o refúgio e o medo. Ainda que muito de sua obra tenha sido produzida sob o regime da ditadura e seja, intrinsecamente opositora ao autoritarismo, ela está longe de ser propagandística, como comprova Girollo. Na verdade, sua provocação está na distopia que o autor “transfigura em seus termos, configurando mundos futuros em que a promiscuidade sexual pode servir tanto ao aprisionamento quanto à libertação humana, simultânea e paradoxalmente” (GIROLLO, 2022, p. 56). Essa perspectiva leva marcadores de diferença cada vez mais mobilizados na feitura e, principalmente, como chave de leitura para a FC – como o gênero e a sexualidade, por exemplo, demonstrando assim, a complexidade de suas histórias. E para além do distópico, ainda é possível citar um conto de última fase – “Gabinete blindado” (2011), que, como resposta ao horror, prevê uma ação revolucionária armada e, como bem relata Girollo, torna-se um exemplo categórico sobre como uma obra não pode, jamais, permitir a separação entre sua forma e conteúdo.

No último capítulo, “5 – Carneiro nos quânticos da incerteza”, nos deparamos com uma



---

outra faceta de André Carneiro: a de professor. Ao ministrar oficinas literárias, a condução se dava, sempre, a partir dos termos de cada estudante. Da Confraria resultou uma outra antologia de contos, *Proibido ler de gravata* (2010), do qual participou um importante escritor brasileiro de FC, Mustafá ibn Ali Kanso.

Ao apresentar um artista tão diverso e singular, a dificuldade na hora de classificá-lo também é grande, todavia, promover rótulos não parece ser um bom caminho para compreender Carneiro, tendo em vista a sua obra de caráter transfigurador, inclusive, do próprio gênero pelo qual ficou conhecido e, de maneira mais incisiva, pelo teor confessional de sua prosa. Giroldo apresenta uma discussão acerca da vinculação do autor à FC, e o fato do próprio escritor negar tal filiação, preocupação que não estava no horizonte de sua produção; afinal, o que importava era se o texto funcionava e se era, de fato, criativo. O pesquisador traz contribuições de Fausto Cunha para a empreitada, na qual o jornalista, crítico e escritor comenta ser necessário compreender que a categorização não é capaz de salvar ou condenar alguma obra, mas pode funcionar como uma espécie de ensejo às suas particularidades.

Independente da expressão artística escolhida, a fuga do convencional, a desconfiança do que é absoluto e a curiosidade pelo que é distinto, são marcas da obra de Carneiro que são passíveis de comprovação, justamente por conta dos apontamentos e análises empenhadas em torno das obras. Por fim, o autor do ensaio mostra uma imbricação com a psicanálise – uma chave possível de interpretação das histórias a partir da “terceira ferida narcísica”, ou seja, a ideia de que a consciência deriva de processos inconscientes sobre os quais não possuímos o controle, desarticulando a razão cartesiana. Outra marca apontada por Giroldo é o papel do prazer e desprazer: é pelo segundo que somos capazes de compreender que não somos uno com o mundo. Tal perspectiva fora amplamente trabalhada nas distopias erotizadas – os desarranjos provocam o desprazer que, conseqüentemente, força uma percepção outra das coisas, e tudo isso significa uma coisa: não ter convicção de nada. Ao não rematar a certeza em suas histórias, Carneiro provou-se não um homem de seu tempo, mas um ser do tempo, seja ele qual for, e por isso provocou e ainda provoca a liberdade de pensamentos.

Ao final do livro, encontramos uma lista de todas as obras citadas – tanto as de André Carneiro quanto as de outros autores que Ramiro Giroldo utilizou em sua pesquisa – apresentando-se como um rico documento de consulta para pesquisadoras, pesquisadores da área ou curiosas e curiosos sobre a literatura brasileira. Neste último trecho também encontramos a capa de dois

---

livros de fotografia do artista: *André Carneiro: fotografias* (2016), com organização de Mauricio Soares Carneiro e *Fotografias achadas, perdidas e construídas* (2009). Tal alargamento nas páginas finais me parece muito bem-vindo, já que permite a abertura de portas, novas análises e outros caminhos possíveis para conhecermos André Carneiro.

E é assim, de maneira aberta, mas não por isso pouco imprecisa que o ensaio de Ramiro Giroldo se faz. Seu texto aponta sempre para as inúmeras possibilidades de leitura e interpretação de Carneiro, não limitando as obras ao seu primeiro e mais raso olhar, mas abrindo-as a novos olhos e ouvidos, capazes de absorver e fascinados para exalar. O ensaio de Giroldo nos apresenta um Carneiro em profundidade, humano, coletivo e que nos faz querer saber mais – ler mais e ver mais. *André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário* é um admirável texto de apresentação, incontornável aos acadêmicos e fãs, profundo e, por isso mesmo, vivo, já que nos faz sair em busca de ainda mais páginas.

## **Bibliografia**

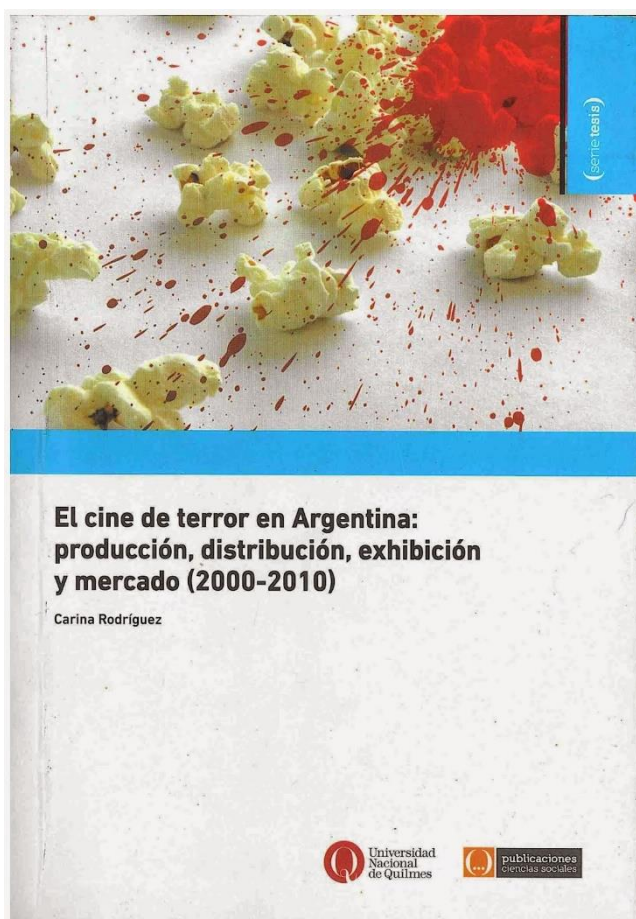
BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue – Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, pp. 31-118, 2009.



## El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)

## Horror cinema in Argentina: production, distribution, exhibition and market (2000-2010)



RODRÍGUEZ, Carina. **El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)**. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

Ana Catarine Mendes da Silva<sup>1</sup>

○ livro *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*, de autoria de Carina Rodríguez, e publicado pela Universidad Nacional de Quilmes em 2014, consiste em uma pesquisa sobre o cinema de horror argentino, utilizando como recorte o período dos anos 2000 até 2010. Rodríguez é jornalista, editora, professora e pesquisadora, com foco nos estudos de televisão

<sup>1</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em Relações Públicas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Membro do Grupo de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais (Genecine) da Unicamp. E-mail: catarinemendes0608@gmail.com

e horror. Segundo a autora, o principal objetivo da obra é contribuir para a constituição do campo de estudo sobre o cinema de horror da Argentina.

De acordo com a autora, na introdução da obra:

Desde os primórdios do cinema nacional, o terror é um gênero que tem lutado para crescer, com momentos esporádicos nas telas. Durante o século XX, foi um fantasma tímido que assustou várias gerações sob as sombras de outros gêneros mais desenvolvidos, como a comédia ou os filmes policiais. Embora o país tenha gerado lendas e monstros nativos, a maioria das expressões cinematográficas de terror foram importadas de origem anglo-americana, na forma de adaptações de literatura ou remakes de filmes. (RODRÍGUEZ, 2014 p. 13, tradução nossa)

Além disso, é destacado o quanto esse começo do cinema de horror argentino foi realizado de maneira despretensiosa, com micro orçamentos, câmeras digitais simples e computadores domésticos. Isso ocorreu, principalmente, devido ao *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), principal fiador da produção de filmes do país que, por muito tempo, não financiou produções de horror argentinas. A autora observa, ainda, o quanto o país está em um paradoxo, pois, apesar de ser um dos principais países de língua espanhola em quantidade de produções fílmicas, o mesmo número não é acompanhado quando observamos a quantidade de espectadores.

Esse paradigma ocorre, principalmente, devido às fases de comercialização dos filmes: a distribuição e exibição. Segundo Rodríguez, as produções financiadas pelo INCAA e sua média de espectadores não conseguem competir contra os filmes estrangeiros, principalmente os americanos, que dominam as bilheterias dos cinemas do país. Dessa forma, muitos filmes e produções artesanais de terror estão isoladas dos circuitos comerciais. A partir disso, criaram-se festivais e eventos, como o *Festival Buenos Aires Rojo Sangre* (BARS), que foi “[...] a primeira iniciativa, nascida quase com o movimento em 2000 e se tornou sua principal vitrine. Ele exhibe filmes nacionais para um número crescente de seguidores em salas de cinema na cidade de Buenos Aires” (RODRÍGUEZ, 2014, p.15, tradução nossa).

No primeiro capítulo do livro, Rodríguez explana sobre o gênero de terror no mercado global. Entre os principais pontos abordados, destacam-se o gênero cinematográfico como conceito e mercado, e o horror como gênero. Rodríguez aproveita para dialogar com pensamentos de Rick Altman, autor da obra *Los géneros cinematográficos* (2000), que propõe uma visão semântica, no que se refere ao conteúdo narrativo, e sintática, no que tange à estrutura da narrativa. Segundo o autor, os gêneros surgem de duas maneiras: como uma série estável de premissas sintáticas que constituem

---

uma sintaxe coerente e durável; ou pela adoção, por uma sintaxe existente, de um novo conjunto de elementos sintáticos.

Para Carina Rodríguez, os estudos de gêneros cinematográficos proliferaram no final da década de 1970. Durante esse período, observa-se que acadêmicos e críticos de cinema iniciaram um processo de diálogo maior e, além disso, deixaram de lado um debate anterior, focado na crítica literária. Apesar disso, Rodríguez esclarece e demonstra a importância de evidenciar os pensamentos de Román Gubern e Joan Prat, autores de *Las raíces del miedo* (1979), que observaram que todos os gêneros cinematográficos conhecidos atualmente possuíram origem de fontes culturais e extra cinematográficas antecedentes, como: música, romances, contos, teatro, pintura, entre outros.

Além disso, observa-se também que gênero de terror não é definido por seus arquétipos ou encenações, mas sim, pelas emoções que gera no público. Ao evidenciar o pensamento de Isla (1988), Rodríguez destaca como essas sensações ameaçam permanentemente a vida e os corpos, aparecendo esporadicamente e de forma imprevisível na consciência. Vale evidenciar, ainda, que a autora complementa esse pensamento com três teorias evidenciadas por Noel Carroll, autor de *Filosofia del terror o paradojas del corazón* (2005). Segundo Carroll (2005), há três maneiras de identificar a reação do público ao horror, sendo elas: a ficção como ilusão, na qual o público se comove, pois acredita que o que está vendo é real; ficção como fingimento, em que o público finge estar assustado, mas sabe que o que está assistindo não é real; e respostas emocionais à ficção, na qual o autor identifica que o mais aterrorizante não é a crença de que o monstro existe, mas sim o fato de pensar nele e em sua excentricidade e, dessa forma, não é necessário acreditar que a ficção seja real para sentir as emoções.

No segundo capítulo, Rodríguez aborda as raízes literárias do horror produzido na Argentina, os monstros e vampiros trabalhados no cinema argentino, os primeiros filmes de horror e as reações da produção no país. Em diálogo com Carlos Vallina (2011), a autora destaca que mesmo antes da existência do campo cinematográfico, o horror argentino tem sido considerado exótico. Além disso, Rodríguez também observa que o terror argentino, em comparação com outros gêneros desenvolvidos no país, teve poucas expressões cinematográficas. Dessa forma, a autora observa as tendências que movimentam o gênero de horror desde a década de 1930, destacando tratar-se de uma análise que buscou uma base para a construção de monstros nacionais, mas que demonstrou problemas para expressar o gênero em sua forma mais autêntica. Ademais, Rodríguez também constata que essa impossibilidade de expressão pode ser comprovada em raízes

---

que vão além do cinema argentino, destacando as expressões literárias e idiossincráticas do país.

A autora também destaca como, apesar de o gênero de horror ter prosperado com criaturas fantásticas, os monstros sobrenaturais raramente apareceram no horror argentino. Utilizando Gandolfo e Hojman (2007), é destacado o seguinte questionamento: se o terror baseado no insólito proporciona a fuga dos terrores da nossa realidade, o que ocorre quando essa fuga é recusada? Para complementar ainda mais essa reflexão, Rodríguez destaca os problemas propiciados por esse afastamento do cinema de horror argentino com o sobrenatural:

Essa situação gera a impossibilidade de exorcizar nossos próprios demônios: a colonização, as lutas históricas entre centralismo/federalismo e civilização/barbárie, as mudanças na identidade nacional após as ondas de imigrantes, a hiperinflação, o medo de não conseguir pagar as contas e as ditaduras. A Argentina é, portanto, uma cultura contraída que apresenta um número incomum de psicólogos per capita. Sem escapismo, há mais horas de sofá.” (RODRÍGUEZ, 2014, p. 152, tradução nossa.)

No capítulo seguinte, a autora explana sobre a produção de horror na Argentina, o medo argentino e as influências do horror, que vão desde filmes *cult*, até os videoclubes e exibições na Argentina. Além disso, Rodríguez realiza um estudo sobre as escolas de cinema e as novas mudanças tecnológicas. Segundo a autora, as primeiras carreiras cinematográficas surgiram na Argentina nos anos 70, e eclodiram no final da década de 1980 e durante os anos 90, o que transformou o país e, principalmente, a cidade de Buenos Aires. Destaca, ainda, que os diretores de filmes de horror argentinos, em sua maioria, foram treinados pelas novas escolas de cinema, mas, apesar de suas formações qualificadas, muitas vezes foram considerados excêntricos devido ao contexto em que estavam inseridos, no qual o cinema de autor estrangeiro e o Novo Cinema Argentino (NCA) estavam em ascensão como modo estético dominante, definindo uma contraposição ao cinema de gênero.

Vale ressaltar, ainda, os subtópicos sobre o modo de produção de zumbis, vampiros e assassinos argentinos, assim como a produção artesanal, o horror nacional *mainstream*, o horror argentino para exportação. Rodríguez destaca que o terror tem sido um campo fértil para a criação de ideias que necessitam de pouco investimento, mas que vendem de maneira fácil. Segundo a autora, muitos cineastas veem no horror a possibilidade de explorar seus sonhos e objetivos cinematográficos utilizando custos mais acessíveis.

Além disso, Carina Rodríguez questiona se poderia existir uma estética argentina. Para iniciar

essa reflexão, a autora observa o cinema de terror japonês, que obteve sucesso principalmente nos anos 90 e início dos anos 2000, e que possuía características marcantes, como fantasmas e violência. No entanto, ao focar no cinema de horror argentino, Rodríguez destaca ser difícil encontrar uma série de traços parecidos que permitam identificar uma marca argentina no exterior. Para reforçar seu pensamento, ela destaca algumas variáveis principais que estariam presentes no terror argentino, como a apontada por Elián Aguilar (2011), que observa que o gosto pessoal do diretor em relação a determinados subgêneros ou temas é um importante ingrediente presente. Porém, a autora observa que, em suma, o horror argentino ainda carece de marcas estéticas, respondendo mais a critérios pessoais ou de identidades locais dos cineastas.

No quarto capítulo, a autora aborda a distribuição especializada. Entre os principais temas, destacam-se a distribuição de terror na Argentina, o mercado de vídeo doméstico, o mercado internacional direto para DVD e a distribuição digital. Além disso, Rodríguez destaca como a distribuição e exibição de filmes são complicadas para os cineastas independentes, devido, principalmente, à alta concentração de capital transnacional, que acaba tendo um enfoque em produtos estrangeiros e pouquíssimas obras nacionais. Rodríguez destaca, em concordância com Garnham (1990), que a distribuição é um espaço neutro de transmissão de produtos culturais, porém, essa etapa tornou-se um ponto-chave de lucro e, dessa forma, as empresas possuem o poder de decidir qual tipo de acordo estabelecer.

No quinto capítulo, Rodríguez destaca a exposição e o circuito comercial do país. Segundo a autora, a distribuição:

[...] é dominada pelo capital estadunidense, o que dificulta a chegada de filmes nacionais. O objetivo deste capítulo é analisar a fase final da circulação dos filmes de terror nacionais a fim de determinar como eles chegam ao público, o que nos permitirá estabelecer sua rentabilidade. Apenas quatro filmes argentinos circularam no circuito comercial de 2000 a 2012. O restante da produção independente busca opções subterrâneas: salas de cinema ou festivais alternativos. (RODRÍGUEZ, 2014, p. 191, tradução nossa).

É importante destacar, também, que, embora os cinemas alternativos não sejam espaços que permitam um retorno monetário considerável, Rodríguez observa que eles funcionam para a difusão de mais de 95% dos filmes de terror argentinos que não estão presentes no circuito comercial do país. Além deles, a autora destaca novamente o *Festival Buenos Aires Rojo Sangre* (BARS), e observa que o evento tornou-se um espaço que tem auxiliado na relevância das produções de terror do

---

país, e que tem crescido consideravelmente na última década.

No sexto e último capítulo, a autora aborda as conclusões da sua pesquisa. Entre os principais temas, destacam-se a sustentabilidade da produção nacional, o financiamento privado, os novos modelos do circuito cinematográfico, as políticas culturais e as limitações do INCAA (Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais), as vantagens competitivas, contas pendentes do horror argentino, e os novos desafios e cenários futuros desse campo de atuação.

A leitura de *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*, permite refletir e entender mais sobre o cinema de horror argentino. A partir dessa obra, que dialoga com livros do gênero de horror clássico até os meios de distribuição e mercado cinematográfico argentino, torna-se possível ter uma visão e entendimento maiores sobre como o cinema de horror está inserido no país. A partir das pesquisas realizadas no livro, torna-se possível utilizá-lo como alicerce para pesquisas subsequentes.

## **Bibliografía**

AGUILAR, Elián. **Entrevista realizada por Carina Rodríguez a Elián Aguilar, director argentino de cine de terror.** Buenos Aires, 2011.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos.** Barcelona: Paidós, 2000.

CARROLL, Noel. **Filosofía del terror o paradojas del corazón.** Madrid: A. Machado Libros, 2005.

GANDOLFO, Elvio; HOJMAN, Eduardo. **El terror argentino: Cuentos.** Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

GARNHAM, Nicholas. **Capitalism and communication: Global culture and the economics of information:** Sage Pubns, 1990.

GUBERN, Roman; PRAT, Joan. **Las raíces del miedo.** Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

ISLA, Alejandro. **Terror, memory and responsibility in Argentina.** Critique of Anthropology, v. 18, n. 2, p. 134-156, 1998.

VALLINA, Carlos. **Entrevista realizada por Carina Rodríguez a Carlos Vallina, crítico de cine y académico (UNLP),** La Plata, 2011.





## Os Filmes de Plástico: a produção cinematográfica em Minas Gerais

### The *Filmes de Plástico*: film production in Minas Gerais

Ester Marçal Fér<sup>1</sup>  
Lucas Lespier<sup>2</sup>  
Michelle Sales<sup>3</sup>  
Irislane Mendes<sup>4</sup>  
Priscila Ferreira Gomes<sup>5</sup>  
Patrick Cavalcanti<sup>6</sup>  
Camila Christina Bezerra Soares<sup>7</sup>  
Leonardo Gonçalves<sup>8</sup>  
Raquel Temistocles Nardes<sup>9</sup>  
Matheus Schlittler<sup>10</sup>

#### Resumo

A Revista Zanzalá apresenta a seguir um trecho da entrevista com o cineasta Maurílio Martins. Diretor, produtor e roteirista graduado em Cinema e Audiovisual (Centro Universitário UNA / Belo Horizonte), Maurílio é um dos sócios da *Filmes de Plástico*, importante produtora mineira de Contagem, hoje sediada em Belo Horizonte. André Novais,

<sup>1</sup> Doutoranda em Multimeios pelo IA-UNICAMP. E-mail: esterfer@gmail.com

<sup>2</sup> Doutorando em Multimeios pelo IA- UNICAMP. E-mail: lucaslespier@gmail.com

<sup>3</sup> Pesquisadora, professora e curadora independente. Professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ e Colaboradora do Programa de Pós Graduação em Multimeios da Unicamp. E-mail: sales.michelle@eba.ufrj.br

<sup>4</sup> Doutoranda em Multimeios pelo IA-Unicamp. E-mail: i184474@dac.unicamp.br

<sup>5</sup> Mestranda em Multimeios pelo IA-UNICAMP. E-mail: p184464@dac.unicamp.br

<sup>6</sup> Mestrando em Multimeios pelo IA-UNICAMP. E-mail: p203625@dac.unicamp.br

<sup>7</sup> Bacharel em História pela Universidade Federal do Maranhão e Técnica em Cinema pelo Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão. E-mail: c203626@dac.unicamp.br

<sup>8</sup> Doutorando em Multimeios pelo IA- UNICAMP. E-mail: l235204@dac.unicamp.br

<sup>9</sup> Pós-graduação em Cinema, Vídeo e TV pelo Centro Universitário Belas Artes, graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Cruzeiro do Sul e graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. E-mail: r235207@dac.unicamp.br

<sup>10</sup> Mestrando em Multimeios pelo IA-UNICAMP. E-mail: matheus.schlittler@gmail.com

---

Gabriel Martins e o produtor Thiago Macêdo Correia integram os demais sócios da produtora, cujos filmes foram exibidos em mais de 200 festivais no Brasil e no mundo, ganhando mais de 50 prêmios. Maurílio é diretor dos filmes *Quinze* (2014), *Constelações* (2016) e, junto com Gabriel Martins, *No Coração do Mundo* (2022). Realizada na manhã do dia 3 de outubro de 2022, a entrevista aconteceu no contexto da disciplina "Cinema Brasileiro Contemporâneo", ministrada pela profa. Dra. Michelle Sales, dentro do Programa de Pós Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. A atividade foi proposta pelos discentes Ester Marçal Fér e Lucas Lespier, e contou com a participação dos discentes Irislane Mendes, Priscila Ferreira Gomes, Patrick Cavalcanti, Camila Christina Bezerra Soares, Leonardo Gonçalves e Raquel Temistocles Nardes. A edição de som é de Matheus Schlittler.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Cinema mineiro. Filmes de Plástico.

### **Abstract**

Revista Zanzalá presents below an excerpt from the interview with filmmaker Maurilio Martins. Director, producer and screenwriter graduated in Cinema and Audiovisual (Centro Universitário UNA / Belo Horizonte), Maurílio is one of the partners of Filmes de Plástico, an important producer from Contagem, currently based in Belo Horizonte (MG). André Novais, Gabriel Martins and producer Thiago Macêdo Correia are part of the other partners of the production company, which films have been shown in more than 200 festivals in Brazil and worldwide, winning more than 50 awards. Maurílio is the director of *Quinze* (2014), *Constelações* (2016) and, together with Gabriel Martins, *No Coração do Mundo* (2022). Held on the morning of October 3, 2022, the interview took place in the context of the discipline "Cinema Brasileiro Contemporâneo", taught by prof. Dr. Michelle Sales, within the Graduate Program in Multimedia at the Institute of Arts at UNICAMP. The activity was proposed by students Ester Marçal Fér and Lucas Lespier, and had the participation of students Irislane Mendes, Priscila Ferreira Gomes, Patrick Cavalcanti, Camila Christina Bezerra Soares, Leonardo Gonçalves and Raquel Temistocles Nardes. Sound editing is by Matheus Schlittler.

**Keywords:** Brazilian cinema. Minas Gerais's cinema. Filmes de Plástico.

### **[Entrevista em áudio com Maurílio Martins](#)**