

Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués.

María Marcos Ramos
(coordinadora)



CENTRO DE
ESTUDIOS
BRASILEÑOS



VNIVERSIDAD
DSALAMANCA

Dykinson, S.L.

ISBN: 978-84-1377-815-0

**Mucho más que cine:
historia, literatura y arte en el cine
en español y en portugués.**

María Marcos Ramos
(coordinadora)



CENTRO DE
ESTUDIOS
BRASILEÑOS

Dykinson, S.L.



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

Este libro recoge las contribuciones de los asistentes al VI Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués - CIHALCEP, organizado por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca y celebrado los días 21-25 de junio de 2021 en modalidad online.

© Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-815-0

Índice

Español

- De la revista musical al cine, el caso de *Las Leandras* (Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, 1931), *Alfonso Ortega Mantecón* p. 1
- Kalimán: Un héroe extranjero y su enseñanza moral en el celuloide mexicano, *Alma Delia Zamorano Rojas* p. 16
- El Juicio a las Juntas en la pantalla de *El Nuremberg argentino* (2004), *Ana Bartol Gutiérrez* p. 31
- Formas de la modernidad en el audiovisual de Iván Zulueta: de *Último grito a Un, dos, tres... al escondite inglés*, *Andoni Iturbe Tolosa* p. 45
- La conquista del público hispanohablante. Las versiones en español rodadas en Hollywood en los años 1930, *András Lénárt* p. 59
- Cine e imaginario histórico iberoamericano: *Oro*, de Díaz Yanes (2017), *Andrés Cobo de Guzmán Medina* p. 73
- Laura*, de la novela de Vera Caspary al film de Otto Preminger, *Ángela Martín del Burgo* p. 88
- Humanidades digitales y arte digital como nuevas formas híbridas de narrativa en el mundo del cine y los videojuegos, *Beatriz Garrido-Ramos* p. 99
- Humanidades digitales, analítica cultural y educomunicación como formas híbridas de narrativa transmedia, comunicación y educación aplicadas al cine, *Beatriz Garrido-Ramos* p. 115

Aprender con el cine: el cortometraje como herramienta educativa, <i>Carlota Coronado Ruiz</i>	p. 134
<i>A Esmorga y Parranda</i> : homosexualidad, ocultación y violencia, <i>Carme Fernández Perez-Sanjulián</i>	p. 149
Antes y después del fin. Nuevos relatos (post)apocalípticos a través del cine de las últimas décadas, <i>Carmen Sáez-González</i>	p. 162
Post-traducciones en la era digital, <i>Delfina Spratt</i>	p. 175
El escritor en el texto y otras coincidencias entre <i>Crónica de una muerte anunciada</i> y <i>El secreto de sus ojos</i> , <i>Edward Waters Hood</i>	p. 186
La Cecilia más atípica: la Böhl de Faber revolucionaria que reinterpretó otro Fernán (Gómez), <i>Elena María Benítez-Alonso</i>	p. 199
<i>Fresas salvajes</i> y lo onírico como forma de conocimiento: <i>In ictu oculi</i> , <i>Enrique Ortiz Aguirre</i>	p. 211
Lenguaje y simbolismo en <i>La Llamada</i> , <i>Eva Núñez Méndez</i>	p. 226
La Frontera del Otro: utopía y versiones alternativas en <i>La película del Rey</i> de Carlos Sorín (Argentina, 1986), <i>Héctor Ruiz Rivas</i>	p. 242
Microcinefórum en el aula, un instrumento eficaz para suscitar conceptualizaciones en los alumnos, <i>Javier Voces Fernández, Óscar González Fernández y Enrique Gudín de la Lama</i>	p. 251
El cine como representación de la frontera México-Estados Unidos, <i>José Jesús Osorio</i>	p. 265

Una invitación cinematográfica para conversos. <i>800 balas</i> de Álex de la Iglesia, <i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	p. 277
<i>Cada ver es</i> . En torno a la imagen no espectacular del cadáver, <i>Lorena Camacho Gea</i>	p. 293
Suecas, costa, modernidad: perspectivas en torno al turismo en las ficciones españolas de los sesenta, <i>Lucía Rodríguez García de Herreros</i>	
Fiesta y carnavalización en el cine de Luis García Berlanga, <i>Luis Veres</i>	p. 315
La escritura cinematográfica de las series documentales españolas: reescribiendo la historia en la era Netflix, <i>Manuel Blanco Pérez</i>	p. 329
<i>El abrazo de la serpiente</i> : hacia un nuevo enfoque antropológico, <i>Marco Mosquera Lozano</i>	p. 342
Adaptaciones cinematográficas de la saga del peculiar periodista Julio Gálvez de Jorge Martínez Reverte: <i>Demasiado para Gálvez</i> (1980) y <i>Cómo levantar mil kilos</i> (1991), <i>María del Mar García Reina</i>	p. 354
La información cinematográfica en el Canal 24 Horas de TVE: <i>Secuencias en 24H</i> , <i>María Purificación Subires Mancera</i>	p. 368
Hernán Cortés: a la conquista de nuevas pantallas, <i>María Rocío Ruiz-Pleguezuelos</i>	p. 380
Persuasión y plataformas de <i>streaming</i> , <i>Miguel Herrero Herrero</i>	p. 393
Permanencias de lo atávico en un país representado por Jacinto Esteva, <i>Mónica Sánchez Tierraseca</i>	p. 401

Las vanguardias artísticas en el cine de animación de Tim Burton, p. 415
Natalia Paloma Gutiérrez-Colomer Ruiz, Violeta Izquierdo Expósito y Vanessa Lobo Nascimento

La conquista de Chile y sus protagonistas a través de la miniserie de ficción p. 429
Inés del alma mía, Pablo Úrbez

El cine-forum y la alfabetización múltiple en secundaria, *Próspero Morán* p. 445

Portugués

Cinema e luta social. Um estudo de caso: *O que é isso, companheiro?* p. 461
(1997, Bruno Barreto), *Alcides Freire Ramos*

Protagonismo Trans no cinema latino-americano através curtas *Eva e Estamos Todos Aqui?*, *Aleques Eiterer, Gilvan Charles Cerqueira de Araujo, Júlio César Suzuki* p. 466

Nas obras *A vida invisível* e *A vida invisível de eurídice gusmão*: p. 475
convergências entre a literatura e o cinema, *Ana Maria de Barros y Ana Maria Martins Alves Vasconcelos*

A vida visível na representação do feminino e a presentificação do p. 489
invisível no filme *A vida invisível*, *Ana Maria Martins Alves Vasconcelos y Zeloí Aparecida Martins*

A solitude feminina e a expressão como possibilidade de existência na p. 506
obra filmica *A vida invisível* (2019), *Anna Carl Lucchese*

Cotidiano e atenção poética em *O poeta do castelo*, de Joaquim Pedro p. 518
De Andrade, *Beatriz Avila Vasconcelos*

Do último homem à última floresta: maneiras de tranverter o Apocalipse na filosofia e no cinema brasileiros contemporâneos, <i>Charles Feitosa</i>	p. 530
<i>Dois Irmãos</i> : uma análise sobre a refiguração das personagens na minissérie televisiva, <i>Dayanna Vieira de Jesus</i>	p. 542
Entre duas <i>Mãos Vazias</i> : Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda, <i>Edimara Lisboa</i>	p. 554
Perspectivas de Van Gogh: a imagem do artista no cinema e para o cinema, <i>Fabiana Maceno Domingos Pedrolo</i>	p. 565
O contexto social e linguístico na construção da descortesia no filme <i>Meu Destino é Pecar</i> , de Nelson Rodrigues, <i>Fabiana Meireles de Oliveira y Fernando Leitão Rocha Junior</i>	p. 575
Considerações metodológicas sobre possíveis endereçamentos à história do cinema, <i>Fábio Zanoni</i>	p. 583
O fenômeno da Uberização do trabalho no filme: <i>Você Não estava aqui</i> , <i>Fernando Leitão Rocha Junior e Fabiana Meireles de Oliveira</i>	p. 591
Reportagens ressaltam questões femininas na obra de Karim Aïnouz, <i>Gilmar Hermes</i>	p. 603
<i>Bacurau</i> : além de uma terra em transe, <i>Jacqueline Gama de Jesus</i>	p. 618
A voz da terra no cinema e na literatura indígena, <i>Jaiane Alves Silva</i>	p. 629
Cinema da desmistificação: Imagens de uma terra em trânsito, <i>João Vitor Sanchez</i>	p. 643

O roteiro poético de Mário Peixoto, <i>Keilla Conceição Petrin Grande</i>	p. 657
Análise de macro-narrativa para franquias cinematográficas: um olhar sobre os Mercados Global e Brasileiro, <i>Larissa Zoratto Lunge</i>	p. 671
Análise da construção da subjetividade feminina no documentário democracia em vertigem, <i>Luiza Zimmer de Camargo</i>	p. 688
Ideia(s) de documentário. A recepção crítica de um festival de cinema: amascultura- encontros internacionais de cinema documental (1990-2001), <i>Manuela Penafria</i>	p. 702
Voos sobre 1968: três tomadas do alto, <i>Marcelo Magalhães Leitão</i>	p. 718
Ambiguidade narrativa no romance <i>Dom Casmurro</i> e no filme <i>capitu</i> , <i>Márcia Rohr Welter y Juracy Assmann Saraiva</i>	p. 729
Sobrevidas de personagens: Agustina Bessa-Luís no cinema, <i>Maria do Carmo Cardoso Mendes</i>	p. 741
Construção de uma nova estética poética na em <i>Os Flagelados do Vento Leste</i> , de Manuel Lopes, sua adaptação cinematográfica e criação pictórica, <i>Maria Raquel Álvares</i>	p. 748
A linguagem do cinema na literatura contemporânea: uma leitura de <i>Bandoleiros</i> , de João Gilberto Noll, <i>Marilia Corrêa Parecis de Oliveira</i>	p. 764
O aleijadinho entre a maldição e o esplendor das artes e memórias, <i>Meire Oliveira Silva</i>	p. 779
O cosmopolitismo do pobre de Silviano Santiago. Aplicação ao caso Português, <i>Nadia Ochoa Rodrigues</i>	p. 790

As Electras de João Canijo, <i>Nuno Simões Rodrigues</i>	p. 806
História e Identidade no filme <i>Cafundó</i> , <i>Paulo Eduardo Teixeira</i>	p. 821
Neoliberalismo na toada do legado escravagista: necropolítica e o devir negro do mundo na obra de Kleber Mendonça Filho, <i>Rafael Sellamano</i>	p. 827
Contravisualidades do cinema nazista na comunicação política no Brasil, <i>Roberto Jimenes y Rosa Maria Berardo</i>	p. 841
Considerações sobre o espaço na adaptação cinematográfica do livro <i>O Invasor</i> de Marçal Aquino, <i>Ricardo Magalhães Bulhões e Roque Nunes da Cunha</i>	p. 859
Reapropriação filmica e ressignificação do texto teatral <i>Rasga coração</i> pelo diretor Jorge Furtado (2018), <i>Rosangela Patriota Ramos</i>	p. 871
Saindo do Eixo: O Nordeste no ensino de cinema brasileiro contemporâneo, <i>Sarah C. Lucena</i>	p. 885
<i>M8: Quando a morte socorre a vida</i> e o racismo escancarado na sociedade brasileira, <i>Sheila Cristina Silva Aragão Caetano</i>	p. 898
Visibilidades e invisibilidades: <i>Parresía</i> em <i>A vida invisível</i> (2019), <i>Stela Maris da Silva y Ana Maria de Barros</i>	p. 910
Cinema e memória na obra filmica <i>A vida invisível</i> (2019): a invisibilidade e a visibilidade no documento histórico cartas, <i>Zeloi Aparecida Martins y Stela Maris Silva</i>	p. 924
A literatura como fonte de inspiração para o cinema e as possibilidades de uma educação sensível, <i>Valéria C. S. Paiva e Giovana Scareli</i>	p. 935

Inglés

- Early Cinema, Transgression And Heterogeneity In Picasso's Cubism, p. 947
Enrique Mallen
- ETA, the State, and Carrero Blanco between literature and cinema, *Ivano* p. 961
Fulgaro
- An analysis of the short film *Recife Frio* (2009) by Kleber Mendonça p. 975
Filho from an aesthetic perspective of cinema, *Marcella Wiffler Stefanini*
- Anthropophagic Allegories of Austerity: *Las Brujas de Zugarramurdi* p. 991
and Other Conspicuous Cases of Cinematic Consumption During (and
After) the Spanish Economic Crisis, *Scott Boehm*
- Thoughts on the tension between fiction and non-fiction in *Jogo de Cena*, p. 1006
by Eduardo Coutinho, *Vitor Soster*

**DE LA REVISTA MUSICAL AL CINE, EL CASO DE *LAS LEANDRAS*
(EMILIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO Y JOSÉ MUÑOZ ROMÁN, 1931)**

Alfonso Ortega Mantecón

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

1. A MANERA DE INTRODUCCIÓN

El cine, en diferentes momentos de su historia, ha gozado de gran cercanía con el teatro. Estas conexiones pueden remontarse a los mismos albores del séptimo arte, en donde el encuadre fílmico se convirtió en el nuevo escenario sobre el que personajes trascendentes como los hermanos Auguste y Louis Lumière, Georges Méliès, Alice Guy y otra serie de pioneros en este nuevo medio crearon las primeras obras cinematográficas mediante una técnica completamente teatral tanto en lo que se refiere a su puesta en escena como a las mismas actuaciones (Iglesias Simón, 2008).

Con el paso de los años, la relación entre el teatro y el cine continuó diversificándose y dando pie a numerosas interconexiones entre las dos manifestaciones artísticas. Uno de los nexos más explorados y estudiados por la academia e investigadores consiste en la adaptación, ya sea del teatro al cine o viceversa. La dramaturgia de los autores clásicos griegos, de William Shakespeare, Lope de Vega, Tirso de Molina, Molière, Henrik Ibsen, Bertolt Brecht y Tennessee Williams han llegado a poblar la filmografía internacional dando pie a múltiples adaptaciones de sus obras para el cine.

En lo que se refiere al teatro musical, varias puestas en escena han logrado dar el salto al medio cinematográfico de forma exitosa desde el siglo XX, siendo, ya, una práctica habitual la adaptación de musicales teatrales para el cine. Por mencionar algunos ejemplos de esto, destacan los casos de *Amor sin barreras*, *Mi bella dama*, *Cabaret*, *Anita la huerfanita*, *Los miserables*, *Mamma mia!*, *En el bosque*, *Los miserables*, *Sweeney Todd* y *Chicago*; todas ellas producciones que gozaron de al menos una adaptación al cine conservando en el proceso múltiples elementos y recursos propios del teatro que se vieron trasladados al medio fílmico.

El teatro musical español no es la excepción a la regla, contando con algunas adaptaciones fílmicas de zarzuelas, revistas musicales y de otros géneros teatrales. El

presente texto tiene como objetivo principal realizar una revisión de las dos adaptaciones cinematográficas de la famosa revista musical -en ocasiones también denominada como pasatiempo cómico-lírico- *Las Leandras*, cuyo libreto se encontró a cargo de Emilio González del Castillo y de José Muñoz Román, al mismo tiempo que la música fue compuesta por el maestro Francisco Alonso. Esta obra musical fue estrenada por primera vez en el Teatro Pavón de Madrid en noviembre de 1931 y, hasta el momento, cuenta con dos adaptaciones cinematográficas: 1) *Las Leandras* (Gilberto Martínez Solares, 1961), una versión mexicana y; 2) *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969), versión española¹.

Para el análisis de cada uno de los filmes se toman en consideración el proceso de adaptación, la conservación o las variaciones al libreto original de *Las Leandras*, el empleo o abandono de recursos teatrales, así como otras peculiaridades de la adaptación al medio cinematográfico. Todo esto bajo la premisa de que, en la mayoría de las adaptaciones, se conservó la esencia del argumento, pero se aplicaron a éste una serie de adecuaciones al contexto -temporal, geográfico y social- del momento. En primera instancia, en el siguiente apartado se presenta una breve revisión de los pormenores de la revista musical de González del Castillo y de Muñoz Román, mismos que permiten identificar la trascendencia que ha tenido esta puesta en escena teatral tanto en España como en otros países hispanohablantes.

2. BREVES NOTAS EN TORNO A *LAS LEANDRAS*

A inicios de la década de 1930 en España, con la instauración del nuevo régimen en abril de 1931 surgió un fenómeno relevante en las expresiones artísticas, el cual consistió en un aparente libertinaje republicano con la presencia de temáticas novedosas otrora no exploradas. En concreto, en el teatro de revista comenzaron a utilizarse diálogos más explícitos, con insinuaciones de carácter sexual, la presencia y abundancia de dobles sentidos, al mismo tiempo que varias producciones incluían escenas que fueron consideradas en su momento como pornográficas por la presencia de desnudos en el escenario. Es en este panorama de cierta apertura y libertinaje en el que ve la luz la revista musical *Las Leandras*, una obra que marcó el inicio del *boom* de este género

¹ Cabe señalar que existe una tercera versión, sólo que ésta fue estrenada en televisión. Se trata de *Las Leandras* (Fernando García de la Vega, 1985), versión española incluida en el espacio *La comedia musical española* transmitida por Televisión Española (TVE) y protagonizada por Paloma San Basilio. No se analiza en el presente texto debido a que no fue estrenada en cine, sino para televisión.

teatral en España (Huertas, 2016). Con respecto al estreno de la revista musical, Pepe Arévalo Barra señala lo siguiente:

La noche del 12 de noviembre de 1931 quedó escrita con letras de oro en la historia del teatro en España. Se estrenó en el teatro Pavón de Madrid, *Las Leandras*. González del Castillo y Muñoz Román escribieron este «pasatiempo cómico lírico en dos actos, divididos en un prólogo, cinco cuadros, varios subcuadros y apoteosis» con música del maestro Alonso y protagonizado por Celia Gámez, acompañada por su hermana Cora, Amparito Sara, José Bárcenas y Conchita Ballesta, entre otros (2018, p. 248).

El estreno de la obra causó un gran revuelo tanto en los espectadores como por la misma crítica. Las carcajadas resonaron a lo largo de la obra y terminaron transformándose en aplausos una vez finalizada la puesta en escena. Los autores y el compositor de la música fueron aclamados por los asistentes. Asimismo, se repitieron varios números musicales más de una ocasión a petición de la audiencia. Al día siguiente, la prensa otorgó a *Las Leandras* críticas favorables considerándola como una revista que se encontraba aportando un aire renovador y moderno al teatro de la época. No obstante, un reducido número de publicaciones en los medios la acusaban de transgresora y obscena por la abundancia de dobles sentidos e insinuaciones de carácter sexual (Arévalo Barra, 2018, p. 248). Gracias al éxito de la revista musical, ésta contó con una larga jornada en los teatros de España, obteniendo siempre llenos totales y un gran número de pesetas por representación.

La trama de *Las Leandras* se distingue por la abundancia de dobles sentidos, juegos de palabras y de situaciones que vienen a conformar lo que podría denominarse como una comedia de enredos. A grandes rasgos, la historia comienza con la llegada a Concha -una joven *vedette*- de una carta de su tío en la que anuncia que acudirá a visitarla pronto. La mujer se preocupa ante la noticia debido a que su pariente todavía piensa que se encuentra estudiando en un colegio femenino, del cual se escapó en realidad para dedicarse al mundo del espectáculo. Concha teme que su tío le retirará su futuro apoyo económico si se entera de lo ocurrido. Con ayuda de su novio Leandro y de la compañía teatral, instalan en lo que otrora fue un burdel, un supuesto colegio para mujeres, todo esto para hacer creer al tío Francisco que se encuentra estudiando ahora en este lugar. No obstante, la situación se complica con la aparición en escena de antiguos clientes del prostíbulo, generándose así una serie de situaciones cómicas entre las estudiantes-actrices y los visitantes del “burdel”.

Musicalmente, la partitura original de *Las Leandras* ha sido reconocida por su valía tanto en España como a nivel internacional (Maestro Alonso, s.f.). Compuesta por el maestro Francisco Alonso, la música de la revista se caracteriza por la abundancia de géneros musicales folclóricos de España -chotis, pasodobles y pasacalles- y de otros países -el caso de la java y la habanera- que llegan a fusionarse con tendencias de tipo internacional -el blues y charlestón. De la banda sonora de la revista sobresalen las canciones “Las viudas”, “A dar lección”, “El Pichi”, “Clara Bow”, “Las Canarias”, “Los nardos” y “La verbena de San Antonio”.

Sin embargo, en los años que siguieron a la Guerra Civil y durante el franquismo, *Las Leandras*, al menos en su versión original, quedó excluida de los escenarios como consecuencia de la gran censura que se instauró en el régimen y gracias al hecho de que llegó a considerársele como una obra inmoral y con temáticas subversivas. En este nuevo panorama «la censura obligó, por tanto, a un golpe de timón que iba a redefinir temas, mitos y tabúes, amén de otras cuestiones de carácter espectacular y dramático» (Cruz, 2018). En concreto, varias de las letras de las canciones que conformaban la revista llegaron a considerarse procaces e indecorosas, además de que en ellas también se hacían algunos chistes y burlas hacia algunos personajes de la política española², se impulsaba muy sutilmente la formación profesional de las mujeres y la adquisición de independencia de éstas con respecto a los varones³, así como cierta idealización o romantización del divorcio⁴.

En 1941 se estrenó una nueva versión con varias adecuaciones en sus canciones y diálogos. De nueva cuenta en 1948 Celia Gámez llevó a los escenarios la historia modificada permaneciendo en la marquesina por seis meses en el teatro Alcázar. No obstante, tras algunos traslados de teatros por problemas con la programación, manifestaciones de las Juventudes Católicas en contra del contenido “obsceno” de la revista y recomendaciones directas del palacio del Pardo, dejó de representarse en los escenarios perdiendo su continuidad (Arévalo Barra, 2018, p. 249).

² Esto se aprecia en el caso específico de la canción “El Pichi”, en donde se menciona a Victoria Kent, la primera mujer en colegiarse en el Colegio de Abogados de Madrid y que también se desempeñó como la directora general de prisiones. En las representaciones que llegó a tener en su nueva versión se cambió esta mención por la expresión «un pollito bien».

³ Esto se aprecia en la canción “A dar lección” en cuya letra se incluyen los siguientes versos: «Estudiar debe la mujer, amor, porque el hombre es pícaro, y es sátiro, polígamo, pérfido y cínico. Estudiar debe la mujer, amor, porque el hombre es pícaro y es pérfido y es cínico, falso y traidor [...]. Las mujeres hasta aquí no gobernaron la nación, y por eso os veis así, por falta de administración. Si en el cambio nacional interviniese la mujer, el problema que es mundial conseguiría resolver. La peseta descendió, cómo se podrá arreglar. Pues si soy ministra yo, tal vez la pueda levantar».

⁴ Visible en la lírica del llamado terceto del divorcio “Ahora casarse es cosa de juego”.

Las Leandras logró regresar a los escenarios hasta 1964; sin embargo, esto fue en una versión censurada y modificada por el mismo José Muñoz Román de acuerdo a los requerimientos y situaciones dictados por la censura del momento. La revista musical fue protagonizada, nuevamente, por Celia Gámez y se estrenó bajo un título diferente al original: *Mami, llévame al colegio*. Esta versión incluyó una nueva versión del libreto, así como la modificación o supresión de algunas letras de las canciones (Europa Press, 5 de abril de 2004). Al respecto de esta nueva versión, la crítica del ABC dijo lo siguiente:

Han pasado 33 años y anoche después de una esporádica reposición en el Alcázar a finales de los cuarenta, resucitaron *Las Leandras* [...]. Es una versión moderna, actualizada, corregida y pulida, en lo que cabe, del más famoso y acaso perfecto pasatiempo revisteril, versión que ha realizado con inteligencia y pulcritud Muñoz Román, el autor sobreviviente (Quesada en Arévalo Barra, 2018, p. 264).

Tras el ocaso del franquismo, *Las Leandras* ha contado con múltiples temporadas en los teatros españoles en sus diferentes versiones y variantes, lo que exalta su vigencia y el mismo papel trascendente que ocupa en la historia de la revista musical española. Asimismo, la obra teatral ha sido estrenada en varios países hispanohablantes. El caso mexicano resulta digno de ser exaltado, puesto que ha contado con varias temporadas de presentación⁵ en recintos de diferentes partes del país, así como con la primera adaptación cinematográfica de la historia concebida por González del Castillo y Muñoz Román.

Una vez expuestos los orígenes de *Las Leandras*, una visión general de su contenido temático-musical, así como la trascendencia de esta revista musical, se procede a hacer la revisión de las dos adaptaciones cinematográficas que ha recibido esta importante pieza teatral española tomando en consideración los puntos señalados en el apartado anterior.

3. *LAS LEANDRAS* (GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES, 1961)

En 1960 comenzó a filmarse en el entonces Distrito Federal de México la primera adaptación cinematográfica de la famosa revista española *Las Leandras*. Ésta se

⁵ Destacan la de 1971 en el Teatro Insurgentes con dirección de Alfonso Prado y protagonizada por Zulma Faiad; la de 1982 con producción de Irán Eory y José Ramón Argüelles, protagonizada por la primera (de la Cruz Polanco, 2012, pp. 35, 53); así como una corta breve temporada en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (Cenart) en junio de 2009 (Azteca 21, 10 de junio de 2009).

encontró a cargo del prolífico cineasta Gilberto Martínez Solares, quien fungió tanto como director como encargado de la adaptación del libreto original. Entre los protagonistas figuraron los españoles Rosario Dúrcal -interpretando a Rosa (Concha en la versión original de la revista)-, Enrique Rambal y Francisco Jambrina, así como otros talentos nacionales como Andrés Soler, Amparo Arozamena, Celia Viveros y Joaquín García Vargas *Borolas*. La película mexicana fue estrenada hasta el 1 de junio de 1961 en el cine Alameda donde se mantuvo por seis semanas (García Riera, 1994, pp. 237-238).

En lo que se refiere al proceso de adaptación de la revista musical al medio cinematográfico, resulta importante destacar que se trata de una versión bastante fiel y apegada a la obra de González del Castillo y de Muñoz Román. La trama y la problemática principal coinciden con precisión en ambos materiales artísticos. No obstante, la versión fílmica de Martínez Solares incorporó breves escenas que tienen como objetivo profundizar en los orígenes y contextos de determinados personajes. En concreto esto se aprecia en el caso de tres personajes: 1) Leandro (Enrique Rambal), 2) Francisco Morales (Andrés Soler) y 3) Fermina Morales (Graciela Lara). El argumento del director incorporó mayor información acerca de este trío de personajes con el objetivo de que el espectador pudiera conocerlos con mayor profundidad que en la versión original. En lo que respecta a Leandro, se exaltan varios episodios de celos hacia Rosa (Rosario Dúrcal) previos a que inicie la problemática con la inminente llegada del tío de ésta. Por parte de los Morales, la trama de la película mexicana dedica unas breves, pero trascendentes escenas a plantear el origen de Francisco -mostrándolo como el propietario de un negocio de cría de canarios- y de Fermina -presentándola como una joven mujer pronta a casarse con su primo por imposición de su padre-, lo que permite que el espectador esté consciente ya del vínculo familiar entre estos dos personajes, así como de la existencia de este negocio de crianza de canarios que terminará convirtiéndose en el principal detonante para la gran confusión que se desata tras su llegada al colegio de Las Leandras. En síntesis, estas anexiones en la versión fílmica mexicana contribuyen a la generación de una focalización de tipo espectral que posiciona a la audiencia en un punto de conocimiento de la diégesis superior a los demás personajes y, por lo tanto, contribuye a la construcción de mayor comicidad en torno a lo que va ocurriendo en la cinta.

Tomando esto último en consideración, podría considerarse que la versión fílmica de Gilberto Martínez Solares de *Las Leandras* se enmarca bajo la categoría de adaptaciones teatrales en donde la intriga resulta ampliada, misma que fue propuesta por Siegfried Kracauer (1989, pp. 281-288). Es decir, donde se desarrollan otras líneas narrativas y temáticas no abordadas de forma tan específica en la fuente primigenia, esto con el objetivo de ampliar y explorar el universo de los personajes. En palabras de Susan Sontag, el verdadero éxito de una adaptación teatral al cine radica en estas sutiles, pero importantes variaciones entre ambos materiales (1966, p. 28).

Imagen 1. “El Pichi”. Fotograma de la película *Las Leandras* (Gilberto Martínez Solares, 1961)



Más allá de estas adhesiones a la historia original de *Las Leandras*, Martínez Solares también llega a modificar considerablemente los diálogos que la conformaban. Entre las variaciones más notables destaca el abandono y pérdida de varias de las líneas más pícaras, procaces y provocativas que distinguieron a la versión original de la historia y que llegaron a incomodar a varios críticos en la época de su estreno. En cierto modo, la adaptación fílmica mexicana suavizó los diálogos abandonando numerosos dobles sentidos e insinuaciones de carácter sexual, seguramente con el objetivo de que la película no llegara a censurarse o a recibir comentarios que la tacharan como irreverente e inmoral, esto último considerando que para el cine mexicano de inicios de 1960 todavía no se presentaban las importantes transformaciones que vendrían en la industria una década después, incluyendo entre éstas mayor apertura temática en las producciones.

Asimismo, el desenlace fue alterado de la versión original. La adaptación mexicana apuesta por una reconciliación entre Rosa y Leandro. De nueva cuenta, esta modificación a la conclusión de *Las Leandras* puede atribuirse a las condiciones y dinámicas de la industria fílmica nacional, en donde las historias románticas y cómicas solían concluir con el reencuentro de las parejas de amantes tras haber sorteado todos los obstáculos a lo largo del metraje. Empero, a pesar de las variaciones ya mencionadas en los últimos párrafos, la diégesis de la historia permanece prácticamente intacta, pudiendo afirmar que se trató de una adaptación bastante fiel a la fuente original, donde los cambios, en su mayoría, buscaron redondear los arcos narrativos de los personajes y contribuir a la focalización espectral con objetivos cómicos.

En cuanto a la estructura de la adaptación cinematográfica y la misma puesta en escena, es relevante exaltar que se optó por una técnica cien por ciento cinematográfica, desprendiéndose de las dinámicas y convenciones de estilo teatral. El rodaje de *Las Leandras* tuvo lugar en locaciones reales y no en escenarios teatrales, como será el caso de versiones posteriores. Siguiendo esta idea, Martínez Solares hace uso del lenguaje cinematográfico en su totalidad, dejando enmarcado al origen revisteril de la historia en la construcción del guion. Podría asegurarse que la misma estructura y el tono de la obra teatral fueron propensos a que se adaptaran bajo el esquema de la *screwball comedy* o comedia de enredos.

Esto último se aprecia con lujo de detalle en el papel que ocupan los números musicales dentro del filme. Mientras que en otras adaptaciones fílmicas de la historia se opta por desplazarlos de la línea principal de la diégesis como se verá en los apartados subsecuentes, en la versión mexicana de la historia resulta posible hablar de un montaje de tipo musical, en donde cada canción o cada piezaailable sirve de nexos para la construcción y progresión del relato. De igual modo, las canciones gozan de justificaciones de tipo diegética, siendo introducidas por la misma historia que está siendo contada, referidas por los personajes y, por ende, siendo punto fundamental de la narración.

La misma presencia de música extradiegética en gran parte del filme exalta la prevalencia de una puesta en escena de carácter más cinematográfica que teatral. Mientras que en la revista teatral prácticamente no se manifiesta esta tipología de música gracias a las mismas dinámicas de este medio, en *Las Leandras* de Martínez Solares ésta destaca en numerosos momentos. Por lo general, llega a hacerse uso de los compases distintivos de varias de las canciones más representativas de la banda sonora,

donde, de manera instrumental, se encuentran acompañando a los diálogos y a la misma acción en diversos puntos de la película, siendo un recurso completamente cinematográfico construido a partir de la música original del espectáculo teatral.

Finalmente, resta señalar otras dos peculiaridades de la adaptación fílmica mexicana a esta revista musical española. La primera de ellas consiste en que gracias a las modificaciones hechas a los diálogos, resulta posible considerar que se trata de una adaptación de tipo transcultural, término propuesto por Isadora García Avis que exalta que en el proceso de adaptación fueron incorporados ajustes o variaciones con el objetivo de asemejarse a las características sociales, culturales o industriales donde surge la nueva versión (2017, p. 100). Como ejemplo de esto podría recuperarse la alteración al desenlace ya señalado previamente, la supresión de varios dobles sentidos, así como sutiles cambios en los diálogos donde se habla de situaciones y de regiones particulares de México, modificación de algunos chistes al contexto nacional, entre otros, todo esto con la finalidad de hacer más accesible la historia a la audiencia mexicana.

Una segunda y última peculiaridad de esta adaptación mexicana que se vincula con el concepto de la adaptación transcultural resulta notoria en el personaje de *Borolas*. Específicamente se trata de un personaje encarnado por el actor Joaquín García Vargas que recibía el mismo apodo de *Borolas*. A lo largo de su amplia trayectoria por el cine mexicano se distinguió por desempeñarse en papeles muy similares en lo que se refiere al tono cómico, así como por encontrarse caracterizado por vestir siempre una amplia chamarra y un sombrero de bombín. Para la adaptación de *Las Leandras*, Martínez Solares logró incorporar a esta figura icónica de la filmografía cómica mexicana, compaginándolo con el personaje de Porras en la revista musical, apreciándose en este traslado una prevalencia de las cualidades distintivas del cómico nacional sobre el papel que interpretaba en esta ocasión.

Imagen 2. “Los Nardos”. Fotograma de la película *Las Leandras* (Gilberto Martínez Solares, 1961)



4. *LAS LEANDRAS* (EUGENIO MARTÍN, 1969)

Casi una década después de la versión mexicana de la historia, Eugenio Martín se hizo cargo de la dirección de la primera adaptación fílmica española. Para la adecuación del guion de la revista, el director colaboró con Jesús María de Arozamena, Vicente Coello y Santiago Moncada. En el elenco principal figuran importantes personajes del cine, la música y el teatro español como Rocío Dúrcal, Celia Gámez, Isabel Garcés, Jeremy Bulloch, Antonio Garisa, Valentín Tornos, Alfredo Landa y José Sazatornil.

La versión cinematográfica española de *Las Leandras* varía considerablemente de la historia original. Ésta comienza mostrando el escape de Patricia (Rocío Dúrcal) de un colegio inglés, siendo perseguida por una de las maestras del lugar hasta que logra escapar del país llegando al aeropuerto y tomando un vuelo de regreso a casa. Ya en su hogar se reúne con Rosa (Celia Gámez), su madre. Juntas deberán enfrentarse a la inminente visita del tío Francisco (José Sazatornil) que ha enfurecido tras enterarse del abandono de la joven de la escuela. Como puede apreciarse en esta sucinta sinopsis de la trama, esta película de Eugenio Martín incluye importantes variaciones al relato original, siendo el más relevante, quizá, la aparición y presencia de la madre de Patricia -que vendría a ser Concha en la revista musical- en la historia narrada. La diégesis tiende a seguir su propio camino relacionándose en varios puntos con la historia

primigenia en la que se basa, pero sin que estas conexiones sean tan trascendentes o notorias. Siguiendo esta lógica, podría ser considerada como una adaptación bastante libre del libreto teatral que toma tanto elementos de éste como de la versión posterior titulada *Mami, llévame al colegio*, en donde su mismo carácter metaficcional -que será explicado a detalle más adelante-, la llevaron a distanciarse del relato original y, siguiendo lo dicho por la crítica y espectadores del filme, a perder gran parte de su esencia.

Junto con estas variaciones considerables a la trama original de *Las Leandras* destaca la aparición de nuevos personajes que no figuraban en el libreto teatral. Tal es la situación de la ya mencionada Rosa, de Robert Wilson (Jeremy Bulloch) -un profesor de origen inglés- y de Matilde (Isabel Garcés) -directora de un colegio todavía en construcción. La llegada de estos nuevos personajes implicó el abandono de otros distintivos de la revista musical, siendo este el caso del mismo Leandro que originalmente daba nombre al colegio y a la misma obra. Podría considerarse que, en cierto modo, la incorporación de la madre de Patricia a la trama vino a reemplazar narrativamente a Leandro.

Imagen 3. “Las viudas”. Fotograma de la película *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969)



En la versión fílmica española se aprecia un aún más notable abandono de los dobles sentidos y del tono procaz que habían distinguido a la obra original. Mientras que la adaptación mexicana conservaba todavía bastantes remanentes de estos elementos, la española muestra prácticamente una cesión de este tono, optando por un humor más sutil y refinado. Por otro lado, también se incorporaron nuevos números musicales a la historia.

Tal y como ocurrió en la versión de Martínez Solares, *Las Leandras* de Eugenio Martín también hace uso de una estructura y una puesta en escena cien por ciento cinematográfica, contando con múltiples locaciones, un manejo dinámico de la cámara y otras prácticas afines al séptimo arte. De nueva cuenta, el filme puede situarse bajo los cánones de la *screwball comedy*.

La presentación de los números musicales en la diégesis sí presenta varios cambios relevantes con respecto a la revista musical y a la adaptación mexicana. Éstos sí se distinguen por encontrarse anclados en la construcción del relato, pudiendo hablar nuevamente de un montaje de tipo musical; sin embargo, la mayoría de ellos no tienen lugar, realmente, ante los ojos de los demás personajes, sino que se encuentran relegados en el campo de meros sueños o producto de la imaginación de los protagonistas del filme. Un reducido número de canciones y bailes sí ocurren “realmente” en la diégesis, pero se presentan únicamente en los escenarios. Por otro lado, la mayoría de las composiciones originales del maestro Alonso son introducidas como ensoñaciones de los personajes que surgen bajo sugerencia de los diálogos que sostienen con otros o como resultado de las mismas situaciones y problemas a los que se enfrentan, siendo esto lo que ocurre con la interpretación de la java de “Las viudas” o de “Clara Bow”.

Una peculiaridad de la versión española a cargo de Eugenio Martín que llega a influir en todo el proceso de adaptación del libreto teatral consiste en un carácter intertextual y, específicamente, de tipo metaficcional, el cual se aprecia en diferentes niveles. La primera apreciación de esta cualidad distintiva de la adaptación se observa en el hecho de que en varios puntos de la diégesis, los personajes llegan a hablar directamente de la existencia de una revista musical conocida como *Las Leandras*; es decir, dentro de un filme basado en la puesta en escena, se habla de ésta misma, dando pie a una resolución cómica a la situación que aqueja a los protagonistas apelando a la misma metaficción.

Asimismo, otro nivel del empleo de la intertextualidad y de la metaficción se aprecia con la presencia de Celia Gámez. Como se revisó en el segundo apartado de este texto, la actriz fue la encargada de interpretar a la protagonista de la primera versión revisteril de *Las Leandras* en 1931. Para la adaptación fílmica, el equipo involucrado en la creación de la película decidió crear un papel y un personaje dedicado exclusivamente para Gámez, quizá a manera de homenaje por su presencia constante en las puestas en escena teatrales de la revista. Esta propuesta de la creación de un homenaje en la película se refuerza con el hecho de que la cinta comienza mostrando varias fotografías de los montajes teatrales de la obra, tras la secuencia de imágenes procede a incluirse una breve introducción en la que Celia Gámez brinda información básica de la revista e invita a los espectadores a acompañarla a ella y a Rocío Dúrcal en esta nueva versión de la historia.

Imagen 4. Celia Gámez. Fotograma de la película *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969)



5. CONCLUSIONES

Una vez revisadas las peculiaridades de las dos versiones cinematográficas de *Las Leandras*, resulta posible afirmar y confirmar que tanto en la producción mexicana como en la española se conserva la esencia del argumento. Sin embargo, cada una de las producciones experimentó variaciones que van desde sutiles modificaciones hasta reestructuras narrativas muy notorias, variaciones que pueden ser consideradas como

productos directos de la adecuación al contexto en el que fueron desarrolladas estas obras.

La película mexicana a cargo de Martínez Solares demuestra una práctica de apropiación transcultural del argumento, conservando su estructura y dinámica argumental, pero adecuándola al contexto nacional mediante el ajuste de los diálogos para que éstos gocen de mayor cercanía con su audiencia, así como a través de la incorporación de personajes icónicos del cine cómico de la Época de Oro. Por su parte, la versión fílmica española de Eugenio Martín realiza una apropiación metaficcional del argumento donde se ponen en práctica diferentes niveles y herramientas de la intertextualidad como la misma metaficción, la alusión y el homenaje. En ambos casos, siguiendo la propuesta de Kracauer, se trata de una adaptación teatral donde se amplía la intriga y se va más allá de lo explorado en la fuente primigenia.

Tanto la versión mexicana como la española de *Las Leandras* recalcan, en cierto modo y a través de diversos métodos, la trascendencia de la revista musical de Emilio González del Castillo y de José Muñoz Román, con música del maestro Francisco Alonso. Por un lado se exalta el hecho de que se trata de una historia cómica que fue capaz de romper fronteras geográficas y envolver por igual tanto al público español como latinoamericano; mientras que por el otro se reafirma su puesto fundamental para el desarrollo del arte teatral en España.

BIBLIOGRAFÍA

- ARÉVALO BARRA, P. (2018). José Muñoz Román el rey de la revista musical española (1903-1968). *Cuarta Provincia*. 1, 241-267.
- AZTECA 21 (10 de junio de 2009). Regresa a la escena nacional 'Las Leandras', un clásico de la zarzuela. *Azteca 21*. Disponible en: <http://www.azteca21.com/2009/06/10/regresa-a-la-escena-nacional-las-leandras-un-clasico-de-la-zarzuela/>
- CRUZ, J. (2018). La comedia musical entre 1939 y 1975. En *Ensayos del teatro musical español*. Fundación Juan March.
- DE LA CRUZ POLANCO, F. (2012). *Magia pura y total. Historia del teatro musical en la Ciudad de México. 1952-2011*. Samsara.
- EUROPA PRESS (5 de abril de 2004). La dirección del Teatro de la Zarzuela proyecta representar 'Las Leandras', una de las revistas más famosas. *Europa Press*. Disponible en: <https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-direccion-teatro-zarzuela-proyecta-representar-leandras-revistas-mas-famosas-20040405180723.html>

GARCÍA AVIS, I. (2017). La glocalización como rasgo definitivo del remake transcultural en televisión. *Fonseca. Journal of Communication*. 14, 91-111.

GARCÍA RIERA, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano. 1959-1960*. Universidad de Guadalajara y Conaculta.

HUERTAS, E. (2016). El teatro frívolo: las variedades y la revista. En *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March.

IGLESIAS SIMÓN, P. (2008). Del teatro al cine. *Revista ADE-Teatro*. 122, 126-145.

KRACAUER, S. (1989). *Teoría del cine*. Paidós.

MAESTRO ALONSO (s.f.). *Las Leandras*. Disponible en: <https://www.maestroalonso.com/obras/revista/las-leandras/>

SONTAG, S. (1966). Film and Theatre. *The Tulane Drama Review*. 11(1), 24-37.

KALIMÁN: UN HÉROE EXTRANJERO Y SU ENSEÑANZA MORAL EN EL CELULOIDE MEXICANO

Alma Delia Zamorano Rojas

Universidad Panamericana

1. INTRODUCCIÓN

Muchos han sido los héroes que han engrosado las filas del cine mexicano, lo mismo charros cantores, cómicos urbanos, figuras de la historia nacional, indígenas desamparados, luchadores enmascarados y actores icónicos que han encarnado historias de amor o sufrimiento; sin embargo en medio de estas mitologías en el repertorio nacional, uno de los héroes que destaca por su rareza y exotismo, es sin lugar a dudas, Kalimán.

Este personaje nació en la radio a través de entregas en 1963, y posteriormente hizo su aparición en la historieta semanal desde 1965 y hasta el año 2005. Instalado ya en el ámbito de la popularidad gracias a la radioserie y a la historieta, el siguiente paso fue llevarlo al cine, en donde se conformó en un semidios que luchó por el bien y la justicia.

El presente trabajo pretende revisar a este personaje desde el ámbito de la filosofía moral que plantea que los superhéroes son modelos morales, quienes a través de sus acciones logran que los mensajes sean recibidos con más eficacia que la mera representación de un concepto.

Kalifilms, S.A. de C.V. fue creada exclusivamente para la incursión en el cine de este mortal con súperpoderes, creado por en Modesto Vázquez y Rafael Cutberto Navarro. En total se filmaron dos películas, ambas dirigidas por Alberto Mariscal, la primera en 1972 con el título de *Kalimán. El hombre increíble* y la segunda en 1976, *Kalimán en el siniestro mundo de Humanon*.

2. OBJETIVOS

El presente estudio pretende analizar el personaje de Kalimán en el cine mexicano, el cual reprodujo el modelo moral del superhéroe tradicional creando una gran

identificación con el público, a pesar de que su aspecto, creencias, cultura y tradiciones eran totalmente opuestas y distantes al contexto mexicano, e incluso latinoamericano, donde tuvo gran penetración. La descripción de Kalimán era:

Séptimo hombre de la dinastía de la diosa Kali y proveniente de una civilización subterránea conocida como el reino de Agharta, Kalimán es capaz de dominar la mente a favor del bien y la justicia. Sus padres fueron una nativa del medio oriente y un occidental. Aunque el serial radiofónico lo describía de tez morena y ojos azules, la historieta lo caracteriza de piel blanca manteniendo el color de sus ojos igual a la radionovela. Fue educado por los monjes tibetanos de los cuales adquirió grandes poderes mentales. Igualmente, es poseedor de grandes conocimientos referentes a la ciencia, la metafísica y el esoterismo. Posee una gran fortaleza física y es un hábil ejecutante de las artes marciales, aunque prefiere utilizar sus poderes mentales ante que todo. Aparte de todo esto, Kalimán tiene un gran atractivo físico que enloquece a todas las mujeres (Calleja, 2016).

Este trabajo pretende realizar un análisis de este superhéroe extranjero en el ámbito de la filmografía mexicana en donde se configuró en un adalid que luchó por los necesitados y los desposeídos, y por el bien y la justicia usando los poderes de la mente que desarrolló debido a sus estudios y a su ascendencia oriental.

...un superhéroe es un héroe con poderes superhumanos, o por lo menos habilidades humanas que son desarrolladas a un nivel superhumano en la mayoría de los casos tiene una identidad secreta; tiene como objetivo proteger y mantener aisladas la vida y la personalidad del ser humano común y corriente, de la vida y la personalidad del superhéroe (Morris, 2008, p. 14).

Partiendo de que la enseñanza de la moral consiste en mostrar cómo enfrentar situaciones que se presentan frente a un dilema ético, resulta predecible comprender que los superhéroes se han conformado con el paso del tiempo en modelos a seguir por las acciones que toman frente a determinadas circunstancias; en este sentido nos planteamos la pregunta de si las películas de este héroe oriental ayudaron a complementar la enseñanza de la moral y si debido a las acciones que se desarrollaron en estos filmes se abonó en la formación ética de sus espectadores.

Mucho se ha dicho que los medios de comunicación forman y deforman las maneras de pensar, las creencias, las actitudes, las ideologías, etcétera por lo que no se puede afirmar que la educación moral depende de los contenidos que se manejen en dichos medios, pero lo que sí es cierto, es que la habilidad de algunos formatos audiovisuales para a través de la imaginación construir mundos y situaciones verosímiles, permite que este entendimiento sea aprovechado para la educación moral, pues «las virtudes morales, intelectuales o físicas de los héroes les daban la capacidad

de realizar proezas que los hombres comunes no podían enfrentar, por ende, ganaban el respeto y la admiración de quienes lo rodeaban» (Propper, 2004, p. 48).

Esto tampoco significa que siempre se eduque en los valores y en la ética para el bien, aunque generalmente en el mundo de los superhéroes, éstos ponen a prueba su juicio moral y demuestran su autonomía, a través de la toma de decisiones en momentos importantes y debido a estas resoluciones, el público los toma como modelos que emplean principios morales universales cuando deben decidir cómo actuar con los saberes y poderes que poseen. «Los héroes representan valores. Encarnan ambiciones, proveen de imágenes los sueños imposibles. Son la expresión del ideal de una civilización, ideal del cual muestran a la vez la proximidad y el alejamiento» (Comte, 1994, p. 118).

3. METODOLOGÍA

En los medios de comunicación son bien conocidas dos corrientes que podrían contradecir los aportes de los mismos medios en los modelos de filosofía moral; el primero es la llamada Teoría del aprendizaje social que plantea que si los públicos observan contenidos violentos tienen a actuar de forma agresiva, en comparación con quien no tiene acercamiento a este tipo de elementos. Esta premisa de Alberto Bandura (1977) se apoyó en la experimentación con niños, quienes aprendieron en entornos sociales por medio de la observación y de la imitación del comportamiento que vieron. También refuerza la idea de que el niño se ve afectado por la influencia de otros.

Esta teoría se basa en tres conceptos clave: que el ser humano aprende a través de la observación, que el estado mental de cada individuo afecta este proceso, y que el aprendizaje no necesariamente cambia el comportamiento de las personas; en este sentido, los superhéroes transmiten muchos otros valores que solo los morales o éticos.

Asimismo encontramos la llamada industria cultural que plantea que sus productos sirven para moldear públicos de acuerdo a la voluntad del sistema. Para Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998), la industria cultural que aglutina prensa, radio, televisión, música, videojuegos y demás medios audiovisuales, entre ellos el cine, es un negocio que reafirma y reproduce una forma de comercialización y que utiliza sus productos como estructuras para homogeneizar las necesidades de los públicos, de tal forma que los superhéroes legitiman el sistema y convierten al público en sujetos pasivos que lo consumen y perpetúan.

Sin embargo, para el abordaje del superhéroe en este trabajo se pretende su estudio desde el ámbito positivo; es decir, desde la comprensión de que los medios crean una filosofía moral e ilustran los conceptos del deber ser a partir de ellos.

Teniendo como referencia *The Psychology of Moral Development* (1984) de Lawrence Kohlberg, quien evaluó a un grupo de entrevistados cuando eligió un curso de acción ante un dilema moral tomando como base sus testimonios; es posible identificar el juicio moral de un superhéroe partiendo de su forma de pensar, que externa a través de los diálogos, cuando se enfrenta a determinadas situaciones, sobre todo si contienen dilemas morales.

En la obra de Kohlberg se habla de estadios del juicio moral, siendo el detonante el testimonio o diálogo que se expresa ante determinados contextos, seguido de las acciones que efectúan a continuación; es decir, la relación entre las decisiones tomadas y los actos que llevan a cabo. En este caso el superhéroe tiene una predisposición moral a ser héroe.

Feinberg señala que existen tres tipos de acción: «[aquellas] acciones que constituyen un deber y que son obligatorias, [...] acciones que son correctas en cuanto que están permitidas desde un punto de vista moral y no prohibidas [y finalmente] acciones que son incorrectas, que no debemos hacer» (Feinberg, 1985, p. 106).

De acuerdo con J. O. Urmson, la particularidad del superhéroe es que se atribuye: «un deber extra moral que ni la sociedad, ni su familia, ni nadie, salvo él mismo, le están exigiendo. En este orden de ideas, el superhéroe asume un deber extraordinario a causa de su compromiso con la sociedad, pues en virtud de sus poderes tiene una cierta responsabilidad frente a los demás» (Urmson, 1985, p. 10).

4. UN POCO DE HISTORIA

Kalimán es uno de los personajes más transmediales en la historia mexicana, pues aunque sus inicios están en la radio en donde nació como un héroe que luchaba por la justicia dedicándose en cuerpo y alma a combatir las fuerzas malignas, sin el uso de la violencia o armas de fuego, siempre acompañado de su inseparable amigo Solín, también se convirtió en una figura emblemática de la historieta mexicana, llegando a ser una de las más populares, vendida en México y Latinoamérica durante 26 años ininterrumpidos, llegando a publicar mil trescientos cincuenta y un números consecutivos, con la cual se concretó la imagen de un Kalimán con rasgos muy

particulares, como su vestimenta y su filosofía, así como el áurea mística que siempre rodeó sus historias.

«Caballero con los hombres, galante con las mujeres, tierno con los niños e implacable con los malvados» fue el lema de este personaje, autor de frases como: «Serenidad y paciencia» y «Nada es más fuerte que la mente», que se convirtieron en parte de la cultura popular del México desde los sesenta y hasta finales de los ochenta, reflejando el gran impacto popular de Kalimán.

Otro distintivo que ofrecía este superhéroe en sus aventuras era la diversidad de locaciones exóticas, pues viajaba por todo el mundo para combatir extraterrestres, terroristas y fantasmas.

Un personaje creado en México que viviera en un lugar indefinido, pero cercano paradójicamente al lejano oriente y a Egipto, acompañado de un niño discípulo cuyas hazañas mezclaran la ciencia ficción, excelente para la radio, con las más conocidas tradiciones y leyendas nacionales. Así nació Kalimán 'El hombre increíble' acompañado siempre por Solín.... (Güemes, 2001, p. 2a).

Aunado a ello, Kalimán se configuró como un protagonista mortal que ostentaba una filosofía de vida basada en combatir la maldad a través de la disciplina y la voluntad, de tal manera que siempre representó el ideal generoso dedicado al ejercicio físico y al desarrollo intelectual. Además Kalimán, a diferencia de otros superhéroes ya afianzados en el gusto del público, no necesitaba ocultarse en un disfraz mundano para luego convertirse en superhéroe, pues lo que lo hacía más original y atractivo era su identidad revelada y conocida, así como la universalidad de sus aventuras siempre en combate contra la maldad.

Los superhéroes, al ser privilegiados con poderes, tienen la responsabilidad de usarlos para 'el bien'. Así, el superhéroe puede ser un ejemplo de 'cómo actuaría yo si tuviera poderes/ talentos' y 'cómo debería actuar frente a una situación en la que tuviera que disponer de mis poderes/talentos'. Si el superhéroe puede ser un ejemplo de cómo actuar en situaciones como las descritas, entonces vale la pena indagar cómo se enfrenta a situaciones moralmente conflictivas, así como en qué se basa para optar por un curso de acción sobre otro (Bolaño, 2012, p. 52).

Muchos formaron parte de la galería de villanos contra quienes se enfrentó, rivales con amplias capacidades malévolas como Kardo, Humanón, el conde Bartok, la bruja blanca, Karma, la araña negra y su némesis por excelencia Namilak, quien simbolizó a un ser con las mismas capacidades de este héroe, pero sirviendo al mal.

Kalimán mantiene el aspecto romántico de la literatura de folletín [...] lo que más seduce del personaje es su reminiscencia de caballero medieval, por una parte, y su relación fraternal con el

personaje de Solín, por otra [...] Somos latinoamericanos y Kalimán encarna el ideal de la hombría del mexicano y de muchos habitantes de América Latina: respeta siempre a las mujeres y protege a los niños; curiosamente, lo más valioso que tiene no es su riqueza que radica en gran medida en sus conocimientos sino en su honor. Es un caballero galante, con dejos de ternura, pero implacable en cuanto se trata de batirse por una causa, noble desde luego entendido esto como en beneficio de una persona o un grupo que se vea desprotegido o amenazado... (Güemes, 2001, p. 3a).

Quizá uno de los elementos que logró acercar a Kalimán al gusto del público mexicano fue que no importara que se tratara de Calcuta, Egipto o la India, los amigos de este personaje eran siempre los pobres; los marginados, exiliados o quienes estuvieran en franca desventaja frente a un sistema que los mantenía así, o simplemente los ignoraba. También en América Latina tuvo una gran popularidad, pues los contextos reflejaban y lograban esa empatía por las condiciones de vida que se llevaban, y quizá por ello esa extranjería del personaje se diluía, por lo que Kalimán fue un superhéroe capaz de vivir en la imaginación colectiva y en el mundo real, gracias a la constante de los programas radiofónicos y las ediciones impresas.

5. SU INCURSIÓN CINEMATOGRAFICA

Cuando Rafael Cutberto Navarro decidió producir una película sobre Kalimán, no escatimó esfuerzo ni inversión para que resultara de una categoría similar al prestigio del personaje, dando por resultado para su debut cinematográfico, una superproducción internacional que costó más de cinco millones de pesos, a colores y en Panavisión, rodada en inglés para su explotación al extranjero, y filmada en un setenta y cinco por ciento en escenarios naturales de Egipto, El Cairo, Alejandría y en las zonas arqueológicas de Giza, Sakkara, Menphis y Luxor.

Kalimán. El hombre increíble (1972) está basada en la serie titulada “Los profanadores de tumbas”, que por cierto fue la primera en transmitirse por radio (1963) y también la primera en imprimirse en el formato de historieta.

En la versión cinematográfica se hicieron algunos arreglos para aprovechar al máximo el impacto del cine. El cambio más notable es la aparición de un personaje extraterrestre con apariencia de Turco (similar a Kardo de “El ojo de Satán”), este personaje pretende enviar un mensaje telepático a sus semejantes para invadir la tierra al tiempo que el resto de la trama se desarrolla (Cineteca Nacional, 2016).

Entre la filmación y el estreno de la cinta tuvieron que pasar dos años, pues fue filmada en agosto de 1970 y estrenada el 27 de abril de 1972. La sinopsis de la película la presentaba con una serie de imprecisiones:

En un oasis de Egipto, el viejo Tabor entrega parte de un plano de la tumba del faraón Tukamón a su hijo Zarur, al profesor Morgan y a su hija Alicia. Éstos son asaltados por bereberes, pero los salva Kalimán, personaje con poderes mentales derivados de la filosofía oriental, que finge producir un eclipse ya previsto, y a quien ayuda el negrito Solín. El malvado Erich manda asesinar a Tabor. Antes de morir, él da la otra mitad del plano a su hija Nila, que luego es vendida como esclava. Solín como encantador de serpientes y la esclava liberada por ellos Sinaíd, compran a bajo precio una estatua de oro quitada a Nila y que tiene su mitad del plano. Unos bandidos matan a Sinaíd y Kalimán es salvado por el extraño Mateo de sangre verde. Erich atormenta con un monstruo peludo a Nila (Cineteca Nacional, A-01014).

Algunos de los elementos que más destacan de esta primera versión cinematográfica es su duración en cartelera, pues en el cine Olimpia se mantuvo durante catorce semanas, rompiendo récords de asistencia, aunque para la crítica especializada la película no contenía más que una devoción por el héroe de la radio y la historieta.

...hay una momia faraónica de vendas terrosas que se desintegra en su momento porque era un robot muy enresortado. También aparece un hombrón peludo casi gigante orangután y semi parodia de King Kong. Surge en la tumba al fin hallada en el subterráneo hacia la pirámide, un cerebro en nicho o capelo, latente, vivo, relacionado a otro misterioso que anda por ahí con facha de verdoso turco y que resulta ser extraplanetario, pero de mundo estelar que busca la destrucción del planetita Tierra. Y es imprescindible la gran explosión final, sobre maqueta de la tal pirámide, para que Kalimán culmine con misión cumplida. No sin antes regodearse un rato muy humanamente, con Adriana Roel que anda derritiéndose por el tangible héroe (Villa, 1972, p. 70).

Otro de los elementos importantes a destacar en *Kalimán. El hombre increíble* bajo la dirección de Alberto Mariscal, es que llevó en su estelar a Jeff Cooper, quien también repetiría este papel en la segunda y última película de Kalimán en el cine mexicano. Este actor canadiense fue seleccionado entre veinte candidatos. Estudió en Chicago arte dramático e incursionó en el ambiente artístico. Se inició en el teatro y algunas de las obras en las que participó fueron: *Fabricante de lluvias* con Burt Lancaster, *Shakespeare* con James Mason, y en el cine *Los años imposibles* (1968) de Michael Gordon y la hiperviolenta para su tiempo *Nacidos para perder* (1967) de Tom Laughlin.

Así, muy en contradicción con la trayectoria del actor, y en un soliloquio verdaderamente extraño, el preámbulo de la película presenta una introducción con voz en *off* en la que el superhéroe afirma: «Yo Kalimán, autorizo al actor Jeff Cooper a

interpretar este pasaje de mi vida que tiene lugar en Egipto. Mi decisión de permitir a este joven actor tomar forma corporea y psicológica de mi personaje se basa en su integridad, como ha vivido y su dedicación en el estudio de la mente humana»¹.

Inmediatamente después aparecía Kalimán, quien hacía patentes sus extraordinarios poderes desde la primera escena, pues se aprovechaba de un eclipse para llegar en medio del desierto a liberar al profesor Morgan (Charles Fawcett), a su hija Alicia (Adriana Roel) y al egipcio Zarur (Carlos Cardán) de unos beduinos maleantes, con el grito aludiendo a su nombre y montando un blanco corcel.

Esta será la primera incursión del diálogo moral reforzado por una acción, pues a pesar de lo extraño que pareciera la frase introductoria, pone de manifiesto que el superhéroe que ha transitado por la historieta y la radio está a punto de dar un paso muy importante al tomar la decisión de permitir que un humano lo represente en el medio cinematográfico, lo cual se convierte en una cuestión mayor, pues tiene que comulgar con su estilo de vida, sus creencias y sus preceptos morales.

Más adelante conocerá a su inseparable amigo Solín (Nino del Arco), quien sin saber que él es descendiente de faraones, se dedica a encantar serpientes falsas por unas monedas. Pero hasta él es desenmascarado por el hombre del turbante blanco y de la larga capa, quien lo convence de hacer el bien y ser honesto en su actuar al recomendarle «sólo hay que temer al miedo»² cuando una de las víboras parece no obedecerle. Inmediatamente después viene la acción de Kalimán, quien la apacigua, ante el asombro de todos los presentes.

Kant en su texto *La pedagogía* afirma que la moralidad es un aspecto que se transmite a través de una educación práctica; es decir que la enseñanza moral se funda en mostrarles a los pequeños «el deber que tienen que cumplir, mediante ejemplos y disposiciones» (Kant, 1987, p. 30). En este sentido Kalimán le enseña al público, a través de su relación con Solín, cuáles son los deberes para consigo mismo y con los demás a través del ejemplo y de su conducta.

En agradecimiento, Solín se vuelve su compañero de aventuras, y esto también crea un vínculo empático con el espectador, pues en él volca sus habilidades con un sentido pedagógico, mostrando el deber ser del hombre que lucha por la justicia y por la bondad, en un mensaje que llega por igual a niños y adultos, hombres y mujeres.

¹ Voz en off en *Kalimán. El hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972).

² Diálogo de *Kalimán. El hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972).

Sin embargo, y a pesar de basarse en una historia cuyo guión había pasado por la radio y la historieta, en esta versión cinematográfica Kalimán se encuentra en Egipto en la búsqueda de vida extraterrestre, que no había aparecido en los otros medios, hasya entonces, pues en uno de los diálogos afirma:

... estas ruinas evidencian la llegada de extraterrestres. Hombres superiores de otros planetas sobre carros de fuego que se fueron dejando la semilla del conocimiento [...] el enigma de las pirámides está en seres de otros planetas que arribaron a la tierra para sembrar semillas de sabiduría, pero el egoísmo del hombre no le permite ver que ellos no lo crearon todo³.

Nuevamente encontramos un diálogo seguido de la acción que muestra la filosofía moral del personaje y en este caso sus pensamientos y conocimientos al respecto, pues Kalimán sabe que varias constelaciones estarán alineadas y siente la fuerza poderosa en el firmamento. Y en efecto, inmediatamente después, aparece un personaje extraño, con sangre verde, quien en realidad es el depositario del conocimiento universal, y el encargado también de avisar a sus conciudadanos para iniciar el ataque a la Tierra.

Al mismo tiempo, Kalimán se ve envuelto en asesinatos, robo y la avaricia por poseer las riquezas de la tumba de uno de los últimos faraones. Por ello se enfrenta a Erich y a muchos de sus hombres, con frases muy aleccionadoras que dan cuenta de la educación moral que intenta hacer llegar al público. En una ocasión menciona: «Quien planta vientos obtiene tormentas. Estas cavando tu fosa»⁴. Después la acción que refuerza esta frase es que hipnotiza a sus captores en el desierto y los hace creer que es una pantera.

Asimismo más adelante dice: «No existe cosa más poderosa que la mente humana. Quien domina su mente, lo domina todo»⁵ y Kalimán toma la decisión de mostrar lo que se puede hacer a través de ella, fingiendo su propia muerte con el *actus mortis*, paralizando su corazón y mostrando el dominio de la mente sobre el cuerpo. Es así que Kalimán a través de sus frases conforma una filosofía moral y un sentido de cómo se debe actuar ante determinadas circunstancias, creando un modelo a seguir en cuestiones morales, pues

...el concepto del héroe es lo que los filósofos llaman un concepto normativo. No sólo caracteriza lo que es, sino que nos ofrece un panorama de lo que deber ser. Nos presenta

³ Diálogo de *Kalimán. El hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972).

⁴ Diálogo de *Kalimán. El hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972).

⁵ Diálogo de *Kalimán. El hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972).

algo a lo que aspiramos ser en nuestras vidas. Los superhéroes proveen grandeza, imágenes ficcionalmente vívidas de lo heroico y son tanto inspiracionales como aspiracionales [...] [La figura del superhéroe] nos motiva y dirige nuestros pasos. Esta es la razón por la que la imagen de lo heroico en el superhéroe tiene una fuerza moral (Bolaño, 2012, p. 35)

Como se mencionó anteriormente, la película fue muy criticada por la prensa, pues se tenían unas altas expectativas con respecto a la puesta en escena cinematográfica del personaje; sin embargo para el público, Kalimán seguía siendo el superhéroe que luchaba por el bien de la humanidad:

En cada secuencia cambian el maquillaje de Kalimán. En unas se ve absolutamente chocolate, en otras terracota y en algunas más rosa frenesí (o tal vez habría que decir mexicano, pues creo que es un color más político). Tal vez por eso el niño (mi vecino) dice: ‘Mamá, mamá Kalimán tiene cara de mujer’. ‘Si es guapo, responde la mamá’. ‘¿qué les hizo, qué les hizo?’ pregunta el niño ‘Unas magias’ responde la mamá, creo que los hipnotizo. ‘¿Y esos eran buenos o malos?’ pregunta el niño. Aquí todos son malos dice la mamá (Villa, 1972, p. 70).

6. EL SEGUNDO INTENTO “FALLIDO”

La segunda película, *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* fue filmada en Brasil en agosto de 1974 y estrenada el 11 de noviembre de 1976 en los cines México, Real Cinema, Palacio y Soledad en la Ciudad de México. Estuvo cinco semanas en cartelera, con una historia, que según la sinopsis prometía:

En la selva amazónica habita Humanon, quien desea dominar la humanidad destruyendo el amor. Ha creado vida artificial en probeta y realiza experimentos genéticos y transplantes cerebrales. El resultado es el monstruo Perfectohumano. Kalimán llega a un Congreso de Parapsicología con Solín y es recibido en Río de Janeiro por el profesor Vasco y Xiomara, esposa del desaparecido profesor Rabadán, que trabajan para Humanón, pues él los chantajea con la vida de Rabadán y de la hija de Vasco. Kalimán va hasta donde habita su enemigo, se enfrenta contra monstruos y finalmente contra Humanon, pero éste es eliminado por Perfectohumano (Cineteca Nacional, A-1204).

Esta segunda película fue adaptada de la historia *Los cerebros del mal* que fue llevada también a la radio y la historieta. El comentario en el expediente de la Cineteca Nacional afirmaba:

Unas pocas vistas convencionales de Río de Janeiro no logran dar a esta segunda (y última hasta el momento) aventura cinematográfica de Kalimán la calidad espectacular de la primera [...] tampoco se logra que las mínimas extravagancias caracterizadoras de varios personajes salven el ridículo, del “quiero y no puedo” a una fantasía muy inspirada por *El satánico doctor No* (*Doctor No*, 1962) de Terence Young [...] el villano Humanón (Milton Rodrigues) con capucha roja y negra a la Ku Klux Klan y un símbolo atómico en la

espalda, opera en su laboratorio un tablero de lucecitas, se hace acompañar de una enanita, tiene a gente dormida en vitrinas, dice que se cree Dios, pues Dios es una “romántica idea esotérica” y ha creado con moneral a Perfectúmeno una bestia peluda de un solo ojo, su sirviente (Alonso Castaño) usa látigo, armas y charreteras amarillas para vigilar a la gente metida en jaulas (Cineteca Nacional, A-1204).

Así, *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón*, comienza con la llegada de un avión a Rio de Janeiro, en donde se llevará a cabo el Congreso de Parapsicología; sin embargo a su arribo, Kalimán se entera de una serie de extrañas desapariciones de los profesores participantes. Poco después es emboscado para que también se retire; pero esto solo logra acrecentar su interés, llegando a la conclusión de que se trata de una conspiración de un enemigo mayor, quien se encuentra haciendo experimentos con los cerebros de estos grandes pensadores.

También como parte del repertorio de frases con pedagogía moral de Kalimán, aparece la ya clásica «serenidad y paciencia mi pequeño Solín»⁶, al saber que están siendo vigilados por extraños hombres, quienes finalmente secuestran a su pequeño acompañante (quien en esta segunda película es encarnado por Manolito Bravo) y para lo cual le dejan una nota que a la letra dice: «Tenemos al muchacho. Si quiere que sobreviva siga instrucciones. Humanón. Dios del Universo»⁷.

En esta escena nuevamente encontramos la acción que sigue a la frase y pone de manifiesto los poderes del hombre increíble, pues tiene que ir a un viejo cementerio donde han sepultado a Solín y debe liberarlo rápidamente porque tiene poco oxígeno. Así, a través de la telepatía comienza a hablarle: «El cuerpo humano despidе ondas magnéticas poderosas que se pueden captar por la mente humana. Cierra los ojos y concéntrate Solín»⁸. Finalmente lo libera y lucha con unos hombres casi bestias, que han perdido la voluntad. Se enfrenta a los zombitronics.

Sin embargo, es traicionado por uno de los investigadores del Congreso, a quien comenta: «La lealtad es una virtud que pocos practican» y es llevado a la selva amazónica a petición de Humanón, un científico quien pretende crear al humano perfecto que no tenga ningún sentimiento y para quien Kalimán es su máximo trofeo, pues todos los demás sólo deben «...vivir, obedecer y morir. La acción de pensar es para un ser omnipotente. Un Dios, pues a un ser pensante jamás lo esclavizarán [...] tan solo un paso separa al genio del demente»⁹, confirmando que Kalimán es un superhéroe

⁶ Diálogo de *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1976).

⁷ Diálogo de *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1976).

⁸ Diálogo de *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1976).

⁹ Diálogo de *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1972).

a seguir.

... un superhéroe es un modelo moral se está haciendo referencia a dos cosas: primero, que es un arquetipo o referente a imitar; segundo, que imitamos normas que guían nuestro actuar, pues para servir a toda la gente que necesita de su ayuda, el héroe debe dejar el hogar de su afectuosa familia [...] e irse, solo, a lanzarse a una misión de servicio (Bolaño, 2012, p. 37).

Humanón pretende crear un ejército de hombres pensantes para lo que secuestra a las mentes más brillantes creando una especie de invernadero humano, de tal forma que estos cerebros puedan ser colocados en cuerpos jóvenes y vigorosos y nunca perezcan. Sin embargo, antes de lograr su cometido debe enfrentarse a Kalimán, quien una y otra vez echa a perder sus planes, al resultar más astuto y hábil que sus secuaces y zombies.

Finalmente Kalimán se enfrenta a él en una lucha cuerpo a cuerpo, y cuando es casi vencido por Humanón, un ser creado en el laboratorio por medio de minerales cobra vida y mata a su creador. Kalimán afirma: «Los sentimientos son los que separan al hombre de la bestia. La presencia del alma en todo es creada por Dios y a nadie y a ningún otro es dado crear la vida, pues el poder, el deseo y la ambición lleva a la demencia»¹⁰.

Con este final aleccionador sobre la rectitud que debe tener el hombre de ciencia, Kalimán y Solín regresan a Río de Janeiro para tomar su avión que parte con destino indefinido. De esta forma, «los superhéroes gozan de las habilidades extra-humanas, mientras que el talento o las habilidades propias de las personas ‘normales’ se constituyen en sus poderes. Si bien no todos los individuos son hábiles con la aritmética, las ciencias naturales o las artes, cada uno puede gozar de una habilidad que lo destaca entre los otros» (Bolaño, 2012, p. 38).

Tampoco esta película fue bien recibida por la crítica, una nota de prensa afirmaba:

... Esta es una película que tiene el público que se merece, tan pasivo, tan indiferente a todo (incluso a la película misma) que soporta cualquier cosa: retrasos, esperas interminables, comerciales, un largo intermedio. Es un público muy peculiar y ya comprado de antemano, porque lee la historieta y oye la serie radiofónica. Es un público que siente “la obligación” de venir a ver, esta película para “divertirse” como muchos mexicanos piensan que tienen que ir a La Villa por lo menos una vez al año. Es un público que viene aquí como a cumplir una manda y que le da lo mismo que el director sea quien sea... (Camarena, 1976, p. 3).

¹⁰ Diálogo de *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1976).

6. RESULTADOS Y CONCLUSIÓN

Los superhéroes han sido estudiados como artefactos mitológicos de implicaciones éticas y filosóficas, y en el caso de este trabajo, uno de los objetivos era revisar el paso de Kalimán por la cinematografía mexicana, quien como personaje reprodujo el modelo moral del superhéroe tradicional, creando una gran identificación con el público.

En este sentido, Kalimán construyó una narrativa simbólica sobre el hombre que tiene el poder sobre su cuerpo y mente, edificando a un superhéroe que se consagró en el espacio de la radio y la historieta, para una fugaz aparición en la pantalla grande, pero configurándolo como un ídolo, motor de cambio hacia un mejor mundo posible.

En el caso particular de Kalimán, a través de la recopilación de frases icónicas en sus películas, seguidas de las acciones que derivan de ello, se puede mostrar un factor que puede aportar a la formación de la educación moral del espectador, ya que la cercanía que el superhéroe tuvo, sobre todo con los jóvenes y los niños buscaba estimular definitivamente su desarrollo moral.

Kohlberg sugiere en sus escritos sobre educación moral, que para animar el avance de un estadio moral a otro, la escuela o cualquier institución educativa en la que deben incluirse los medios de comunicación, tienen que presentarle a sus públicos dilemas morales reales o hipotéticos sobre los que se discuta qué es lo correcto, y en el caso de las películas *Kalimán. El hombre increíble* y *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* se logra ese objetivo.

Otro de los resultados de este trabajo es que después de revisar ambos filmes, es posible detectar estas frases con gran contenido moral que inmediatamente después se refuerzan con las acciones del superhéroe, lo cual crea una gran simpatía con el personaje y con sus actitudes morales, así como con las relaciones con otros protagonistas.

Así, Kalimán se reafirma como un superhéroe a seguir, como un modelo moral que puede ser emulado, pues debido a que sus poderes se desprenden de cultivar la mente y el cuerpo, el personaje se convierte en un elemento aspiracional y alcanzable.

Finalmente a través de este análisis se pudo comprobar que los héroes cinematográficos, en este caso Kalimán, actúa de acuerdo con una serie de conceptos que son aplicables a la vida cotidiana, convirtiéndolo en agente socializador y con una alta legitimidad, quien se enfrenta a dilemas morales y los resuelve, dando grandes

lecciones de moralidad.

Kalimán se constituye así, en el imaginario colectivo, como el héroe que lucha por los pobres y los desposeídos, alimentándose del discurso y los acontecimientos de su entorno de una manera sutil y moralmente provocadora, apelando a la idea de que todo ser humano puede usar la razón y la inteligencia sobre la fuerza bruta, ofreciendo un vehículo de escape, pues nunca fue un héroe ficticio con un álter ego. Kalimán se configuró en un adalid de tiempo completo, fue un titán alcanzable, quien salido de la radio y la historieta fue más que un héroe, un ídolo íntimo para el mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- HORKHEIMER M. y ADORNO T. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- BANDURA, A. (1977). *Teoría del aprendizaje social*. Espasa/Calpe.
- BOLAÑO, L. (2012). *Los superhéroes, el deber moral y la obligación. El caso de Spider-man y los X-men*. Universidad del Rosario.
- CALLEJA, F. (2 de mayo de 2016). *Superhéroes mexicanos en el cine*. Disponible en: <http://moreliafilmfest.com/superheroes-mexicanos-en-el-cine/>
- CAMARENA, A. (18 de diciembre de 1976). Kalimán...¡Es un gigante!. *El Sol de México*.
- CINETECA NACIONAL. Expediente A-01014.
- CINETECA NACIONAL. Expediente A-1204.
- CINETECA NACIONAL. Expediente E-05946. (6 de enero de 2016). *Kalimán en la pantalla grande*. Disponible en: <http://www.kaliman.net/cine.htm>
- COMTE, F. (1994). *Las grandes figuras mitológicas*. Del Prado.
- FEINBERG, J. (Comp.) (1985). *Conceptos morales*. Fondo de Cultura Económica.
- GÜEMES, C. (8 de enero de 2001). La creíble y vera historia de Kalimán, el hombre increíble I. *La Jornada*.
- GÜEMES, C. (9 de enero de 2001). La creíble y vera historia de Kalimán, el hombre increíble II. *La Jornada*.
- KANT, I. (1987). *Pedagogía*. Porrúa.
- KOHLBERG, L. (1984). *The Psychology of Moral Development. The Nature and Validity of Moral Stages. Essays on Moral Development. (Volume II)*. Harper and Row publishers.
- MARISCAL, A. (Director). (1976). Kalimán, el hombre increíble [Película]. Kalifilms.
- MARISCAL, A. (Director). (1976). Kalimán en el siniestro mundo de Humanón [Película]. Kalifilms.
- MORRIS, T. (2008). *Superheroes and Philosophy. Truth, Justice and the Socratic Way*. Open Court.
- URMSON J. O. (1985). Santos y héroes. En J. Feinberg (Comp.) *Conceptos morales*. Fondo de Cultura Económica.

Kalimán: un héroe extranjero y su enseñanza moral en el celuloide mexicano

PROPPER, F. (2004). *La era de los superhéroes: infancia y dibujos animados*. Alfagrama.

VILLA, V. (10 de mayo de 1972). Kalimán cada año. *CinE-TV*.

EL JUICIO A LAS JUNTAS EN LA PANTALLA DE *EL NUREMBERG*

ARGENTINO (2004)

Ana Bartol Gutiérrez

Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza el documental *Juicio a las Juntas: El Nuremberg argentino* (2004) dirigido por Miguel Rodríguez Arias¹. Se trata del primer documental cinematográfico realizado sobre el también conocido como Juicio a los excomandantes, que tuvo lugar en Buenos Aires en 1985, y que constituye uno de los acontecimientos más importantes de la transición a la democracia en Argentina tras la última dictadura militar (1976-1983).

Por su trascendencia jurídica, este juicio fue destacado como un *hito* de la justicia transicional a nivel mundial desde el momento de su realización (Jelin, 1994, p. 49), ya que implicó poner ante la Justicia a los integrantes de las tres primeras juntas militares que habían gobernado el país desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976², pero de él se han señalado también los importantes efectos simbólicos que tuvo en el contexto de la refundación democrática y en la conformación posterior de las memorias sobre el terrorismo de Estado en Argentina (Ciancaglini y Granovsky, 1995, p. 8; Funes, 2001, p. 58; Vezzetti, 2001, p. 78). Es precisamente en relación con este último aspecto por lo que nos interesa analizar el documental de Miguel Rodríguez Arias en esta ocasión.

¹ Miguel Rodríguez Arias (21-02-1945) es director, productor, guionista, investigador y psicólogo. En su extensa carrera ha realizado programas de televisión, trabajos para cine y más de 40 documentales de temáticas diversas. Además de *El Nuremberg argentino*, en relación con la memoria de la última dictadura ha dirigido *Civiles y militares S.S.* (2011), que aborda la participación civil en los golpes militares, *Buscadores de identidades robadas* (2013), donde cuenta la historia del Equipo Argentino de Antropología Forense, y *Justicia, justicia perseguirás* (2020), sobre el atentado a la AMIA de 1994. Su productora Ecuación Film tiene además un importante archivo de imágenes políticas, televisivas e históricas. <www.rodriguezarias.com> (último acceso septiembre de 2021).

² Estas juntas estaban integradas por el teniente general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier general Orlando Ramón Agosti (primera junta), por el teniente general Roberto Eduardo Viola, el almirante Armando Lambruschini y el brigadier general Omar Domingo Rubens Graffigna (segunda junta) y por el teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri, el almirante Jorge Isaac Anaya y el brigadier general Emilio Lami Dozo (tercera junta).

2. OBJETIVOS

En este marco, el trabajo se propone dos objetivos. En primer lugar, analizar de qué manera se representa el Juicio a las Juntas en el documental homónimo, atendiendo a lo que Nichols denomina «modalidades de representación» (Nichols, 1997), es decir, a los elementos y recursos que se utilizan, a cómo se representan los acontecimientos y a qué memorias entran en disputa en sus narrativas. Estudiamos por tanto el documental como «vector de memoria» (Rousso, 2000, p. 34), atendiendo a las condiciones de producción del mismo y a cómo se inscribe su narrativa en los debates más amplios sobre la memoria del terrorismo de Estado presentes en ese momento y posteriormente en Argentina.

En segundo lugar, nos proponemos profundizar dentro de este análisis en el uso que el documental hace de las imágenes originales del proceso judicial, que fue grabado íntegramente durante su desarrollo. Se trata de unas imágenes que, como se explicará más adelante, han tenido unas circunstancias de difusión y conservación complejas, por lo que la elección de su utilización resulta especialmente interesante.

3. METODOLOGÍA

Se plantea un análisis histórico, centrado especialmente en las narrativas en torno a la memoria de los acontecimientos estudiados, junto a un análisis fílmico atendiendo a las características específicas del género documental y, en concreto, del documental argentino de finales de los años 1990 – principios de la década del 2000. Se han analizado los distintos materiales utilizados para su realización y las estrategias narrativas desplegadas, prestando especial atención, como se especificó en los objetivos del trabajo, a los fragmentos de la grabación original del Juicio a las Juntas que se utilizan en el mismo, así como al contenido de las declaraciones que aparecen en dichos fragmentos.

Este análisis, y su comparación con las del conjunto de declaraciones del proceso judicial a partir de los datos de la grabación completa del mismo, nos permite entender en qué elementos quiso poner el foco su director y cuál ha sido el uso que se ha hecho de estos materiales originales, así como el espacio que ocupa el documental en el campo más amplio de la memoria.

Para ello, presentamos a continuación algunos datos de contexto que resultan fundamentales para comprender el análisis posterior.

4. EL JUICIO A LAS JUNTAS Y SUS IMÁGENES

Como se adelantó en la introducción, el Juicio a las Juntas marcó un antes y un después tanto en Argentina como para la justicia transicional a nivel mundial, (Osiel, 1986, pp. 138-139; Berhongaray, 2008, p. 217; Sikkink, 2008, p. 1), y su celebración fue objeto de un grandísimo seguimiento por parte de la prensa tanto nacional como internacional (Osiel, 1986, p. 136; Feld, 2002, p. 27; Llonto, 2015). Tuvo carácter oral y público y fue grabado íntegramente como garantía de su continuidad, a la par que sirvió para «documentar algo que, incluso antes del comienzo de las audiencias, ya se perfilaba como “acontecimiento histórico”» (Feld, 2002, p. 22). Sin embargo, de las más de 530 horas de grabación únicamente fueron retrasmítidas por televisión algunas imágenes sin sonido y, de manera íntegra, la lectura de la sentencia.

Tras el Juicio, la utilización de estas imágenes y su difusión estuvo condicionada por el clima político argentino, así como por la preocupación por su preservación. Uno de los ejemplos que mejor ilustra esta situación fue el ya célebre (pero en aquel momento, secreto) viaje de los jueces a Oslo con una copia completa del material original en sus maletas, que fue depositado en el Parlamento Noruego para su conservación ante el miedo de que pudiera ser destruido en Argentina y que relata León Arslanián en el documental.

No obstante, en esos primeros años se realizaron algunas producciones a partir de las imágenes que tenían por objetivo darlas a conocer a la sociedad argentina, aunque tuvieron, como veremos, resultados limitados. La primera de ellas, *Señores, ¡de pie!* (1986)³, no pudo llegar a emitirse por la sublevación militar de Semana Santa de 1987. Posteriormente se realizó *El Juicio* (1989)⁴, pero su circulación quedó limitada a los circuitos de difusión de los organismos de derechos humanos (Nicola, 2019, p. 217).

Tras estas, habría que esperar hasta 1995, con el décimo aniversario del Juicio, para la siguiente producción audiovisual. Se trató de la colección *El juicio que cambió al país* (1995), de la Editorial Perfil, formada por una reedición de *El Diario del Juicio*⁵ en seis

³ *Señores, ¡de pie!* fue una miniserie sobre el Juicio, pensada para su difusión por televisión en seis entregas de dos horas al día, hecha por la agencia TELAM por encargo del gobierno de Raúl Alfonsín con el objetivo de dar a conocer lo que no había podido verse de la sala de Audiencias durante el proceso judicial y consiste en la presentación de una serie de cortes en los que puede verse la puesta en escena judicial, sin elementos externos más allá de «los títulos y subtítulos, música de presentación y algunas fotos, sin relator ni voz en off» (Nicola, 2019, p. 216).

⁴ *El Juicio* (1989) consiste en un resumen de *Señores, ¡de pie!* de tan solo 40 minutos, realizado por Jorge Laferla y Martín Groisman por encargo de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

⁵ *El Diario del Juicio* fue una publicación especial realizada por la Editorial Perfil para la cobertura del Juicio a las Juntas, con periodicidad semanal, en la que se incluían además de los artículos sobre las distintas causas, las transcripciones parciales de una selección de los testimonios. Fue un gran éxito de ventas y,

fascículos «acompañados cada uno con un cassette de aproximadamente 30 minutos de duración con imágenes que se extrajeron de los originales guardados en la Cámara Federal» (Nicola, 2019, p. 217), que, sin embargo, no tuvo mucho éxito (Feld, 2002, pp. 113 y 115).

No sería hasta 1998, con el documental televisivo *ESMA: el día del Juicio*⁶, cuando las imágenes alcanzarían al público masivo, aunque en esta ocasión fueron utilizadas para ilustrar la narración construida en este documental de 47 minutos sobre los hechos ocurridos en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y no para relatar el juicio propiamente, como señaló Claudia Feld (2002, p. 136).

Por todo esto, cuando estaban a punto de cumplirse veinte años de la realización del Juicio a las Juntas, el conocimiento que la sociedad argentina había podido tener de este seguía siendo ajeno a las imágenes del mismo. Por ello, que fueran retomadas por el documental de Miguel Rodríguez Arias resulta interesante porque posibilitaría por fin que estas imágenes llegaran a un público mayor, y ya no a través de las pantallas de los televisores, sino de las pantallas de cine.

5. ANÁLISIS

El documental se añade a la larga lista de producciones audiovisuales argentinas sobre la última dictadura militar que han abordado las relaciones entre memoria e historia y entre memorias individuales y memoria colectiva desde el final de la dictadura y, especialmente, a partir de los años 1990. Sin embargo, es bastante menos conocido y ha tenido menor difusión y atención desde el mundo académico que otros realizados en las mismas fechas como *Los Rubios* (Abertina Carri, 2003), *Nietos (identidad y memoria)* de Benjamín Ávila (2004), *Madres coraje: Madres de Plaza de mayo* (Emilio Cartoy Díaz, también de 2004), *El alma de los verdugos* (Baltasar Garzón y Vicente Romero, 2006) o *M* (Nicolás Prividera, 2007) por citar solamente algunos de los muchos que abordaron esta temática.

Esta generación de trabajos está condicionada por los cambios ocurridos desde la segunda mitad de la década de los 1990 y hasta comienzos de la década de los 2000,

dado que el Juicio no fue televisado, fue probablemente la principal fuente de información sobre lo que ocurría en las Audiencias para un gran número de argentinos.

⁶ *ESMA: el día del juicio* (1998) fue una producción independiente, que contó con la participación de la periodista e integrante de la CONADEP Magdalena Ruiz Guiñazú,

cuando el terreno de la memoria se ve sacudido por diversos acontecimientos que permiten calificar este periodo como de «boom de la memoria» (Lvovich y Bisquert, 2008, p. 59): la repercusión de las declaraciones realizadas por el capitán Adolfo Scilingo sobre los vuelos de la muerte, contada por Horacio Verbitsky en su libro *El vuelo* y por Mariano Grondona en el programa televisivo *Hora Clave*, junto con la entrada en escena de nuevos actores en el campo de la memoria, los hijos de los detenidos y desaparecidos organizados políticamente en la agrupación H.I.J.O.S.⁷, marcarían una nueva etapa en las demandas de justicia tras los indultos concedidos por Carlos Menem a los militares.

Es esta coyuntura la que va a posibilitar «la apertura de nuevos caminos hacia la obtención de justicia [...] los juicios por apropiación de niños y los llamados *juicios por la verdad*» (Lvovich y Bisquert, 2008, p. 67) como forma de lucha contra la impunidad, y en ella el testimonio cobrará aún más fuerza, con una nueva perspectiva respecto de los hechos ocurridos durante la dictadura (Sonderéguer, 2001, p. 101).

En este mismo contexto, el cine va a desarrollar también un papel fundamental. Su potencial «para poner en discusión las problemáticas de los derechos sociales, los derechos humanos» (Campo y Dodaro, 2007, p. 11), participando «en el proceso de construcción de las memorias y la lucha contra el olvido» (Solís Delgadillo, 2011, citado en Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2020, p. 37) contribuirá a su vinculación directa con las políticas de la memoria desde una perspectiva también nueva, la de la nueva generación que mira con cierta distancia los hechos que representa y favorece, con su interpretación, la creación de nuevos «anclajes para el recuerdo en la memoria colectiva» (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2020, p. 37).

En consecuencia, en esta nueva etapa de cine documental va a tener un importante peso la palabra testimonial y la voz de las víctimas, que incluirá ahora temas, debates y emociones ocultadas en el contexto inmediato de la transición ante el miedo, el trauma, o la falta de un espacio en el que sentirse seguras dando ese testimonio. En este diálogo entre discursos se sitúa el documental *Juicio a las Juntas: el Nuremberg argentino*, en el que se combinan imágenes históricas y fragmentos de la grabación original del Juicio a las Juntas con entrevistas actuales a algunos de los protagonistas del mismo, de forma que se va construyendo una narración única en la sucesión de intervenciones de los distintos actores en el pasado (1985) y en el presente (2004).

⁷ Agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), creada en 1995 en La Plata.

El Nuremberg argentino se inicia con un rastreo de apertura en el que se presentan los datos fundamentales del Juicio, incluyendo la referencia a la existencia de las imágenes y a su lugar de conservación, acompañados de una voz en *off* que lo presenta como «un viaje de la memoria hacia las noches más oscuras de nuestro pasado». Después, una breve contextualización de algunos acontecimientos previos al Juicio a las Juntas, desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 a las primeras elecciones democráticas sitúan temporalmente el tema central del documental, al tiempo que ofrecen una explicación sencilla de lo que fue el terrorismo de Estado. Siguiendo a la voz en *off*: con el golpe «se abrieron las puertas de los cuarteles y todo el país se convirtió en objetivo militar», y a partir de entonces «los militares en el poder desataron una insólita caza de brujas y empezaron a desaparecer personas». Tras la victoria en las elecciones de Alfonsín, anuncia: «después de tantos años de callar a punta de fusiles, había llegado por fin el momento de hablar, de contar todo, de conocer nuestro propio holocausto».

Estos primeros minutos muestran ya un punto de partida argumental, basado en la contraposición del discurso de los militares y el contrario a los militares, que se presenta como el de la sociedad argentina en su totalidad y será encarnado alternativamente por la voz en *off* y por las intervenciones de los entrevistados, que contestan el discurso militar aportando su testimonio como prueba de lo que realmente ocurrió.

En el hilo narrativo se puede a partir de aquí identificar varias partes, cuyo comienzo y fin marcan las intervenciones de la voz en *off*, y que se corresponden con distintos momentos del testimonio de las víctimas desde su secuestro a su puesta en libertad: el secuestro y primeras torturas, las condiciones en que eran retenidos, la soledad de las madres en su búsqueda de los desaparecidos, el trabajo de los detenidos dentro del centro, la tortura psicológica y las consecuencias de todo ello en sus vidas una vez hasta mucho después de acabada la dictadura. O abordan elementos polémicos de la memoria de la dictadura: la obediencia debida, la colaboración eclesiástica, los robos, el programa político de Massera, el antisemitismo o la situación internacional con Estados Unidos y Chile... hasta llegar al Juicio y a las circunstancias de su realización: las protestas de los defensores por la distribución del espacio, las amenazas de bomba, la experiencia de los jueces ante los testimonios recibidos, las estrategias de la defensa y las garantías legales de que gozaron acusados.

En cada uno de estos apartados se va construyendo el relato a partir de la yuxtaposición de fragmentos de las distintas entrevistas y de los testimonios escogidos de la grabación original del Juicio a las Juntas. En total son 15 las personas que intervienen

en el documental: cuatro de los seis jueces del Juicio a las Juntas⁸, (Andrés D' Alessio, Ricardo Gil Lavedra, Jorge Torlasco y León Carlos Arslanián), el fiscal Strassera, dos personalidades fundamentales del ámbito de los derechos humanos (Estela Barnes de Carlotto y Adolfo Pérez Esquivel), el filósofo Tomás Abraham, y los sobrevivientes Miriam Lewin, Munu Actis, Liliana Gardella, Elisa Tokar, Cristina Aldini, Mario Villani y Miguel Bonasso, todos ellos exdetenidos en la ESMA.

De la grabación del Juicio se utilizan aproximadamente 30 minutos, que recogen fragmentos de las declaraciones de Adriana Calvo de Laborde, Miriam Lewin, Elena Alfaro, Mario Villani, Jorge Radice, Guillermo Fernández, Alejandra Naftal, Miguel D'Agostino, Ángel Bustelo, Emilio Grasselli, Alberto Barret Viedma, Carlos Muñoz, Patricia Derian, Norberto Liwsky, Ángela Morales de Constanzo y Elena Corbin de Capisano⁹. También se muestran fragmentos de las intervenciones de los acusados al final de los alegatos de sus defensas, del alegato de la fiscalía y de la lectura de la sentencia. Con ello, se presenta un panorama de conjunto de lo que fueron las audiencias del proceso judicial, si bien la elección de las intervenciones escogidas tiene que ver con el encaje de estas en la narrativa principal del documental, como comentaremos a continuación.

6. RESULTADOS

De todos los elementos señalados, consideramos que los tres más significativos en relación con la representación del Juicio que ofrece el documental son los siguientes: en primer lugar, la selección de los casos se centra muy específicamente en la represión ejercida por la Armada, frente a la que dependió de las otras dos armas (el Ejército y la Fuerza Aérea) y más concretamente por la que tuvo lugar en el centro clandestino de detención que operó en la ESMA, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Si bien es cierto que esta selección implica la exclusión de casos y experiencias que tuvieron lugar en los demás centros clandestinos de detención que operaron en el país, la elección de la ESMA puede justificarse por la dimensión de lo ocurrido allí tanto en términos cuantitativos -se calcula que pasaron por allí en torno a 5.000 personas, de las que tan

⁸ Para una información completa de quiénes fueron los seis jueces que realizaron el Juicio a las Juntas puede consultarse, entre otros, Eliashev, P. (2011). *Los hombres del Juicio*. Buenos Aires: Sudamericana.

⁹ La grabación completa del Juicio a las Juntas fue digitalizada en el año 2012 gracias a un acuerdo entre la Cámara Federal Argentina, la asociación Memoria Abierta y la Universidad de Salamanca, y puede consultarse íntegramente tanto en Memoria Abierta como en el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca.

solo unas pocas sobrevivieron, tal y como explica Miguel Bosasso en el documental como cualitativos, por las características específicas y diferenciadoras que tuvo respecto a otros centros, derivadas de la singularidad del Almirante Emilio Massera y de su proyecto político.

Entre estas características, la realización de tareas de trabajo dentro del campo por parte de algunos detenidos fue muy brevemente señalada en el Juicio a las Juntas. Podemos ver en el documental que es un tema mencionado en la declaración brindada por Miriam Lewin y también en Mario Villani, que explica detalladamente los motivos que le llevaron a realizar los trabajos que se le pedían para justificar su decisión.

Con esta circunstancia, el documental da pie al segundo de los elementos que consideramos importante destacar: el tratamiento de varios de los aspectos más duros a los que tuvieron que hacer frente los sobrevivientes: el sentimiento de culpa por haber sobrevivido, el miedo a ser juzgados por la sociedad por ello, y la tortura psicológica, que sin duda condicionaron las posibilidades del testimonio en esa primera etapa. Contribuye así a habilitar nuevos espacios que permiten la escucha de las voces de los sobrevivientes, dando paso a memorias con mayor complejidad, como es el caso de las intervenciones de Munu Actis, Liliana Gardella, Elisa Tokar, Cristina Aldini. Ninguna de ellas quiso participar, por diversos motivos¹⁰, en el Juicio a las Juntas y sin embargo, participan en el documental aportando información muy valiosa para comprender el funcionamiento del terrorismo de Estado.

Por último, pero no menos importante, un tercer elemento significativo en relación con la representación del Juicio tiene que ver con la repetida alusión comparativa al caso de la *Shoa*, el Holocausto y el nazismo, que queda definida desde el mismo título del documental. Esta vinculación del caso argentino con el genocidio llevado a cabo durante el Tercer Reich es controvertida, pese a que tanto el Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1980) como el de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) de 1984 ya incluían apartados específicos en los que se analizaba la situación de los judíos en los centros clandestinos de detención (Kahan, 2014, p. 249) y, como muestra el documental, también en el Juicio a las Juntas

¹⁰ Fueron explicitados en la publicación que hicieron junto a Miriam Lewin en el año 2006, que resulta una lectura imprescindible para comprender todas las dimensiones del horror de lo vivido tanto durante como tras su cautiverio. Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M. y Tokar, E. (2006). *Ese infierno: Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (1ª ed.). Buenos Aires: Altamira.

fueron varios los testimonios que describieron un peor trato por parte de los represores a los detenidos judíos y la existencia de simbología nazi en los centros.

Desde el punto de vista del proceso judicial, esta equiparación contrasta con la opinión que el propio documental recoge de varios de sus protagonistas: tanto los jueces como el fiscal Strassera rechazan la idea de que el Juicio a las Juntas fue como Nuremberg, porque consideran que fue mejor, ya que -y pese a sus limitaciones- nadie ha podido cuestionarlo desde el punto de vista procedimental como sí ha sido criticado Nuremberg.

Sin embargo, puede explicarse atendiendo a los debates más amplios existentes en el momento de su producción en torno a la posibilidad de calificación de los delitos de terrorismo de Estado como genocidio, que buscaban establecer esta misma equivalencia. En una coyuntura en la que las leyes de Obediencia Debida y Punto Final habían limitado la posibilidad de llevar ante la justicia a los responsables de delitos que aún no habían sido juzgados y los indultos de Menem habían incluso perdonado las penas de los ya encausados anteriormente, este debate tenía implicaciones jurídicas muy importantes. Como explica Kahan, esta identificación con el nazismo habría servido para «legitimar la intervención internacional en la investigación de los crímenes cometidos en Argentina» (2014, p. 263), evitando así el bloqueo existente.

Pese a que el cambio de gobierno y el inicio de una etapa con políticas de memoria desde el Estado habilitó nuevamente la posibilidad de juzgamiento dentro de Argentina y estos tuvieron un importantísimo desarrollo, la equiparación de ambos casos caló de manera importante entre los discursos de los organismos de Derechos Humanos y sigue estando presente en los debates del campo de la memoria, en los que se insertaría el propio documental.

Además, y al margen de los intereses jurídicos iniciales, es importante señalar que esta vinculación de realidades busca poner el caso argentino en un lugar de mayor importancia, destacando su papel como *hito* a nivel mundial, que ya fue señalado anteriormente.

En cuanto al uso que el documental hace de las imágenes originales del Juicio, podemos afirmar que las imágenes del Juicio han servido en algunos casos para construir la narración, junto con las entrevistas y otros materiales, y para ilustrar los diferentes temas que se van desarrollando a lo largo del mismo. Por ejemplo, para mostrar el horror de las torturas y el cautiverio se presentan las declaraciones de Adriana Calvo de Laborde -que relata cómo dio a luz a su tercera hija en la parte de atrás de un coche durante su

cautiverio-, de Miriam Lewin, Mario Villani, Guillermo Fernández, Alejandra Naftal y de Ángel Bustelo. Junto con el de Adriana Calvo, que fue probablemente uno de los testimonios más impactantes que se escucharon en la Sala de Audiencias, destacamos también el de Ángel Bustelo, abogado y escritor de 76 años, por la tremenda carga emotiva que imprime su testimonio al pasar de un relato casi desenfadado, como quien cuenta una anécdota ante un grupo de amigos, al llanto por la dureza de las experiencias vividas.

También permiten abordar la cuestión de la obediencia debida, que se introduce con el testimonio de Jorge Radice, teniente de fragata retirado, de 33 años, cuya desmemoria ante alguna de las preguntas de la fiscalía resulta impactante. ¿Tenían opción los mandos intermedios y militares de bajo rango para actuar según su conciencia? ¿Seguían órdenes? ¿Les exime esa circunstancia de toda responsabilidad sobre lo actuado? Junto con su testimonio, unas declaraciones de archivo de Videla refiriéndose a esta cuestión nos muestran los dos extremos de este dilema, que en la transición se trató de resolver con la distinción de tres niveles de responsabilidad (Berhongaray, 2008, pp. 217-218) y la promulgación de la Ley de Obediencia Debida¹¹ en 1987, pero que vuelve a cuestionarse desde el presente.

De la misma forma se cuestiona nuevamente la memoria sobre la colaboración de la jerarquía eclesiástica con la dictadura, que es señalada a partir de las declaraciones de archivo de Monseñor Victorio Bonamin, la declaración en el juicio a las juntas de Emilio Grasselli y la intervención de Pérez Esquivel y Munu Actis, haciendo explícito que esta fue evidente pero reconociendo que hubo también excepciones en la forma de personas que, desde sus puestos en la institución católica, realizaron gestiones por los detenidos y sus familias.

Por último, la visión de los familiares y su sufrimiento aparece representada por los testimonios de Ángela Morales de Constanzo y Elena Raquel Corbin de Capisano, que reflejan el dolor por la pérdida de sus hijos y por las circunstancias de recuperación de sus cuerpos, y la dimensión internacional del conflicto, con la intervención de Estados Unidos desde la llegada de Carter a la presidencia, es ilustrada con la declaración de Patricia Derian, secretaria para los Derechos Humanos y asuntos humanitarios de las Naciones Unidas.

¹¹ Ley 23.521 de 1987. Delimita alcances del deber de obediencia debida. 8 de julio de 1987. B.O. 9/6/87 (Suplemento Especial). [en línea]. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-23521-21746> (último acceso 5 de septiembre de 2021)

7. CONCLUSIONES

Podemos concluir que en *Juicio a las Juntas: el Nuremberg argentino* se ofrece una representación del Juicio a las Juntas como “escena de la Verdad” en la que fue posible probar la existencia de un plan sistemático de represión por parte de las Fuerzas Armadas, recuperando su carácter de «ritual extraordinario» (Kaufman, 1991) y aprovechando el valor simbólico de sus imágenes para dar al mismo tiempo valor de verdad al documental.

No muestra los debates que surgieron en torno a la celebración del Juicio ni el rechazo que este tuvo para su celebración por parte de muchos sectores de la sociedad, y lo representa, como también ha indicado Nicola, «como un símbolo de la búsqueda del pueblo argentino de la verdad y la justicia» (2019, p. 221), destacando su importancia y situándolo al mismo nivel de relevancia internacional que los juicios de Nuremberg.

En la selección de casos, elige priorizar la participación y la palabra de las víctimas frente a la de otros actores que intervinieron en el proceso judicial, a pesar de lo cual muestra una imagen del Juicio bastante completa cuyos discursos, además, complementa y actualiza mediante la introducción de las entrevistas en el momento de la grabación que permiten incluir nuevos temas, como el tema de la culpa de los sobrevivientes, la «colaboración» de los detenidos, la tortura psicológica, o las secuelas posteriores al cautiverio.

La vocación didáctica, explicativa, de transmitir lo que fue el proceso judicial a aquellos que no lo vivieron, que su autor declaraba como objetivo en la entrevista concedida al diario *La Nación* (Montesoro, 2004) puede apreciarse en el mismo, gracias a lo cual sigue siendo hoy un material interesante desde el que pensar los debates y las luchas por la memoria de la última dictadura argentina. Por último, la participación de los jueces y el fiscal contribuye a poner en valor el trabajo que ellos realizaron, presentando también la cara humana del proceso jurídico.

BIBLIOGRAFÍA

- ACTIS, M., ALDINI, C., GARDELLA, L., LEWIN, M. y TOKAR, E. (2006). *Ese infierno: Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (1ª ed.). Buenos Aires: Altamira.
- BERHONGARAY, A. T. (2008). *El juicio a las juntas militares: un ejemplo para el mundo*. Santa Rosa, La Pampa: Ediciones Amerindia.

CALVO DE CASTRO, P. y MARCOS-RAMOS, M. (2020). La ausencia y la memoria en el cine documental argentino. La configuración del discurso narrativo a través de cuatro películas de principios del siglo XXI. *Cine Documental*, (20), 31–53.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 29 de abril). *Declaración de Adriana Calvo de Laborde*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM034_2 y JJM035), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 21 de mayo). *Declaración de Emilio Teodoro Grasselli*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM126_3, JJM127, JJM128 y JJM129_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 21 de mayo). *Declaración de Miguel Ángel D'Agostino*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM129_2 y JJM130_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 22 de mayo). *Declaración de Mario César Villani*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM135_2 y JJM136_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 24 de mayo). *Declaración de Alberto Próspero Barret Viedma*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM147_5 y JJM148_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 13 de junio). *Declaración de Ángela Morales de Constanzo*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM208_3), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 13 de junio). *Declaración de Patricia Derian*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM210, JJM211, JJM226_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 14 de junio). *Declaración de Elena Raquel Corbin de Capisano*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM216_2, JJM217_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 17 de junio). *Declaración de Guillermo Marcelo Fernández*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM222, JJM223 y JJM224_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 2 de julio). *Declaración de Elena Alfaro*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM272, JJM273, JJM274 y JJM275_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 4 de julio). *Declaración de Alejandra Naftal*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM284_2), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 5 de julio). *Declaración de Ángel Bartolo Bustelo*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM293_4 y JJM294_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 18 de julio). *Declaración de Miriam Lewin de García*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM339, JJM340, JJM341 y JJM342_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 23 de julio). *Declaración de Carlos Muñoz*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM364 y JJM365), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 7 de agosto). *Declaración de Norberto Ignacio Liwsky*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM418_2), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CÁMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL Y CORRECCIONAL FEDERAL DE BUENOS AIRES (1985, 9 de agosto). *Declaración de Jorge Carlos Radice*. Juicio a las Juntas militares Argentinas (JJM424_2 y JJM425_1), Archivo Universitario Universidad Salamanca.

CAMPO, J. y DODARO, C. (2007). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nuestra América; Ediciones del Movimiento.

CIANCAGLINI, S. y GRANOVSKY, M. (1995). *Nada más que la verdad: el juicio a las juntas. Espejo de la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

ELIASCHEV, P. (2011). *Los hombres del Juicio*. Buenos Aires: Sudamericana.

FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina. Colección Memorias de la represión: Vol. 2*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council.

FUNES, P. (2001). Nunca Más. Memorias de las dictaduras en América Latina.: Acerca de las Comisiones de la Verdad en el Cono Sur. En B. Groppo, P. Flier y C. Feld (Eds.), *Colección Diagonios. La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay* (1ª ed., pp. 43–61). La Plata Argentina: Ediciones al Margen; Musée d'histoire contemporaine Bibliothèque de documentation internationale contemporaine.

JELIN, E. (1994). The politics of Memory. The Human Rights Movement and the Construction of Democracy in Argentina. *Latin American Perspectives*, 21(2), 38–58. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0094582X9402100204>

KAHAN, E. N. (2014). *Recuerdos que mienten un poco: Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar. Prometeo bicentenario*. Buenos Aires Argentina: Prometeo Libros.

- KAUFMAN, E. (1991). El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano. En R. Guber (Ed.), *Comunicación y sociedad. El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- LLONTO, P. (2015). *El juicio que no se vio: Una mirada testimonial sobre el juicio a las Juntas Militares* (1a edición). Buenos Aires Argentina: Peña Lillo; Ediciones Continente.
- LVOVICH, D. y BISQUERT, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática. 25 años, 25 libros: Vol. 4*. Buenos Aires, Los Polvorines: Biblioteca Nacional; Universidad Nacional de General Sarmiento.
- MONTESORO, J. (24 de febrero de 2004). El Nüremberg argentino. *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-nuremberg-argentino-nid575927/>
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1ª ed.). *Paidós comunicación Cine: Vol. 93*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- NICOLA, M. (2019). Producción audiovisual, políticas culturales y de la memoria: Documentales, justicia y memorias. Representación de los juicios a responsables de las dictaduras de los '70 en Argentina y Chile. *Culturas*, (13), 207–238. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i13.8615>
- OSIEL, M. (1986). The making of human rights policy in Argentina: The impact of ideas and interests on a legal conflict. *Journal of Latin American Studies*, 18(01), 135–180. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/157207>
- ROUSSO, H. (2000). El duelo es imposible y necesario. Entrevista a H. Rouso pro Claudia Feld. *Puentes*, 1(2), 30-39. Disponible en: <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/02puentes.pdf>
- SIKKINK, K. (2008). From pariah state to global protagonist: Argentina and the struggle for international human rights. *Latin American Politics and Society*, 50(1), 1–29. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2008.00002.x>
- SONDERÉGUER, M. (2001). Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria. *Iberoamericana*, 1(1), 99–112. Disponible en: <https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.1.99-112>
- VEZZETTI, H. (2001). El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el Juicio a las juntas argentinas. *Iberoamericana*, 1(1), 77–86. Disponible en: <https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.1.77-86>
- VEZZETTI, H. (2012). Uses and limits of the figure of "genodice". *African Yearbook of Rhetoric (AYOR)*, 3(2), 29–40.

**FORMAS DE LA MODERNIDAD EN EL AUDIOVISUAL DE IVÁN
ZULUETA: DE “ÚLTIMO GRITO” A “UN, DOS, TRES... AL ESCONDITE
INGLÉS”**

Andoni Iturbe Tolosa

EHU/UPV

1. INTRODUCCIÓN: HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

El papel de RTVE fue decisivo para el relanzamiento de productos enérgicos y rompedores a finales de la década de los 60 (Iturbe, 2018). Estamos, por tanto, en una era específica de la televisión española donde emergen nuevos espacios audiovisuales que vendrían a introducir realizaciones novedosas y originales dentro incluso de la producción televisiva europea. Manuel Palacio (1992) readapta la historia de televisión de Ellis (2000) y considera que después de la arqueología de la primera prototelevisión viene una era histórica que empezaría con productos señeros como *Último grito*. Manuel Palacio (1992, p. 38) señala que «Iván Zulueta fue el principal responsable de los hallazgos expresivos que convierten a *Último grito* en uno de los programas más interesantes de toda la historia de la televisión en España». Fue el programa que le dio el aldabonazo para poder filmar su primera película: *Un, dos tres... al escondite inglés* (1969). Por tanto, la propuesta parte de la hipótesis de que estas dos producciones tejen una nutritiva interrelación como vasos comunicantes, como red de correspondencias: como florecimiento de la cultura visual en el audiovisual español.

Existen algunas aportaciones previas, como las de Fernández Labayen (2015), Carlos Heredero (1989) y Manuel Palacio (1992, 2011), pero esta contribución tiene como objetivo profundizar, identificar y poner en valor las formas materiales que calificaremos como modernas.

Los conceptos de modernidad (nuevo, actual, reemplazamiento) responden a la nueva televisión que se hace en España a finales de los 60. Además, las conexiones entre el cine y la televisión eran constantes en el ámbito de la música moderna como resalta Viñuela (2009). Y en ese contexto se sitúan las dos producciones objeto de estudio. Palacio (1992, p. 40) señala que la denominada música visual era un territorio prácticamente virgen en la historia del audiovisual español. Un territorio que explotan,

por lo tanto, tanto *Último grito* como la película objeto de análisis que, desde su concepción general, se significaba como una prolongación de la experiencia televisiva de *Último grito* (Herederó, 1989, p. 161). En todo caso, estamos ante una era donde aflora una sustanciosa manifestación creativa en el marco televisivo gracias a visionarios como Iván Zulueta, que inscriben a *Último grito* en una era de la modernidad española (y europea).

La modernidad en España estaba vinculada a la música, al diseño, a la moda y al cine. A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta, la canción popular y la imagen de las bandas de pop fueron un síntoma de innovación ligado a los discursos sociales emergentes (Fraile, 2013)

1969 fue una fecha simbólica. En una comunicación previa, titulada «TVE, frente a la luna: modernidad, ruptura y espectáculo» (Iturbe, 2018), presentada en Oporto, se analiza la ruptura entre la ficción y la realidad que se deja entrever en algunas producciones de la época en España: *Último grito*, pero también de *Galas de sábado*, o *La casa de los Martínez*. Algunos textos televisivos de la época (*Galas de sábado* o *Escala Hi-Fi*) realizan una serie de operaciones de reflexividad sobre la modernidad y la propia fama.

Las aportaciones académicas recientes han interpelado a la modernidad del cine español desde la confrontación con otros referentes contemporáneos, partiendo de la óptica de la «ruptura», lo «nuevo» o lo «imposible»: «la imposibilidad de dar una representación del mundo que pueda proponer como adecuada» (Aumont, 2001, p. 256). En todo caso, como apostilla Losilla (2012, p. 31) citando a *El desprecio* (1963) de Godard, la modernidad cinematográfica tendría algunas de las siguientes características: la autoconciencia del relato, la opacidad lingüística, la apelación directa al espectador, las rupturas con la narrativa clásica, la intrusión de la realidad en la ficción...».

Además, habría que tener en cuenta que el intento de controlar la taquilla y robustecer la industria cinematográfica tuvo en 1964 su punto de inflexión. El sistema de 1964 se inspiró en los aplicados con éxito en Francia y en Italia. «El control, que es la verdad del cine, y que por la base de cualquier cinematográfica sería, le dio a la producción nacional confianza en sí misma». Para cualquier profesional, su implantaciones, sin duda, el acontecimiento de la década 1960-1970 (García Escudero en el libro de Augusto M. Torres, 1973, p. 60). El objetivo fue atraer al público y obtener buenos resultados en taquilla: *Un, dos, tres... al escondite inglés* se había nutrido de la

creación en 12 de enero de 1967 de la denominación de «arte y ensayo» y salas «especiales».

La metodología se basa en el análisis fílmico y se apoya en la revisión bibliográfica, el visionado de los textos audiovisuales, consulta del guion, borradores, consulta en el Archivo General de Administración y tiene en consideración la literatura académica sobre la modernidad televisiva y cinematográfica. En ese sentido, en el apartado de resultados se analizarán las características performativas de las formas visuales y narrativas de *Último grito* y *Un, dos, tres... al escondite inglés*. Para llegar a este apartado, se han analizado y clasificado los géneros expuestos en el formato televisivo: el género informativo (el reportaje); relatos de ficción y los vídeos de creación, todos ellos caracterizados por la reflexividad, la autoconsciencia y la modernidad y performativa. Respecto a *Un dos, tres, al escondite inglés*, se han analizado el arte performativo y las formas modernas de la música visual inscritos en el texto fílmico.

2 RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE ÚLTIMO GRITO

2.1. Formas de modernidad en la ficción de raíz anglosajona

Iturbe (2018) considera que *Último grito* se caracteriza por la autonomía de sus elementos narrativos que convierten el espacio televisivo en un gran palimpsesto de la modernidad que permite establecer unas dinámicas que entroncan con los movimientos artísticos y formales contemporáneas de corte anglosajón.

Último grito tenía una estructura fragmentaria, propicia para los relatos de ficción (tráilers, relatos de ficción...); piezas visuales absolutamente independientes, clips artísticos (videoarte) y reportajes. En este apartado, vamos a ver cómo afectan esas nuevas formas performativas y anglosajonas a los relatos, reportajes y vídeos de creación, los principales subgéneros del formato televisivo en cuestión. Empecemos por los relatos de ficción.

Tratahair (2007, p. 37), estudiosa de la comedia anglosajona del slapstick, considera que el movimiento utilitarista que se encuentra en el cine experimental y de vanguardia se podría representar en la figura de un niño que enciende perversamente una cerilla sólo por verla arder, por puro placer, goce. Dicha metáfora enlaza con el relato de ficción «La cerillera huerfanita contra Papa Noel». En ese sentido, aferrado a la lógica anglosajona del slapstick, Zulueta se aferra a la iconoclastia para contar la historia de «La

cerillera huerfanita contra Papa Noel», emitida el 30 de diciembre de 1969. Precisamente en ese relato observamos la llama como la manifestación del placer de la mirada.

Figura 1. *Fotograma de La cerillera huerfanita.*



Fuente <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>

La comedia anglosajona que recoge el gag, chiste, la ocurrencia y lo cómico que, como señalan Steve Neale y Frank Krutnick (1990, p. 43), pueden desarrollarse de forma autónoma.

2.2. Formas de modernidad en el reportaje

Las imágenes captadas en el lugar mismo de los hechos son un ingrediente esencial del reportaje audiovisual, aunque el verdadero elemento nuclear de su sentido es la palabra del reportero (García Jiménez, 1999, p. 152). En ese sentido, califica el reportaje como un «proceso descriptivo-interpretativo, que muestra con fuerza a los oídos o a los ojos de los espectadores cómo han sucedido los hechos. La palabra se encargará de interpretarlos» (García Jiménez, 1999, p. 153).

Último grito no era solamente un vehículo musical, como ya ha explicado su responsable, sino un moderno formato de magacín abierto a todas las manifestaciones de la cultura pop. «El programa auspiciaba por igual un reportaje sobre la filmación de una película que un informe sobre el cómic de vanguardia» (Heredero, 1989, p. 79). El

informe que hace mención Heredero no es otra cosa que un reportaje moderno y performativo. Moreno Espinosa (2003, p. 278) considera que «el reportaje se nutre de la entrevista» y que «la presencia del reportero en el lugar de los hechos aporta veracidad a la información dada».

Por tanto, el presente reportaje objeto de estudio tiene las siguientes características: el distanciamiento, la ironía, la hibridación entre la ficción y la información y la tendencia a la performatización. El reportaje de *Último grito* somete al juicio popular una enunciación («todo el mundo los lee –los cómics–») para posteriormente desacreditarlo, regularizarlo o dramatizarlo. Se opera a través de la siguiente estrategia: de la «verdad» sobre lo enunciado (todo el mundo lee cómics) pasamos a un acto dramatizado y performatizado. La acción informativa del reportaje se convierte en una acción performativa. Es la performance (el acto de lectura de cómic) lo que fagocita su modernidad.

Las declaraciones y las entrevistas a pie de calle son una parte cosustancial, o un apoyo al menos, en los reportajes audiovisuales. La presentadora, sin embargo, introduce un elemento que distorsiona la propia lógica de las declaraciones de los entrevistados: performatiza y enfatiza el hecho informativo en clave pop al significar y protagonizar el acto de lectura. «Periodismo y drama se unen en lo siguiente: la acción. El drama imita la acción; el periodismo muestra la acción» (Soledad Puente, 1999, p. 57).

En *Último grito*, una de las declaraciones distorsiona la veracidad de la enunciación: «Soy estudiante de Derecho y hace tiempo que no leo nada... Nada. En absoluto». Otro ejemplo: Vemos un joven leyendo un tebeo, y la presentadora le pregunta si los lee. «Me gustan todos», dice. En la imagen se ve a la presentadora, narradora y performer de *Último grito*.

Figura 2. *Fotograma de Último grito.*

Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>

Los estudios en la década de los 60 sobre el estatuto del público nos advierten, como añade, Werner Rings (1964, p. 320), que el público es ficción. «La forma en que influye la televisión sobre la masa de espectadores constituye un secreto impenetrable, ya que no todos sufren tal influjo en el mismo lugar y en las mismas condiciones».

Por tanto, el presente reportaje performativo tiene las características conceptuales (no formales) del reportaje moderno. Heredero (1989) recuerda que Zulueta juega con la verosimilitud naturalista en otros trabajos de ficción como *La fortuna de los Irureta* o en *Masaje* (1972).

Zulueta aplica los subrayados de la ficción (la incredulidad de la verosimilitud) con la misma eficacia en el reportaje. Crea un paralelismo entre la negación del enunciado en el cortometraje de ficción «La cerillera huérfanita». La protagonista afirma que «todos me dicen al pasar: Es la famosa cerillera huerfanita» (vemos pasar a los niños y no oímos la sentencia que supuestamente dice oír el personaje de ficción). Más allá de la ruptura de la credulidad, al director le interesa sacrificar la idea de verosimilitud para significar la performatividad. La representación de la lectura no es un acto informativo sino una performance. *Último grito* intensifica las operaciones de regulación, corrección y dramatización de la enunciación.

2.3. Formas de modernidad en las obras de ficción

En cuanto a los videos de creación, Zulueta había mostrado su predisposición para alterar y componer de forma analógica antes de que se posibilitara la videomorfización, al alterar la composición progresiva de las imágenes (analógicas), al pintar «sobre la imagen» en un acto de imagen quirográfica¹ en *Último grito*.

Figura 3. *Fotograma de Último grito.*



Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/ultimo-grito-recopilacion/1829851/>

El resultado es similar a una producción videoartística con una grafía rudimentaria que aporta un constante dinamismo de la imagen. «Los planos de los dibujos son predominantemente estáticos, sin embargo, la inclusión de los trazos en la película genera un efecto de transformación continua de la imagen» (Viñuela Suárez, 2009, p. 89).

3. RESULTADOS DE UN, DOS, TRES... AL ESCONDITE INGLÉS

3.1. Formas de modernidad: performance y happening

Un, dos, tres... al escondite inglés surge de la propuesta que José Luis Borau realiza en 1968 a Iván Zulueta para que dirija una película barata y musical. La experiencia en un

¹ Imagen de producción manual, en contraste con la imagen tecnográfica. Fuente: (Gubern, 1996).

programa televisivo pionero y moderno como *Último grito* fue crucial para que el director donostiarra capitaneara una película pop sobre una suerte de héroes del cómic. La misión del grupo de amigos tiene como objetivo conocer qué cantante actuará en el Festival Mundo Canal, un certamen internacional de la canción desacreditado por el grupo de saboteadores, que no estiman ni reconocen la canción seleccionada ni al grupo que lo represente. Estamos a finales de los años 60 y es inevitable situar la presente película bajo el humus de una ola internacional que viene comandada por Richard Lester².

Para analizar la película se han analizado el guion, el primer borrador de la película, titulado «Superpoderes», que no incluye los nombres de los grupos pop del momento que iban a ser representados. Además, los videoclips son calificados como «playback». [En el guión definitivo, la palabra playback³ se omite.

El primer borrador depositado en la Biblioteca Nacional (Madrid, España) no incluye los nombres de los grupos pop del momento que iban a ser representados. El primer borrador de la película escrito por Jaime Chávarri mantiene el corpus esencial del texto final. Sin embargo, conviene reparar en la presencia de la radio. Desde la primera secuencia, se observa la irrupción de la radio. La presencia de la radio era más consistente y constante⁴ en el primer borrador. Habría que tener en cuenta que durante la década de los 60, 40 principales y El gran Musical, de la Cadena Ser, como advierte Ordovás (1987, p. 91), «tendrán en sus manos el poder de hacer grupos, estrellas y éxitos arrolladores».

Las ventas de televisión, tal y como relata la prensa de la época (ABC) se aceleraron gracias al festival de Eurovisión (concretamente para ver la edición de 1969 en Madrid) y la llegada del hombre a la Luna. La palabra radio es omitida en el guión definitivo, y por tanto, la película gana una coherencia gramatical mayor en cuanto a la enunciación televisiva se refiere. De hecho, la radio formaba parte de la lógica comunicativa en el primer borrador: «Un musical sintonizaba un transistor, por lo que empezaba a sonar la sintonía del programa. Todos los musicales se han puesto a bailar al son de la radio».

² Bentley (2008, p. 212) asegura que Zulueta adapta el espíritu de Lester: «In 1969 (Ivan Zulueta) directed an extravagant musical satire on contemporary pop culture, using a World Song Content but in the zany spirit of Richard Lester's *Help* (1965)».

³ No se utiliza ningún otro concepto. El playback ya forma parte del engranaje audiovisual (cine y televisión)

⁴ Desde la primera secuencia es llamativa la presencia de la radio: «Aparatos de radio de todo tipo y antigüedades mientras se escucha una melodía dulzorróna y pegadiza» (...) Locutor: Amigos de Música 96, ésta ha sido la melodía elegida para presentarse en el próximo Festival de Mundo Canal (...) Cientos de manos apagan radios mientras se empezaba a escuchar otra vez la melodía».

Tal y como se ha constatado, en la versión definitiva la televisión susituye a la radio. El comienzo de la película ya nos ofrece un distanciamiento respecto a lo que vemos (y vamos a ver). Un programa televisivo nos presenta la canción que va a participar en Mundo Canal y acto seguido el presentador «aleja» a la candidata del encuadre. Acto seguido, Gasset, uno de los personajes, coloca al espectador en el interior de la diégesis. Es en este prólogo donde se visualiza el espíritu⁵ de la obra de Zulueta. El prólogo resalta la fragmentación del texto visual en consonancia con la naturaleza fragmentaria (el ejemplo claro son los «videoclips») y distante de la película.

Indignados por la calidad musical de la canción elegida, el grupo de amigos se muestra cabreado ante el carácter comercial de una canción «moderna y de corte melódico», según las primeras declaraciones de Marina de Obregón. Los títulos de crédito ya nos han señalado que participan los siguientes grupos: Los Top Tops; Los Ángeles; Los Beta; Los Buenos; Fórmula V; Henry y los Seven; Los Iberos; Ismael; Los Mitos; Shelley y Nueva Generación; The End. Entre el grupo de amigos, son dos los que parecen tener una conexión directa con el mundo televisivo: Patty⁶, modelo publicitaria y Gasset, el espectador privilegiado que ve, al comienzo de la película, el anuncio de la canción seleccionada.

Desde ese momento, *Un dos, tres... al escondite inglés* enumera varias acciones performativas en una estrategia en la que el acto de sabotaje forma parte de una representación lúdica del acto narrativo⁷. La forma de narración es la forma performativa. De todos modos, en el marco de los 60 debemos tener en consideración la consolidación del happening⁸ en la prefiguración del valor del artista y la sociedad del consumo.

⁵ Le llamamos espíritu por no aplicar el término de prólogo o declaración de intenciones. Como asevera Zunzunegui (1996, p.126) «pocos son los cineastas que confiesan sus intenciones, abiertamente y desde el comienzo de la obra».

⁶ Patty (Patty Shepard) fue modelo publicitaria en la vida real. Los nombres de los personajes son, en general, los mismos o parecidos de los intérpretes: Patty; Judy (Judy Stephen); Antonio (Antonio Drove); Tina (Tina Sáinz); Carlos (Carlos Garrido); Isberta (María Isbert).

⁷ Desde el punto de vista narrativo, Zulueta relata que «la propuesta de Borau consistía, de hecho, en recurrir a los mismos elementos de *Último grito* y, tomando como base la grabación de varios play-backs con una serie de conjuntos musicales modernos, inventar una leve historia argumental que sirviera de cañamazo mínimo imprescindible para que aquello llegara a tomar forma de narración» (Herederó, 1989, p. 92).

⁸ En tanto cuanto, el happening (Sureda y Guasch, 1987, p. 137) introduce nuevas perspectivas que erosionan el nuevo papel del espectador y del creador. Entre las aportaciones del happening, siguiendo las pautas de J.J. Lebel recogidas por Sureda y Guasch, caben destacar la imposición de una nueva teoría del gusto; ruptura con la mercantilización del producto artístico y con el privilegio de especular con el valor del cambio; abolición del privilegio de explotar intelectualmente a los artistas y la superación de la aberrante separación del sujeto-objeto (mirante/mirado; explotador/explotado; actor/espectador).

Todos los miembros del grupo de acción intercalan en la misión, aunque solo una (Judy) represente la última acción de sabotaje en el Festival de Mundo Canal. Es la última persona que se le espera en un acto de homenaje donde participan el resto de los personajes que salen en los videoclips. ¿Se puede hablar de una verdadera protagonista? El protagonismo lo tiene la misma acción performativa. Desde la misma enunciación («a cualquier conjunto le iría muy bien la canción») empieza un proceso imparable de vaciado y resignificación. El acto de hacerse visible y «hacerse mirar» (presentes en las metalepsis narrativas) recorre todo el relato.

El propio Iván Zulueta hace un cameo como el director de un anuncio (un jabón) y ordena a actriz «mirar a la cámara». Es lo que pasa al final del relato en la aparición de los títulos de crédito: los personajes miran a la cámara, realizan gestos de sorpresa y performatizan.

Otro claro ejemplo del entremés performativo es un happening. El guión describe el happening de Tina (Tina Sáinz) como «una sesión psicodélica de Tina, que en pleno trance se ve desdoblada».

3.2. Formas de modernidad: performance y happening

Figura 4. *Fotograma de Un, dos, tres... al escondite inglés.*



Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-dos-tres-escondite-ingles-presentacion/3642635/>

Las citas directas del término «happening» y Yoko Ono⁹ son claras. Sureda y Guasch (1987, p. 202) estipulan que el happening es una modalidad de arte de acción, derivación final del proceso collage-décollage-ambiente que en forma de acontecimiento convencional del espectador ante la obra y una ampliación de los medios expresivos (los mixed media) con la incorporación a los estrictamente plásticos de los táctiles, los teatrales, los musicales, los cinematográficos, etc...

Por otro lado, Tina (Tina Sáinz) sintetiza y mimetiza el arte del melodrama¹⁰ en una deconstrucción del género, convirtiendo el relato en una acción performativa (cambio de roles y música extradiegética activada, incluidas) que muestra la llegada de su hijo. El hijo asume el rol de adulto y la madre le pide perdón.

3.3. Formas de modernidad: el lenguaje del videoclip

Los años 60 sembraron un nuevo subgénero del cine pop. *Un, dos, tres... al escondite inglés*, reescribe esa fenomenología de la fama y la comunicación de masas desde diversas perspectivas y estilizaciones. Tanto la televisión, la radio como el cine influyeron decisivamente en la popularización y creación de nuevas modas, estilos y marcas textuales que proliferaron hasta crear nuevos estilos audiovisuales. «El cine musical español realiza en los sesenta su necesario *aggiornamiento* a los nuevos gustos populares (...) en un modelo fílmico que trasplanta a la cultura ibérica los moldes genéricos del cine anglosajón» (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011, p. 176). Se trata del necesario *aggiornamiento* del cine respecto a los gustos populares: el videoclip será uno de los nuevos subgéneros, inscritos en la profusión física de las posibilidades expresivas (zoom, planos detalles...). Zulueta crea clips visuales y multiformes, la verdadera razón de ser del texto, donde las acciones se culminan con la actuación de los grupos de moda, dotados de una caducidad. La caducidad del propio movimiento pop y yé-yé se articula a través del vaciado del contenido: las canciones pierden actualidad, se vacían y pierden vigencia.

⁹ Guion: «¿Y tú quiere ser?»; Tina: Tacateco, tucu, teco...; Carlos: ¡Anda, como la Yoko Ono, tú! .

¹⁰ « No te da vergüenza mamá, cuando te dejan sola empiezas a hacer psicodelia (...) Nunca más os dejaré solo a ti y a tus hermanitos» (Tina a su hija). En apenas 40 segundos, la intertextualidad se opera a través de la frase de « Nadie es perfecto», del filme *Con faldas y a lo loco* (Some like it hot, 1959).

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIÓN

Entre *Último grito* y *Un, dos, tres...al escondite inglés* existen una serie de operaciones (auto)referenciales y autoconsciencia. Ismael Peña, reconocido cantante de los 60, aparece en ambas producciones. En *Último grito*, José María Iñigo lo define como «un folclorista puro con un gran nombre en Francia», mientras hace pajaritos de papel. «No tiene nada que ver con el mundo pop». En la película aparece desterrado, entre las ruinas, fuera de la cobertura comercial. En todo caso, su intervención es una excusa para significar este distanciamiento y mostrar un clip musical.

De hecho, los clips son la arqueología del videoclip y se convierten en la aportación visual más significativa de la película. El videoclip¹¹ se alía con los dos medios más expresivos para significarse como medio en transformación. Se trata de un artefacto creativo que se inscribe tanto como representación televisiva como cinematográfica.

El primer clip musical de la película insiste en la narratividad y apunta hacia un relato. El cantante de Los Buenos dice: «This is our story. Here we go» (Esta es nuestra historia. Vamos allá). Efectivamente, es una promesa falsa ya que la película no representa vídeos narrativos, sino eminentemente performativos. La evolución posterior de los videoclips precisamente dialoga sobre este concepto: su naturaleza y su clasificación. Existen tres tipos de formatos clasificados y consensuados en la actualidad: los videoclips de directos, que muestran la actuación de un grupo; los vídeos narrativos, que cuentan un relato y los videoclips mixtos: intercalan un relato con la actuación de un grupo.

Tras el análisis y los resultados presentados y clasificados, queda patente la imbricación entre las dos producciones objetos de estudio: *Último grito* y *Un, dos, tres... al escondite inglés*, así como la interrelación entre ellas hasta el punto de crear formas modernas que van más allá de las tensiones entre lo informativo y lo expresivo, y que avanza hacia lo performativo.

El arte performativo, según remarcan Sureda y Guasch (1987, p. 224) llegó a Europa a finales de los 70, pero cierto es que el cine pop ha sido fructífero en la modulación de las «acciones únicas». En todo caso, nos referimos a la adecuación y domesticación de la performance, vaciado de su radicalidad, que explota cada gesto y acción narrativa performativa.

¹¹ La aportación de Zulueta a los videoclips fue mucho mayor. «Los resultados alcanzados por Iván Zulueta al frente de *Último grito* llevan dentro de sí el germen de lo que más tarde sería la esencia de *Un, dos, tres, al escondite inglés*, y yendo todavía más lejos, la semilla que luego ha producido todo el género del videoclip» (Herederó, 1989, p. 75).

Hasta ahora, la literatura académica había alabado la modernidad sociológica de los trabajos de Iván Zulueta, pero no su contribución conceptual y formal al cine. Heredero (1989, p. 137) considera que Iván Zulueta no es un cineasta conceptual y tampoco ideológico al situarse en un «territorio de reafirmación individualista y, en el límite, cercano al narcicismo y a la autofilmación» (Heredero, 1989, p. 137).

Vicente Sánchez-Biosca (2004) reconoce en «Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras» el «conceptualismo» de Iván Zulueta en relación a *Arrebato* (1980), su obra más reconocida. Sin embargo, una visión esmerada de las dos producciones objeto de estudio nos permite ver la alteración de las formas de la modernidad. En *Último grito* inserta la performatización y la dramatización como ejes vertebradores de los relatos de ficción, de creación y reportajes. En cuanto a *Un, dos, tres... al escondite inglés* debate sobre la narratividad y performatividad del videoclip, un subgénero en proceso de sacralización en el audiovisual de finales de los 60. Asimismo, convierte la película en un repositorio de formas de la modernidad imperantes y en huellas performativas de las modas del presente y en un referente en cuanto a las formas de la modernidad de la música visual. Por tanto, esta aportación quiere significar que las dos obras analizadas no convierten necesariamente a Iván Zulueta en un autor conceptual, pero se evidencia que sí sabe leer las tendencias venideras y dialogar sobre la posterior hibridación entre lo verdadero (informativo) y la ficción (lo dramático, lo performativo) en el audiovisual posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. (2001). *La estética hoy*. Cátedra: Signo e Imagen.
- BENTLEY, P.E. (2008). *A companion to Spanish Cinema*. Colección Tamesis. Serie A: Monografías, 266. Nueva York.
- ELLIS, J. (2000). *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. I.B. Tauris Publishers.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2015). Las prácticas televisuales de Iván Zulueta *Cinema Comparative Cinema*, 3 (7), 58-67. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/28612>
- FRAILE PRIETO, T. (2013). Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60. En: *Musicología global, musicología local*. Sociedad Española de Musicología. Disponible en: https://www.academia.edu/6987422/Aperturismo_y_modernidad_en_el_musical_cinematogr%C3%A1fico_espa%C3%B1ol_de_los_a%C3%B1os_60

- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama.
- HEREDERO, F. C. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: 19 Festival de cine de Alcalá de Henares.
- ITURBE, A. (2018). *TVE, frente a la luna (1969):modernidad, ruptura y espectáculo Comunicación y espectáculo*. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación, 168-178.
- NEALE S., KRUTNIK, F. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. Routledge.
- LOSILLA, C. (2012). *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Cátedra. Signo e Imagen.
- MORENO ESPINOSA, P. (2003): El periodismo informativo en televisión: lenguaje, género y estilo. *Estudios del Mensaje Periodístico*, 9, 269-280. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0303110269A>
- ORDOVAS, J. (1987). *Historia de la música pop española*. Alianza Editorial.
- PALACIO, M. (1992). *Una historia de la televisión en España: arqueología y modernidad*. Madrid Capital Europea de la Cultura.
- PALACIO, M. (2011). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.
- PEREZ RUBIO, P. y HERNANDEZ RUIZ, J.R (2011). *Escritos sobre cine español. Tradición y géneros populares*. Instituto Fernando el Católico.
- PUENTE, S. (1999). *Televisión: La noticia se cuenta. Cómo informar utilizando la estructura dramática*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- RINGS, Werner (1964). *Historia de la televisión*. Ediciones Zeus
- SÁNCHEZ Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- SUREDA, J. y GUASCH, A.M. (1987). *La trama de lo moderno*. Akal.
- TORRES M. A. (1973). *Cine español, años sesenta*. Cuadernos Anagrama.
- TRATAHAIR, L. (2007). *The comedy of Philosophy. Sense and nonsense in early cinematic slapstick*. State University of New York Press.
- VIÑUELA, E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Colección Música Hispana. Textos.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós Papeles de Comunicación 15.

**LA CONQUISTA DEL PÚBLICO HISPANOHABLANTE.
LAS VERSIONES EN ESPAÑOL RODADAS EN HOLLYWOOD EN LOS
AÑOS 1930**

András Lénárt

Universidad de Szeged

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Los fotogramas hablan

1927 fue el año decisivo para la industria cinematográfica de los Estados Unidos de América y, al mismo tiempo, del mundo entero: Tras los primeros pasos trascendentales para realizar diálogos sincronizados, incluir música y añadir sonidos grabados en espacios interiores y exteriores, la productora Warner Brothers estrenó el primer largometraje con la incorporación de fragmentos sonoros. Esta obra, un verdadero hito tecnológico en el terreno del universo fílmico, fue *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland) que cambió definitivamente la manera como el mundo trataba el medio cinematográfico. El cine mudo, siempre acompañado por un narrador/explicador y músicos, gradualmente fue sustituido por el cine sonoro. El sonido hizo posible que los cineastas introdujeran géneros innovadores basados en los diálogos, la música y nuevos métodos expresivos con el uso creativo del silencio, las voces, los sonidos diversos y la presencia de los narradores omnipresentes. Además, aumentó la complejidad de la trama, ayudó a profundizarse en los diferentes hilos temáticos y mejoró la credibilidad del comportamiento de los personajes. El cine sonoro no fascinó a todos los cineastas, algunos directores se mostraban reacios a ensayar con esta nueva posibilidad para entretener al público. Charlie Chaplin, por ejemplo, creía que el sonido destruiría la belleza del silencio, la historia y el movimiento se someterían a la autoridad de las palabras y los *talkies* serían la falsificación del arte cinematográfico (Chaplin, 1998, pp. 472-474). Por otra parte, el cineasta y novelista francés Marcel Pagnol pensaba que la principal tarea del cine sonoro era la reinención de la experiencia teatral (Pagnol, 1998, p. 493).

El objetivo de mi artículo es demostrar cómo utilizó los Estados Unidos la fuerza del cine sonoro para conquistar el público hispanohablante. Esto tenía tanto fines

políticos como econ micos y, en cuanto a América Latina, formaba parte también de su política interamericana. A base de fuentes audiovisuales y escritas, intento esbozar cómo nació la idea de producir versiones en español, qué obras significaban el apogeo de este proyecto y por qué se desplomó relativamente pronto esta estrategia de los EE.UU.

1.2. Multitud de lenguas

Cuando el cine sonoro logró consolidar su derecho a existir dentro de las redes de distribución y exhibición, las productoras se sentían dispuestas a arriesgarse con el film parlante. Hollywood se dio cuenta de que su industria cinematográfica tenía la oportunidad de conquistar los mercados internacionales, ya que solo los Estados Unidos y, en menor medida, Alemania fueron capaces de producir películas sonoras. Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, las industrias cinematográficas europeas padecieron un importante retroceso en el  mbito de la producción y en el perfeccionamiento de la infraestructura, dejando la producción fílmica de alta calidad tecnológica en manos de los estudios estadounidenses. Buena parte de los países europeos no estaba preparada para la producción de películas parlantes debido a la falta de innovaciones tecnológicas e infraestructurales necesarias. Además, muchos cines europeos veían imposible proyectar obras sonoras, porque sus salas no estaban equipadas con los dispositivos imprescindibles, o su calidad era deficiente. La diversidad ling stica incluso agravó el problema desde el punto de vista de la exportación. Las versiones multilingües ofrecían la mejor solución: en Alemania, por ejemplo, en 1930 la productora Tobis Film produjo 58 versiones de sus propias películas en idiomas extranjeros con el objetivo de facilitar su distribución a otros países (Sánchez Noriega, 2005, p. 311). Las películas de Josef von Sternberg, la alemana *Der blaue Engel* y la inglesa *The Blue Angel*, rodadas paralelamente en 1930, fueron dos resultados de este proyecto ambicioso.

Algunos directores europeos adquirieron experiencia en Hollywood y, tras volver a su país de origen, empezaron a realizar sus propias versiones multilingües. Se trataba de las variantes dobladas de la misma película; esto sería un método habitual en los años 40 también en el caso de las coproducciones, ya que algunas obras se estrenaban al mismo tiempo en todos los países correspondientes. Una de las películas de guerra más importantes de la época, dirigida por Augusto Genina en 1940, se estrenó simultáneamente en Italia y en España bajo diferentes títulos (*L' Assedio dell' Alcazar / Sin novedad en el Alcázar*) – este largometraje sobre el asedio del Alcázar de Toledo

durante la Guerra Civil española fue una colaboración ambiciosa de los países de Francisco Franco y Benito Mussolini, demostrando la amistad que unía a los dos países de la extrema derecha en plena Segunda Guerra Mundial.

Las industrias cinematográficas europeas no podían oponerse durante mucho tiempo a la expansión del cine sonoro y las salas de cine se vieron obligadas a transformar los antiguos equipos para no perder a su público. España fue uno de los países que constituía una excepción: el país ibérico – durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923–1930) y los años de la Segunda República (1930–1936)– no disponía de los recursos financieros imprescindibles para modernizar la industria cinematográfica nacional. Para contrarrestar este desinterés estatal, los cineastas y algunos profesionales se lanzaron a experimentar con el sonido, siendo Francisco Elías uno de los pioneros para incorporar el sonido en sus trabajos fílmicos. En la década de los 20, director de cine onubense había trabajado con David W. Griffith en los Estados Unidos y aprendió con él los fundamentos de rodar películas con los instrumentos disponibles más modernos. Pronto estableció su propia empresa en Nueva York destinada a producir rótulos en español para aquellas obras estadounidenses que iban a ser distribuidas tanto en España como en América Latina. Luego regresó a su país natal con el objetivo de rodar películas sincronizadas, lo que le llevó a varios intentos fallidos y semi-fallidos, hasta la realización de una de las primeras obras sonoras de España (la primera que se ha conservado hasta hoy), *El misterio de la Puerta del Sol* (1928) (Sánchez Oliveira, 2003, pp. 45-46, 67-68, 81-86).

2. LAS VERSIONES MULTILINGÜES

2.1. Los comienzos

En los Estados Unidos las versiones multilingües se producían de tres maneras:

1. El mismo equipo estadounidense rodó varias veces la misma película pero en diferentes idiomas;
2. El mismo director estadounidense rodó la misma película con actores extranjeros y en diferentes idiomas;
3. Los equipos extranjeros rodaron la misma película en sus propios idiomas, tomando como punto de partida el guion original estadounidense.

Además de Hollywood, la compañía productora Paramount estableció un estudio europeo en Joinville-le-Pont, París, especializado en la producción de películas

multilingües. Después de ensayar con varias lenguas, finalmente redujeron la producción a cuatro idiomas: franc s, español, alemán y sueco. Los métodos se transformaron a lo largo de los años; si bien al principio las versiones hechas en lenguas extranjeras eran traducciones y copias exactas del inglés original, posteriormente el rigor se relaj , y los cineastas recibieron la posibilidad de rodar adaptaciones más o menos "libres" a partir de las originales. Generalmente hacían uso de los mismos decorados, escenarios y vestuarios, pero más tarde recurrieron solo a algunos fragmentos del guion básico y las nuevas versiones se las podía valorar como obras autónomas, creaciones propias del realizador (Sánchez Noriega, 2005, pp. 311-312). El primer proyecto en español fue *Sombras de gloria* (1930), dirigida por de Andrew L. Stone y Fernando C. Tamayo, la copia exacta de *Blaze o' Glory* (1929), obra de Renaud Hoffman.

Generalmente se podía detectar grandes diferencias entre la calidad de las películas originales y la de la nueva versión. Las películas en inglés se rodaron de día, mientras que las otras versiones, entre ellas, las españolas, de noche, por motivos econ micos. Las originales tardaron cuatro meses en rodarse, pero las nuevas versiones solo once días. Una noche Carl Laemmle, fundador de los estudios Universal, participó en la proyección de una versión española y le sorprendió lo que vio: le indign  la baja calidad del film. Por ejemplo, la versión original contaba con luces fuertes proporcionadas por luz eléctrica, mientras que en la versión española solo había velas que daban una luz tenue. Laemmle no estaba dispuesto a tolerar este descuido, a partir de ese momento el mismo productor tenía que supervisar el rodaje de todas las versiones (Pérez y Ribot, 2011).

2.2. Hispanohablantes en Hollywood

Algunas estrellas del cine estadounidense cedieron a rodar la misma película varias veces y en varios idiomas para evitar que un actor desconocido desmejorara su papel en la nueva versión y se les "robara" el éxito. Esto era bastante habitual en el caso de las versiones españolas, pero hacía falta recurrir a trucos para lograr un resultado alentador. Generalmente se colocaba una hoja de papel debajo o al lado de la c mara con la pronunciación fonética de los diálogos en la lengua extranjera meta y los actores la leían sin conocer el significado de las frases. Algunos artistas españoles, contratados por la productora para trabajos adicionales, les explicaron la situación y les ayudaron en la pronunciación (Keaton y Vance, 2001, p. 176). El violinista, cantante y actor español

Luis Llanesa dio clases particulares de lengua a Laurel y Hardy en el plató de *Los calaveras* (James W. Horne 1931), pero pronto fue expulsado de los Estados Unidos por no tener permiso de residencia, por eso prosiguió su trabajo en la filial francesa de Paramount en Joinville (Pertierra, 2012, p. 9). Buster Keaton repitió su papel de *Free and Easy* (Edward Segdwick, 1930) en *Estrellados* (Salvador de Alberich, 1930), mientras que Laurel y Hardy también “duplicaron” su papel en los cortometrajes *Night Owls* (1930) y *Ladrones* (1930), los dos dirigidos por James Parrott. De *Pardon Us* (1931), otra obra de Parrott, los dos cómicos rodaron cinco versiones en cinco idiomas diferentes: una en inglés, otra en español, en alemán, en francés y en italiano. En su caso, como trabajaban dentro del ámbito del género de la comedia, los errores de pronunciación ocasionales y sus marcados acentos añadían un aspecto especialmente ridículo y divertido a estos diálogos, ya que los actores sufrían evidente y visiblemente de la pronunciación de las palabras desconocidas.

Esta confusión incluso se agravó si el director estadounidense de la obra original se encargó del rodaje de la nueva versión, ya que no hablaba español y había pocos traductores a disposición de la productora. La mayoría de los actores españoles y latinoamericanos no entendía las órdenes del realizador, por lo que los gestos servían de “lingua franca”. A veces en vez del director estadounidense original otro cineasta, también estadounidense, se vio obligado a dirigir la versión española; este encargo era una especie de castigo por algunos errores que el realizador había cometido anteriormente (Pérez y Ribot, 2011). No obstante, era más general la contratación de directores, actores y guionistas españoles para producir películas de Hollywood en español para América Latina y España. Metro-Goldwyn-Mayer fue la primera compañía que se dedicó a la producción de versiones en varios idiomas, seguida por Paramount Pictures y Fox Film Corporation.

Entre 1929 y 1933 varios cineastas hispanohablantes fueron invitados a Los Ángeles y Joinville, se rodaron allí unas 130 películas en español. Entre ellos, un gran número de actores españoles populares viajaron a estas ciudades para participar en esta misión cinematográfica internacional: Carlos Villarías interpretó el papel del Drácula hispano (en lugar de Béla Lugosi), Manuel Arbó apareció como Charlie Chan, Antonio Moreno como Philo Vance (sustituyendo a William Powell). Esta época dio lugar al nacimiento de las versiones hispanas de estos personajes legendarios. Incluso los actores españoles más famosos se pusieron a prueba en estos proyectos, como Conchita Montenegro, Imperio Argentina, José Isbert o José Nieto. Se vieron obligados a imitar

los gestos e incluso el tono de voz de los actores estadounidenses. Pasaron por un proceso de adaptación personal, su comportamiento tenía que parecerse al estilo de vida de Hollywood, pero –a cambio– sus ingresos eran muy superiores al salario medio de su país natal. Como su presencia era requerida solo durante los rodajes nocturnos, tenían mucho tiempo libre. Estos actores generalmente no aprendieron inglés, sino contrataron a un intérprete privado para que les ayudara en el plató y en los asuntos cotidianos. Algunos se inscribieron en cursos de lengua, porque querían asistir a los eventos sociales donde tenían la posibilidad de conocer a la gente más influyente de Hollywood con la esperanza de asegurar un futuro prometedor en la Meca del Cine (Pérez y Ribot, 2011). Se les unieron otros españoles y latinoamericanos para interpretar papeles secundarios o aparecer como extras, y los principales directores de cine españoles de la época, como Benito Perojo o Florián Rey, también pasaron algún tiempo en Joinville. Los autores españoles Hernández Girbal, Heinink y Gibso entrevistaron a muchos cineastas que habían participado en estos proyectos, y añadieron algunas breves biografías; su volumen contiene varios detalles interesantes sobre este Hollywood hispano (1992). Una película documental española también aporta novedades, así como algunas fotos y fotogramas (Pérez y Ribot, 2011).

2.3. Una misión hispana con bailes y v mpiros

El director, dramaturgo y diplomático español, Edgar Neville, miembro de una familia aristocrática, tuvo un papel crucial a la hora de contratar a los hispanohablantes. Cuando comenzó su carrera diplomática en 1928, su primer destino fue la embajada española en Washington. Mientras cumplía con sus tareas, visit  con frecuencia Los  ngeles, donde entabl  amistad con Charlie Chaplin y también logró conocer a Mary Pickford. Posteriormente firmó un contrato con la compa a productora Metro-Goldwyn-Mayer en calidad de guionista y supervisor de diálogos. Tras establecerse en Hollywood, le siguieron algunos amigos y colegas españoles suyos con el fin de participar juntos en la producción de versiones españolas. Su amistad con Irving Thalberg, productor omnipotente de la MGM, le facilitó la creación de una comunidad española dentro de Hollywood, tratando de imponerse a (o por lo menos competirse con) los grupos latinoamericanos en los proyectos hispanos de las compa as productoras (Matud Juristo, 2005, pp. 207-208). La versión española de *The Big House* (George W. Hill, 1930), bajo el título *El presidio* (1930) y dirigida por Neville mismo, tuvo un éxito considerable en la mayoría de los países de habla hispana y *Su noche de bodas* (1931),

obra de Florián Rey, fue incluso mejor recibida en España y en América Latina que la original *Her Wedding Night* (Frank Tuttle, 1930).

La ola de novelistas, ensayistas y guionistas españoles y latinoamericanos que emigraron a los Estados Unidos con el propósito de incorporarse al sistema circulatorio de Hollywood fue espectacular. Su trabajo principal consistía en traducir los guiones ingleses, crear letras en español para las canciones originales, escribir diálogos adicionales y supervisar la correcta pronunciación en español de los actores estadounidenses. Algunos de ellos llegaron a Los Ángeles solamente para participar en una o dos películas, pero otros, como José López Rubio, pasaron muchos años en Hollywood y trabajaron en varias películas, sobre todo como adaptador, dialoguista y traductor. Los estudios estadounidenses intentaron satisfacer las exigencias especiales de los invitados hispanos. Por ejemplo, el novelista y dramaturgo Enrique Jardiel Poncela solo podía escribir con eficacia en el Café Gijón de Madrid. Para complacerle, amueblaron un rincón del estudio cinematográfico para que pareciera al famoso café madrileño, por lo que Jardiel Poncela se sentía sumamente cómodo (Zavala, Castro-Villacañas y Martínez, 2007, p. 43). La actividad de Gregorio Martínez Sierra fue especialmente productiva. *Mamá* (1931), dirigida por Benito Perojo, fue la primera película en español de la Fox Film Corporation que no fue la copia un film rodado en inglés, sino que se contaba con un argumento original español, escrito por Martínez Sierra a base de su obra homónima. La reputación internacional de Martínez Sierra le garantizaba el derecho a exigir un trato distinguido, se le permitía supervisar la puesta en escena de las adaptaciones de sus propias obras y también tenía palabra decisiva a la hora de elegir a los protagonistas. Además, el papel estelar siempre se lo daba a su amante, una actriz española. Sin embargo, su autoría ha sido cuestionada en varias ocasiones desde los años 50: según algunos investigadores, su esposa María fue la verdadera autora de algunas de sus obras (Walker O' Connor, 1977; Pérez y Ribot, 2011).

La llegada de los actores se completó con (en algunos casos incluso había sido precedida por) la aparición de músicos y cantantes españoles y latinoamericanos. Las canciones de amor en español, los cantaores de flamenco y los ritmos cubanos eran habituales no solo en los bares y clubes estadounidenses, sino también en el catálogo de muestras de la Warner Brothers. Vitaphone produjo en 1926 el primer cortometraje en el que la historia se desarrollaba en un entorno hispanohablante, mientras que Fox Movietone hizo uso de varias canciones y bailes españoles; en todas estas obras

participaban vocalistas y bailarines españoles y latinoamericanos, acompañados a veces por una orquesta mexicana o puertorriqueña. Estas películas tempranas no incluían dialogos, solo musica y canciones. A finales de los años 20 comenzó la producción masiva de películas sonoras y en las versiones españolas, con el objetivo de facilitar un ambiente autentico, se utilizaban estas canciones y artistas también (Gonzalez, 1997).

La adaptación de la novela clásica de Bram Stoker, *Dracula*, fue uno de los pocos largometrajes de terror de la Universal que fue "españolizado" en la década de los 30. Aunque ambas películas utilizaron exactamente los mismos decorados y el mismo guión, existen notables discrepancias entre el film original de Tod Browning y la versión hispana de George Melford, ambas rodadas en el año 1931. La diferencia más llamativa es la duración: la española es 30 minutos más larga que la original, ya que Melford no eliminó ninguno de los dialogs y escenas que Browning s cortó de su film. La versión en inglés fue rodada durante el día y cuando terminaron las escenas, Melford y su equipo entraron en el plató y grabaron casi las mismas escenas con actores españoles (como el protagonista Carlos Villarías), mexicanos y chilenos. Melford no hablaba español, tenía que apoyarse en su codirector Enrique Tovar valos para poder comunicar con los actores. Del presupuesto total de 440 mil dólares la versión española recibí solo 66 mil. Para los productores de la Universal la versión original de Browning fue un proyecto sumamente importante, mantenían al realizador bajo estricta vigilancia, le obligaron a eliminar varias escenas, intervinieron incluso en los pequeños detalles e intentaron mitigar los desafíos que ofrecía el comportamiento problemático del protagonista, el húngaro Bla Lugosi. Al mismo tiempo, prestaron escasa atención a la versión española, Melford podía trabajar con restricciones mínimas (con la excepción de los obstáculos presupuestarios), por lo que intentó seguir las instrucciones del guión original. Melford y su equipo, fuera del foco de interés, trabajaron con mayor rapidez que Browning, y concluyeron la versión española días antes que se terminara la original. Debido a las constantes intervenciones del estudio, el *Dracula* de Browning se convirtió en una película poco coherente, con algunas escenas inexplicables o ambiguas, mientras que la obra de Melford muestra una adaptación mucho más fiel al guión. El equipo de la versión hispana, aprovechando su independencia relativa, reinterpretó las escenas para conseguir mayor credibilidad y una cierta armonía estética. Incluyeron escenas de violencia más atrevida y aumentaron el contenido erótico del film, porque la distribución en España y América Latina no estaba sometida a los códigos de moral y a la censura de Hollywood. En cuanto a la actuación también existe un contraste notable

entre las dos películas, pero en este caso en detrimento de la versión española: mientras que el conde de Lugosi es una persona misteriosa y exótica, Villarías realiza una actuación mediocre, evidentemente inferior a sus verdaderas habilidades interpretativas. En los países de habla hispana, Universal distribuyó solo la versión de Melford, por lo que el público no tuvo la oportunidad de comparar las interpretaciones de Lugosi y Villarías (Lénárt, 2016; Lennig, 2021, pp. 112-124; Roig, 2007, pp. 37-44). Al lado de esta obra legendaria, George Melford dirigió otras memorables versiones españolas también, siempre con la ayuda de su codirector Tovar Ávalos: *La voluntad del muerto* (1930) fue la adaptación exacta de *The Cat Creeps* (Rupert Julian, John Willard, 1930), mientras que su comedia romántica *Don Juan diplomático* (1931) reproducía el argumento de *The Boudoir Diplomat* (Malcolm St. Clair, 1930).

3. EL FUTURO DEL HOLLYWOOD HISPANO

3.1. El ocaso de las versiones en español

A pesar de la relativa popularidad de algunas de las obras hispanas de Hollywood, el público no estaba contenta con la mayoría de estas películas. El problema fundamental se originó del idioma mismo: como el reparto de estos filmes incluía no solo a actores españoles, sino también mexicanos, colombianos, argentinos, etc., el resultado fue un caos en cuanto a los dialectos. La pronunciación de los actores argentinos era tan diferente que espectadores de otras naciones hispanas ni siquiera la entendían y se quejaron tanto a las revistas cinematográficas como directamente a las productoras y distribuidoras. Cuando seis actores de una misma película procedían de seis países distintos con sus seis dialectos diferentes, la situación llegó a ser un verdadero ridículo. Además, algunos actores latinoamericanos no toleraron la presencia de otros hispanos en el rodaje, se discutían o incluso se peleaban, a veces provocando aún problemas diplomáticos entre los países en cuestión. Para aliviar la tensión y encontrar una solución, los productores escogieron a cada vez más actores españoles en vez de los latinoamericanos, de esta manera optando por la variante peninsular de la lengua (Pérez y Ribot, 2011). Sin embargo, en vez de subsanar los conflictos, la situación se empeoró: varios países latinoamericanos se sentían ofendidos por esta decisión, algunos incluso prohibieron la importación de aquellas versiones hispanas en las que actores españoles interpretaron los papeles más importantes y no latinoamericanos. Esta "guerra de acentos" supuso grandes pérdidas de taquilla para las productoras, porque la

distribución de estas obras se veía obstaculizada. Además, el público hispanohablante anteriormente había sido "hechizado" por el *glamour* de las estrellas de Hollywood en las versiones originales y les desilusion  el estilo de los actores españoles y latinos que querían imitar a sus referentes estadounidenses.

Al igual que el sector financiero y la mayoría de los negocios y empresas, la industria cinematográfica tampoco pudo esquivar las consecuencias aterradoras de la crisis econ mica, es decir, el impacto de la Gran Depresión de 1929, por eso las productoras intentaron reducir los costes. Debido al escaso éxito de las versiones multilingües y a los problemas complementarios mencionados arriba, Hollywood optó por invertir en la infraestructura y por mejorar las condiciones técnicas del doblaje y de la subtitulación. 1933 marcó el inicio de la decadencia de las versiones rodadas en varios idiomas y también el auge de los estudios de doblaje establecidos en los países hispanos (Zavala, Castro-Villaca nas y Martínez, 2007, pp. 44-45). Algunos actores españoles y latinoamericanos se quedaron en Hollywood para continuar su carrera como actores o participaron en las tareas de doblaje, pero la mayoría regresó a su país natal. Razones políticas también dificultaron la proliferación de las versiones españolas. El mundo hispánico quería hacer frente al poder de Hollywood con su propia industria cinematográfica internacional, promoviendo la cooperación de los países donde el idioma oficial fuera el español. Para buscar los medios convenientes (tanto a nivel político como econ mico y artístico), en 1931 se convocó en Madrid el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. El principal objetivo fue la formulación de planes para proteger las industrias cinematográficas nacionales frente a los Estados Unidos. Paralelamente con la elaboración de nuevos planes, el rechazo colectivo y rotundo de las versiones españolas de Hollywood resaltó que según los participantes del congreso estas estaban entre de las principales causas de la desastrosa situación de la cultura cinematográfica de los países latinoamericanos (Caparrós Lera, 1999, pp. 51-52). El cine constituyó un componente importante de la colaboración intelectual y cultural hispana, pero pensaban que no hacía falta la intervención de los EE.UU. mediante sus versiones multilingües. Aunque la animadversión hacia las versiones españolas no fue un nime entre los países afectados, varios gobiernos aprobaron leyes con el propósito de fomentar sus industrias cinematográficas nacionales.

3.2. El futuro del cine interamericano

El fin de las múltiples versiones no condujo directamente al desplome definitivo del Hollywood hispano. El Departamento Español de la empresa productora Fox Film Corporation lanzó proyectos de películas originales en español que no tenían predecesores en inglés. Además, surgió una nueva tendencia que tuvo su origen en el Despacho Oval de la Casa Blanca de Washington. En las nuevas películas de Hollywood iban desapareciendo los antiguos estereotipos y caracterizaciones falsas con los que anteriormente habían representado a los latinoamericanos. Esto se ajustó perfectamente a la nueva política internacional de Franklin Delano Roosevelt, dirigida hacia América Latina, la Política de Buena Vecindad de los años 30 y 40. El objetivo era formular una relación de amistad con los pueblos hispanos, porque en esta época – teniendo en cuenta la expansión del fascismo y nazismo europeos– para los Estados Unidos era indispensable la colaboración de América Latina. El presidente procuró sustituir el intervencionismo estadounidense con una llamada a la colaboración entre todas las naciones de América. Hacía falta efectuar una serie de reajustes en cuanto a la percepción de todos los países y pueblos del continente americano. Acto seguido, la diplomacia cultural obtuvo un papel crucial en esta misión, cuya esfera de acción, en este caso, incluía tanto la política interior como la exterior. En este proyecto tenía un papel clave John Hay Whitney, director de la División Cinematográfica de la Oficina de Asuntos Interamericanos, contando con el apoyo de varios cineastas famosos, entre otros, Walt Disney (Lénárt, 2018, pp. 55-67).

4. CONCLUSIÓN

Desde el nacimiento de las imágenes en movimiento, la política cinematográfica ha sido siempre un elemento importante de la política interior, exterior y social de los países, tanto democráticos como dictatoriales. En el caso de los Estados Unidos, a lo largo del siglo 20 Hollywood, de mayor o menor medida, apoyaba las políticas de su gobierno, sobre todo su política exterior. En la primera mitad del siglo, EE.UU. quería ejercer un control estricto sobre América Latina para que sus intereses no se perjudicaran. La idea de rodar múltiples versiones de las películas estadounidenses nació para garantizar la hegemonía de Hollywood en los mercados cinematográficos del mundo. Entre los idiomas, el español fue sumamente importante, teniendo en cuenta el número de países donde esta lengua era oficial. Sin embargo, las versiones hispanas no cumplían con las

expectativas a largo plazo, porque las películas hispanohablantes incitaron conflictos imprevistos justo entre los países meta. Desde luego, las políticas cinematográficas interamericanas del futuro seguían teniendo vínculos estrechos con la política exterior de los Estados Unidos de América.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPARRÓS LERA, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Ariel.
- CHAPLIN, C. S. (1998). El gesto comienza donde acaba la palabra o  los *talkies*! En Joaquim Romaguera I Ramiro (et. al.) (Ed.), *Textos y manifiestos del cine*. (pp. 472-475). Ediciones Cátedra.
- GONZÁLEZ, R. (1997). Primeros tropiezos del español en el cine. En *Primer Congreso Internacional de la Lengua Española en Zacatecas, México*. https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/cine/mesa_redonda/reynald.htm
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F., HEININCK, J. B. y DICKSON, R. G. (1992). *Los que pasaron por Hollywood*. Verdoux.
- L NART, A. (2016). Drácula (film essay). En: *Library of Congress of the United States of America – National Film Registry*. Disponible en: https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/dracula_spanish.pdf
- L NART, A. (2018). América Latina según Whitney y Disney. El cine interamericano de la Política de Buena Vecindad en los años 1930 y 40. *Acta Hispanica*, (XXIII), 55-67.
- LENNIG, A. (2010). *The Immortal Count. The Life and Films of Bela Lugosi*. University of Kentucky.
- KEATON, E. y Vance, J. (2001). *Buster Keaton remembered*. Harry N. Abrams.
- MATUD JURISTO,  . (2005). Edgar Neville: De intelectual republicano a cineasta franquista. En J. Montero Díaz y J. Cabeza San Deogracias (Eds.), *Por el precio de una entrada* (pp. 207-231). Ediciones Rialp.
- PAGNOL, M. (1998). El film hablado y el teatro. En Joaquim Romaguera I Ramiro (et. al.) (Ed.), *Textos y manifiestos del cine*. (pp. 493-494). Ediciones Cátedra.
- PERTIERRA, T. (29 de febrero de 2012). La Asturias que rodó en Hollywood. *La Nueva España*. 9.
- ROIG, P. (2006). Las dos versiones de Drácula. *DATA*, (27), 35-44.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2005). *Historia del Cine. Teoría y g neros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, E. (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme*. Universidad de Sevilla.
- WALKER O' CONNOR, P. (1977). *Gregorio and María Martínez Sierra*. Twayne Publishers.
- ZAVALA, J., CASTRO-VILLACA NAS, E. y MARTÍNEZ, A. C. (2007). *El cine*

español. *Contado con sencillez*. Maeva.

FILMOGRAFÍA

- ALBERICH, S. de (Director). (1930). *Estrellados* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- BROWNING, T. (Director). (1931). *Dracula* [Película]. Universal Pictures.
- CROSLAND, A. (Director). (1927). *The Jazz Singer* [El cantante de jazz] [Película]. Warner Bros. Pictures.
- ELÍAS, F. (Director). (1928). *El misterio de la Puerta del Sol* [Película]. sin productora.
- GENINA, A. (Director). (1940). *L' Assedio dell' Alcazar / Sin novedad en el Alcázar* [Película]. Film Bassoli.
- HILL, G. W. (Director). (1930). *The Big House* [La gran casa] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- HOFFMAN, R. (Director). (1929). *Blaze o' Glory* [Resplandor o gloria] [Película]. Sono-Art Productions.
- HORNE, J. W. (Director). (1931). *Los calaveras* [Película]. Hal Roach Studios.
- JULIAN, R. y WILLARD, J. (Directores). (1930). *The Cat Creeps* [El gato se arrastra] [Película]. Universal Pictures.
- MELFORD, G. (Director). (1930). *La voluntad del muerto* [Película]. Universal Pictures.
- MELFORD, G. (Director). (1931). *Don Juan diplomático* [Película]. Universal Pictures.
- MELFORD, G. (Director). (1931). *Drácula* [Película]. Universal Pictures.
- Neville, E. (Director). (1930). *El presidio* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- PARROTT, J. (Director). (1930). *Ladrones* [Película]. Hal Roach Studios.
- PARROTT, J. (Director). (1930). *Night Owls* [Búhos de la noche] [Película]. Hal Roach Studios.
- PARROTT, J. (Director). (1931). *Pardon Us* [Perdónanos] [Película]. Hal Roach Studios.
- PÉREZ, Ó. y RIBOT, M. de (Directores). (2011). *Hollywood Talkies* [Las sonoras de Hollywood] [Película]. Getsemani – Eddie Saeta S.A.
- PEROJO, B. (Director). (1931). *Mamá* [Película]. Fox Film Corporation.
- REY, F. (Director) (1931). *Su noche de bodas* [Película]. Paramount Pictures.
- SEDGWICK, E. (Director). (1930). *Free and Easy* [Libre y fácil] [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- ST. CLAIR, M. (Director). Dir. (1930). *The Boudoir Diplomat* [El diplomático boudoir] [Película]. Universal Pictures.
- STERNBERG, J. von (Director). (1930). *Der blaue Engel* [El ángel azul] [Película]. Universum Film AG.
- STERNBERG, J. von (Director). (1930). *The Blue Angel* [El ángel azul] [Película]. Universum Film AG.

STONE, A. L. y TAMAYO, F. C. (Directores) (1930). *Sombras de gloria* [Película].
Sono-Art Productions.

TUTTLE, F. (Director). (1930). *Her Wedding Night* [Su noche de bodas] [Película].
Paramount Pictures.

CINE E IMAGINARIO HISTÓRICO IBEROAMERICANO:

ORO, DE DÍAZ YANES (2017)

Andrés Cobo De Guzmán Medina

Universidad Grenoble Alpes

1. INTRODUCCIÓN

¿Qué decir de los españoles atrapados en sus mallas y corazas que no osaban quitar por miedo a una flecha pérfida; qué decir de los caballos atrapados en tierra viscosa del que sólo conseguían liberarse a costa de extenuantes sobresaltos...? (Baqué, 1991, p. 274)¹.

Como sabemos, el cine es una de las principales expresiones artísticas y culturales de los siglos XX y XXI, y un activo medio de comunicación de masas y sus características lo convierten en una fuente primaria de gran interés. En lo que respecta nuestro estudio dicho imaginario colectivo, sobre el periodo histórico del encuentro del europeo con el americano, en la era moderna, determinará las relaciones a posteriori entre Iberoamérica y el resto mundo.

La trama del filme *Oro* está inspirada en el personaje de Lope de Aguirre, para el que América supone un sinónimo de aventuras, riquezas, ascensión social y la búsqueda de «El Dorado» o de «el Rey Blanco», donde «las operaciones militares tienden a limitarse a operaciones puntuales, casi todas ellas desembocan en fracasos, a menudo trágicos, como la famosa expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre en 1560 en la región amazónica» (Bertrand, 2019, p. 25)¹. Así, la ficción relata una de esas duras expediciones por los europeos a través de la selva hacia finales de este siglo, en un lugar impreciso, en busca de una ciudad india mítica que según se dice estaba toda hecha de oro y se encuentra escondida en algún lugar del continente. Rumores de habitantes extraordinarios de otros mundos de quienes habían escuchado las historias de Marco Polo, de otros viajes fantásticos y de las descripciones paradisiacas del Nuevo mundo de Colón después de su primer viaje:

Una América imaginaria construida a partir de los mitos: de la geografía novelada, de tribus de mujeres que vivían sin hombres, de Amazonas, de sirenas, de gigantes, de monstruos menores como

¹ Traducción propia.

el basilisco, el unicornio o la mantícora, de gente con cola, de cinocéfalos; de un paraíso repleto de animales exóticos, tierra de papagayos, de Jauja o utopía materialista, de la fontana de juventud, de Gog y Magog (Rojas Mix, 1992: cfr.).

En el filme, el recorrido estará plagado de peligros. Por un lado, la guerra con los indígenas que habitan la tierra que esperan conquistar; por otro, riesgos naturales, como las altas temperaturas, la humedad y los depredadores. Pero la mayor de las dificultades será ellos mismos, el ser humano, y lo que serán capaces de hacer para conseguir su objetivo, sus sueños y ambiciones «los ibéricos, sobre todo españoles, recorrieron de arriba abajo en treinta años, de 1519 a 1550, los 24 millones de km² [...] Superioridad de algunos individuos que arrastran detrás de ellos ejércitos ambiciosos» (Chaunu, 2012, p. 9)².

En términos generales, podemos afirmar que el análisis de las imágenes en movimiento revela «zonas no visibles del pasado de las sociedades revelando, por ejemplo, las autocensuras y *lapsus* de una sociedad» (Ferro, 2009, p. 27), que produce y consume estas imágenes donde los personajes, aunque inspirados de la historia son ficticios y participan en aquel gran laboratorio de mestizaje del mundo que supuso la empresa americana. Por lo tanto, la aventura supone una recreación del prototipo del conquistador envuelto en violencia, espada, corazón y a menudo analfabetismo. Un hombre que duerme poco para conservar su propia vida da testimonio de la epopeya y refleja el espíritu de la época: trágico violento, cruel, a pesar de la regulación jurídica española a favor de los indios:

Colón esclavizó a los indios y, como era de esperar, éstos se revelaron. Y cuando llevo a algunos de ellos a España para venderlos y sacar beneficio económico, la reina Isabel se escandalizó, y los declaró libres y vasallos de la Corona de Castilla [...] Surgió así un derecho, tímido en sus inicios, vacilante durante todo el siglo XVI, que inspirado en las normas de los antiguos derechos común y medieval castellano empezó a independizarse hasta convertirse en lo que hoy entendemos por derecho indiano. (Bernal, 2015, p. 183).

Pero también había una grandeza, una aventura fascinante que nos ayuda a conocernos. Imaginemos si hoy, en plena juventud, un europeo fundara ciudades, dominara territorios inmensos y dirigiera a miles de personas según el signo de los tiempos que le ha tocado vivir. De esta manera Pérez-Reverte indica que «Había dos tipos de conquistador, el soldado profesional, que había estado en Flandes, en Italia, en México,

² Traducción propia.

y el chaval, el nuevo, el emigrante, como el que se va ahora a trabajar a Londres» (Zorrilla, 2016).

Cabe señalar que el papel que hace Andrés Gertrúdix, del licenciado Ulzama, corresponde al narrador de la película mostrando una sociedad sui géneris compuesta por una minoría de letrados, de perseguidos, delincuentes y amnistiados, de hidalgos en busca de fortuna, y de toda persona que pretendía sobrevivir debiendo superar la noción tan hispana del pícaro. El imaginario de un mundo mejor y a veces fantástico por los relatos de las Américas incitan al español a buscar fortuna y a aterrorizar por la superioridad técnica a los hombres que encuentran a su paso. Una revolución a nivel global que no dejó indiferente a nadie:

En el plano de los valores fundamentales, las controversias suscitadas en España por la conquista militar o espiritual fueron la ocasión de avances considerables en materia de las relaciones entre los hombres y entre los Estados. El diseño y desarrollo de nuevas formas de relaciones, como el derecho a la libre circulación, el derecho a la libre determinación, la legítima defensa, el derecho de injerencia, etc. (Gómez, 2014, p. 169)².

1.1. Objetivos

- A. Nuestra finalidad esencial es la de comunicar los resultados de la investigación, de una manera clara, concisa y fidedigna en relación con informaciones ya publicadas y a nuestro propio análisis fílmico del filme *Oro* (2017) de Díaz Yanes (Madrid, 1950).
- B. Interpretar el discurso fílmico en la representación del pasado histórico, a través del cine y el imaginario en torno a la conquista del continente americano por parte de los europeos, desde una visión *revertiana* del siglo XXI.
- C. Clarificar la relación entre el trabajo predeterminado por Arturo Pérez-Reverte en la gestación del guion, cuya película estuvo nominada a seis premios Goya, el género de aventuras y el cine histórico ambientado en el mito de la conquista de América del siglo XVI.

1.2. Metodología

Es imposible resumir de forma exhaustiva y en pocas páginas los principales acontecimientos de esta época de la colonización americana y sus diversas visiones a través del cine y de la historia. Por ello nos limitaremos a reseñar algunos puntos de inflexión o antecedentes dentro de la temática de la representación de esta aventura

inspirada en el personaje de Lope de Aguirre. Con relación al análisis fílmico, abordamos diferentes aspectos:

- A. El aspecto argumental comparativo en particular con la literatura y el cine de los años sesenta y ochenta.
- B. Los personajes y sus interacciones, los arquetipos interpretativos con dos ejes cronológicos y conceptuales: la modernidad y la posmodernidad.
- C. El análisis estructural, con sus componentes de signos, lenguaje, códigos, decorado, planos, vestuario música etc.
- D. El análisis interpretativo, sentimientos, pautas de comportamiento social, qué transmite el discurso fílmico etc.
- E. Recopilación de resultados y conclusiones.

2. ANTECEDENTES DEL FILME

2.1. El cine y el mito americano

Numerosas han sido las producciones que han explotado anteriormente el tema del descubrimiento y la conquista de América con diferentes tratamientos como *El capitán de Castilla* (1947) de Henry King, *Alba de América* (1951), o *Los conquistadores del Pacífico* (1963). Este tipo de cine adopta el idealismo y la representación de un tipo de dominación combinado con el ideal evangelizador que tendrá ramificaciones a posteriori «el modelo así definido podrá aplicarse a cualquier forma de dominación y de totalitarismo [...] todo tipo de poder manipulador y dominante» (Bimbenet, 2007, p. 21)³. De esta manera, el mito se afianza en la representación en la relación entre poder, cine e historia:

Para pensar en la naturaleza de la influencia de estas ideas en nuestra mente, uno puede interesarse en cómo una de ellas puede tomar el poder. [...] un proceso inconsciente, que el sujeto desconoce la existencia, pero que ocurre precisamente en el campo de los acontecimientos mentales que no son sometidos a un examen racional, como los sueños, las fantasías, la imaginación que incluye los mitos y más generalmente las historias que nos contamos o que nos interesan, etc. (Clémot, 2018, p. 236)³.

Pero la película que supone, a nuestro parecer, una ruptura en la dicotomía de exponer la *leyenda negra* y la *leyenda rosa* de esta temática en el cine lo constituye *La misión* (1986), de Roland Joffé. En la misma línea encontramos *Apocalypto* (2006), de

³ Traducción propia.

Mel Gibson. La identidad iberoamericana representada desde el siglo XX combina una serie de elementos sociogeográficos multiculturales que «opera según una extraña alquimia, [...] donde, generalmente, el mestizaje y los préstamos recíprocos prevalecen en beneficio de la creatividad (Dagnaud, 2011, p. 21)⁴.

2.2. El Aguirre filmico

En torno al tema de nuestro estudio, la recreación de la historia de Aguirre en la pantalla destaca el filme de culto, coproducción alemana-mexicana-peruana, de *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*), protagonizada por Klaus Kinski y dirigida por W. Herzog, donde predominan la locura y la irracionalidad humanas en el contexto de la expedición amazónica ávida de riquezas. Historia ficticia inspirada en el personaje español desde una perspectiva germana donde el ritmo de la narración, la música, la fotografía etc. transmiten un ambiente asfixiante de un grupo de hombres perdidos, enfrentados con la vida, con ellos mismos y sus iguales a causa de las circunstancias que derivan del destino.

Años más tarde como preliminar de los fastos del noventa y dos, *El Dorado* (1988) de Carlos Saura se sitúa en el descenso por el Orinoco, cuando Aguirre comienza a caer enfermo de fiebres y empieza a sufrir delirios. La realización, con una magnífica fotografía de Teo Escamilla, supone una vuelta al cine clásico de capa y espada que refleja un ambiente mucho más pomposo e imperial que la producción sajona. Si comparamos el discurso fílmico de cada producción podemos observar, entre los dos antecedentes citados y la producción más contemporánea, tres conceptos clave: el apocalipsis, el poder y la modernidad versus posmodernidad.

En literatura la obra que manifiestamente, conjuntamente al relato de Indias, ha influido más en esta temática es *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), de Ramón J. Sender. Se trata de un libro que parece impactar enormemente en la construcción del argumento a Pérez-Reverte en el filme realizado por Díaz Yanes. Por lo que merece nuestra atención por constituir *la masa madre* del discurso fílmico centrado en la vida de unos personajes cuyo centro vital lo constituye un sueño, la quimera de *el Dorado* que supone la búsqueda de lo imposible a través de la expedición de un vasco español por el Amazonas y la selva de Marañón. Tierra indomable que contribuye en la configuración de una atmósfera sobrehumana de lucha contra sí y el universo donde los

⁴ Idem.

monarcas lejanos metropolitanos simbolizan al Dios del abandono en relación con una serie de almas en pena.

La historia de codicia e intrigas de R.J. Sender se sitúa en el año 1559, en origen se ubica en Perú, con un personaje clave Ursúa⁴ y su famosa expedición con marchamo real motivada por relatos e imaginarios de sueños y riquezas, «los indios [...] hablaban a Ursúa de pueblos contruidos con losas de plata y del gran lago donde se bañaba cada día el rey de aquel país para ser después ungido y su piel cubierta de láminas o de polvo de oro» (Sender, 2019, p. 10).

En esta historia, la ira, la promiscuidad, las envidias, los resquemores junto a las condiciones climáticas, el calor y la humedad configuran un personaje ambiental por sí en la trama. Por otra parte, el canibalismo de los pueblos que encuentran a su paso atterra a los exploradores y estos a su vez a los indios que devastan sus poblados y saquean sus víveres para sobrevivir y continuar su expedición. Las enfermedades contagiosas les debilita en el contexto de un espejismo que parece no concretizar las esperanzas de una nueva y mejor vida donde por el momento encuentran el exotismo de aves, especies, serpientes y monos selváticos.

Por otra parte, Reverte ya realizó un episodio de su serie del *Capitán Alatriste*, *El oro del rey* (2000), que se puede considerar igualmente como un antecedente del argumento del filme *Oro*. Este libro se ambienta unos años más tarde que la trama de Aguirre, pero en un contexto muy similar. La historia comienza con la noción de matar, de masacrar, con una violencia que aparece como natural y necesaria; utilizando para ello al personaje conceptista de Quevedo, conocido por su marcado humor negro y su defensa de la hegemonía de la monarquía hispánica en el mundo:

—Habrás que matar —dijo Don Francisco de Quevedo—. Y puede que mucho.
—Sólo tengo dos manos —respondió Alatriste.
—Cuatro —apunté yo (Pérez-Reverte, 2000, p. 1).

Así, la ficción se sitúa en la ciudad de Sevilla que tras el descubrimiento de América se había convertido en el centro económico del Imperio español y había monopolizado el comercio transoceánico en la Casa de Contratación de Indias desde 1502 y las leyendas de aventura y riquezas quedan ya bien asentadas en el imaginario colectivo europeo. Esta prosperidad, como sabemos, se proyectó artísticamente primero en el Renacimiento y más tarde en el período Barroco, «Era una sociedad de contrastes: vitalista y piadosa, creativa y acongojada. Imposible aproximarse al siglo XVII sevillano

sin atender a su religiosidad, heredera de la Contrarreforma» (Castillo y Rodríguez, 2017: 5).

También, la referencia a Garcilaso de la Vega⁵ sirve al autor para transmitirnos el ideal del español de la época en búsqueda de gloria por la que al final del evento recibirá recompensa y miserias. Sobre todo, en un contexto en el que se suponía que «Había pueblos inferiores a los que evangelizar, enseñar y, en la actualidad, desarrollar. Una coartada perfecta que justificó lo mismo el expansionismo romano, que el hispánico, el inglés, el belga o el estadounidense» (Mira, 2019). Los personajes se representan como seres grasientos, toscos, mal aseados, como Curro Garrote, aunque cosmopolitas y con valores adquiridos en guerras y viajes; cuya identidad toma sentido frente al diferente, al enemigo inglés, holandés... «prepotentes y sobrados» (Pérez-Reverte, 2000, p. 7), piratas crueles que saqueaban la buena fortuna española:

En 1715, el monopolio español del comercio con América empezó a romperse con el tratado de Utrecht, y las naciones europeas se asentaron por fin en el Caribe. Ahora los filibusteros y bucaneros ya no eran una herramienta para hostigar a los españoles, sino un enemigo a batir, «carne de horca» que se revolvía amenazante contra sus antiguos protectores. Y éstos no dudarían en darles caza (Armendáriz, 2015).

Conjuntamente, el autor hace referencia a la unión entre España y Portugal de la época, «en ese tiempo compartíamos imperio y enemigos gracias a la herencia materna del gran Rey Felipe» (Pérez-Reverte, 2000, p. 8). Ideal de unión hispano lusa recurrente en Pérez-Reverte, que se opone al inglés, a la derrota de la Invencible como una de las causas de la decadencia española y ataca la hipocresía de la leyenda negra contra España «de modo que, de creer a sus cronistas, los españoles guerreábamos y esclavizábamos por soberbia, codicia y fanatismo, mientras todos los demás [...] exterminaban en nombre de la libertad, la justicia y el progreso» (Pérez-Reverte, 2000, p. 8).

Cabe señalar que, en este mundo de amos y criados, aparece una referencia a la lectura del *Guzmán de Alfarache* comprado por Diego Alatraste en Amberes. El significado de esta obra se enmarca en el contexto de la trama, de la época y del pensamiento de Pérez-Reverte; ya que «resalta el pesimismo y realismo de la novela picaresca frente al género idealista de las novelas de caballerías, con la importancia de la noción de la honra y moralidad que llevan consigo» (Micó, 2005: cfr.). También, en esta novela se defiende la idea del poder sentirse español sin complejos, independientemente del origen y de la geografía; así el mozo de don Diego afirma «miraba Cádiz, fascinado por el efecto de la luz [...] tan distinta de mi Oñate natal, y que sin embargo también sentía

como propia. Como mía. —España —murmuró Curro Garrote» (Pérez-Reverte, 2000, p. 9). Idea de la que impregna el filme de Yanes.

3. ANÁLISIS INTERPRETATIVO

3.1. La situación en el espacio y en el tiempo

En primer lugar, la primera imagen que aparece en el filme es una reseña de cine que presenta la información introductoria sobre la historia: la situación en el siglo XVI, el contexto social de miseria económica, el imaginario de un mundo mejor tras el descubrimiento. Por otro lado, nos muestra el perfil siniestro de estos conquistadores como gente pernicioso e introduciendo el concepto tan *revertiano* de la ya comentada división geográfica de los españoles de origen medieval y feudal «que hacen rancho aparte según su procedencia».⁵

En segundo lugar, el término de «Las Indias» nos remite a la España colonial preborbónica y se nos señala una fecha concreta, el cuatro de abril de 1538. La apariencia del primer personaje que aparece entre la bruma, en la inhóspita selva amazónica es reveladora. Un hombre con el rostro en el lodo, al que no se le puede reconocer, como si simbolizara al español hundido en la desdicha que levanta la mirada y comienza a narrar la historia bajo el nombre de Martín Dávila (extremeño, soldado del rey, «hombre de poca condición y sin ningún título»), hace cien días desde que embarcó en San Lucas en busca de fama y fortuna y forma parte de una expedición en busca de la ciudad de oro.

3.2. Dávila, arquetipo del español en busca de fama y fortuna.

En líneas generales, las primeras imágenes nos transmiten una imagen de muerte, cadáveres de españoles hacinados junto a los indígenas y Dávila que remata a alguno de los autóctonos rebeldes que queda aún en vida. Por lo que el filme nos refleja nuestra identidad imaginaria y la relación turbulenta en sus orígenes entre España y América por las fuentes de riqueza principales de la época: las especias orientales y el oro, «del que el emperador recibía un quinto de la totalidad». América supuso, de este modo, una tierra de refugio para el pueblo desesperado de la España medieval que caminaba hacia la modernidad, sueño que permitía «poder ser hidalgo sin deberle nada a nadie».

⁵ Las referencias entrecomilladas pertenecen a partir de este momento a la narración y diálogos del filme *Oro* de Díaz Yanes (2017).

Cabe señalar que Ulzama, escribano del rey y cronista de la expedición, configura la memoria de aquellos hombres que pretenden triunfar y temen ser tomados por fabuladores. Así, la narración fílmica comporta su propia significación semiótica, de los signos en la vida social de los personajes identificados desde el inicio por su origen geográfico y escala social como el gobernador Mendoza o don Gonzalo de Baztán, los dos navarros. Su mujer, doña Ana a quien su padre casó con catorce años, representa a la mujer deseada por un mundo dominado por la performatividad viril tradicional «los hombres la codician y la odian», pero ella ama en realidad a Martín Dávila. Su criada, *la Parda*, mantiene relaciones con el soldado Iturbe y participan de los espionajes y correveidile habituales.

La desgracia se cierne en cascada sobre los lugartenientes de la expedición y don Gonzalo es buscado por el virrey para su arresto por perseguir la misma codicia de riquezas. Ha mandado encarcelar al gobernador Mendoza acusado de traición y una segunda expedición encabezada por don Juan Medrano puede alcanzarles y darles muerte. Vemos llegar el primer cisma, convirtiéndoles en rebeldes frente al virrey, a la ley. «Pero no con Dios y con su iglesia» como indica el padre Vargas, «dominico de carácter complicado, intransigente y fanático», que corre al cargo de la parte espiritual de la expedición y al que nadie salva tras caer en la ciénaga, cual tal reminiscencia en el discurso fílmico del anticlericalismo decimonónico *revertiano*. Aunque todos son aventureros según el contenido y la expresión narrativa del discurso a través del cual Reverte y Yanes eligen deliberadamente lo que quieren contar explícitamente en la pantalla.

Este discurso narrativo de la lucha contra los elementos, los dominados y la fortuna implica una secuencia de imágenes, de enunciados narrativos ligados entre sí cuyo objetivo es el de comunicar una época, un imaginario histórico y la impronta de una serie de personajes que mantienen costumbres como la de sortearse a las indias a la hora de mantener relaciones sexuales. A este respecto solamente el filme de Saura sobre Aguirre muestra la divergencia con el modelo tradicional en la figura de Guzmán. Aunque Reverte y Yanes señalan, «los tres pecados de los indios flechadores: no creen en Dios, son sodomitas y comen carne humana».

En consecuencia, la historia de *Oro* se anuncia a través del alegato de dominación y búsqueda de riqueza. Como en el caso de la fábula, se definen una serie de elementos coyunturales como la ambición humana, la naturaleza inhóspita, el hambre o la superioridad tecnológica, es decir, una serie de componentes ligados de manera lógica y

cronológica. En este contexto encontramos una serie de símbolos bien predeterminados por el realizador como el caso del río como vía por la cual se accede a la vida y al sueño, simbolizando igualmente la muerte y el peligro. Además, el garrote, instituido porque el ahorcamiento se consideraba excesivamente cruel ya que el lapso hasta la muerte era mucho más largo, aparece como una solución expés de justicia humana y divina. Aunque los soldados lo estimen infame y prefieran la gracia de la espada, por aquella noción tan hidalga y española del honor. Por lo que Marchena juega la ambivalencia de la sensibilidad artística musical y, al mismo tiempo, la paradoja de la crueldad de oficio de verdugo a órdenes de don Gonzalo. También los relatos míticos como el de las guerreras de «la isla de las mujeres donde no habita varón alguno y una vez al año yacen con ellos y si paren hombres los matan», se reflejan en el filme.

3.3. Gorriamendi, arquetipo interpretativo del conquistador en búsqueda de fortuna sin fama

La tensión entre verdad histórica y representación fílmica permite volver al pasado y proyectarlo en el presente que a la vez determina nuestro futuro. El tema del mestizaje es mostrado sin tapujos en un católico que no excluye al indígena en esta fusión como si hicieran los anglosajones en la colonización norteña. Igualmente, Lope de Aguirre constituye un arquetipo común a Herzog, Saura o Yanes (encarnado en parte del personaje del alférez Gorriamendi), una matriz intemporal y a la vez anclada en el tiempo de la acción, que revelan un tipo de sueño y angustia vital propios a la condición humana. Todo un sueño de resplandor, de oro, mitigado por la decadencia lenta, visceral, digestiva y sexual de los personajes.

El imaginario de Iberoamérica precede lo racional por lo que las imágenes en movimiento del filme no comportan una explicación puramente realista, sino que son el resultado de un proceso antropológico que facilita la comprensión del cambio social y de las propias contradicciones del discurso social expresado a través del cine, resultado de la mezcla entre racionalidad e irracionalidad de la construcción del discurso fílmico. En otras palabras, habría una lógica en el relato de *Oro* que articula todos sus componentes (diálogos, secuencias, planos de la cámara, fotografía, música...) y produce una visión de autor conceptualizada dando lugar a un conjunto de representaciones coherentes y dinámicas en base al simbolismo que transmite su fotografía (montañas, ríos, cascadas...), el contraste entre el lenguaje precolombino y el castellano de la época (vuesa merced,

vos, nuestro señor...), la gestualidad ligada a la performance o la música mezcla entre renacimiento, folklore y flamenco.

Justamente desde el principio del filme Marchena canta *De los álamos vengo madre*, tema de origen popular, del compositor extremeño del Renacimiento español Juan Vásquez, cuya letra original es:

De los álamos, vengo, madre. De los álamos, vengo, madre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De los álamos, vengo, madre. De los álamos, vengo, madre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De los álamos de Sevilla, de ver a mi linda amiga, de ver a mi linda amiga. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De los álamos, vengo, madre. De los álamos, vengo, madre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. De ver cómo los menea el ayre. (http://crislobaldemorales.net/medios/repertorio/alamos_vengo_madre).

Canción utilizada posteriormente como un arma psicológica ante una emboscada indígena en la selva. Por lo demás, el espacio, como entidad mostrada o representada, ocupa también un lugar destacado. Así, como hemos indicado el río y la selva están siempre presentes en este tipo de filme como en la reciente serie televisiva *La frontera verde* (2019) de Ciro Guerra.

El espacio habitado por los personajes suele ser la imponente naturaleza o las tiendas de campaña improvisadas de la época que muestran la dimensión oculta biológica e inconsciente de los personajes. Así, la intimidad y confesiones entre *la Parda* y doña Ana se producen en la tienda del campamento a la luz de las velas donde el espectador percibe e interpreta este espacio propio a la intimidad como un lenguaje humano, individual y social a la vez. Llegando a través de la imagen a transmitirnos una serie de componentes táctiles y olfativos (humedad, calor, sudor, suciedad, sangre...). Por otro lado, el espacio se compone del aspecto geográfico (la selva claustrofóbica) y arquitectónico (ausencia de civilización); pero también de la percepción de la distancia y de las relaciones interpersonales que se establecen entre los personajes.

Finalmente, la influencia entre literatura (Ramón J. Sender, Pérez-Reverte...) y *Oro* no se limita tan sólo a una mera adaptación sino también a la influencia del cine en esta misma literatura de Pérez-Reverte como en las relaciones entre las diferentes artes entre sí en el filme. La traducción al lenguaje cinematográfico de la obra de Sender parece evidente en las tres producciones ya citadas sobre *el Dorado*, en cuanto a la adaptación de los componentes materiales de la acción, el argumento y la perspectiva simbólica aplicada a la imagen aparece la huella del binomio Reverte-Yanes quienes tienen presente al espectador del siglo XXI en su proceso de recepción del elemento histórico y narrativo.

4. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

En definitiva, Reverte y Yanes nos transmiten a través del discurso fílmico del filme *Oro* un imaginario histórico que corresponde al contexto de la época del siglo XVI, marcado por la miseria económica y el ansia de riquezas con el descubrimiento de un nuevo mundo del que los relatos imaginarios asociaban aventuras y fantasías extraordinarias. De este modo, para alcanzar dicha quimera se da pie a una serie de pautas de comportamiento social que, desde la mirada del siglo XXI, nos parecen inaceptables por el uso continuo de una arrogante violencia sin escrúpulos. A pesar de ello la epopeya de triunfar ante lo desconocido, en dichas dimensiones, suele ser inhabitual y pocos han sido los pueblos que han llegado a una tal expansión e influencia geopolítica.

Igualmente, en relación con esta adaptación del clásico entre cine y la figura de Lope de Aguirre, nos encontramos ante una producción a caballo entre el cine idealista de capa y espada y el cine naturalista que muestra el lado más lóbrego del ser humano. En el análisis podemos observar cómo el discurso fílmico implementa un mundo de bárbaros europeos, que conlleva una honda crisis de valores, a otra dimensión precolombina paralela desde la visión de la conocida dicotomía entre civilización y barbarie. En decir, la civilización blanca universal versus la tierra de los tres pecados (sin Dios, sodomitas y caníbales). En este sentido el aporte es mínimo ya que apenas se (de)construye, a través de los códigos, los signos, el lenguaje..., el imaginario tenebrista del relato colonial a través del filme.

Asimismo, la adaptación al cine de este relato continúa la tradición de Pérez-Reverte, mostrada en otros relatos como en *El oro del rey* (2000) y artículos de prensa, donde se acentúan las ideas de violencia, humor negro, sociedad creativa y acongojada por la religión, la hipocresía frente a la leyenda negra, la sexualidad *heteronormativa*, la mezcla entre pesimismo y realismo y la identidad que toma sentido frente al diferente, pudiéndose sentir español independientemente del origen. En este contexto, aunque la regulación jurídica castellana de las Indias fuera general y prohibiese los abusos, el hecho de que la aventura americana supusiera una empresa personal puede explicar hoy la psicología social iberoamericana. Así, el imaginario de corrupción y la falta de cohesión continental y nacional se reflejan en los personajes agrupados en el filme por afinidades, intereses y nacimiento geográfico.

El aspecto que nos parece más interesante de resaltar en la película es la demostración de que la condición humana es universal, no depende del contexto histórico, del continente, de la raza ni de la nacionalidad. El hombre, como se suele afirmar, es capaz de lo mejor como de lo peor dependiendo de sus circunstancias. Negar lo contrario supondría entrar en un debate que empuñaría la Historia en función de la ideología o de los intereses partidistas según la coyuntura social. La controversia entre leyendas opuestas, o el ya citado negacionismo bipolar serían el resultado estéril de este proceso de levantar muros ideológicos, erigidos para contener la barbarie, sin darnos cuenta de que sus mutaciones pasaron ya hace tiempo nuestras fronteras.

De esta manera, Martín Dávila constituye el arquetipo interpretativo del español medio de la época, de personalidad noble, aunque viene de la nada, que pretende existir, ser (hid) algo y constituye «la semilla del mestizaje querido por Dios». Es el primer y último hombre de la acción; el Adán hispánico, primero en pisar y ser expulsado del paraíso. Personaje opuesto al Lope de Aguirre *revertiano*, encarnado en parte por Gorriamendi que representa el abuso de poder y la ambición sin idealismo «en busca de fortuna y no de fama», que debe ser eliminado de lo castizo hispano, en el símbolo fílmico de lo castúo versus vascuence como emblema de lealtad.

Además, este simbolismo se recrea en imágenes y metáforas relacionadas con la naturaleza, el río/la vida/la muerte, el espacio habitado en relación con la intimidad y los mitos de género. En la última escena de *Oro*, los pocos supervivientes pasan del mundo claustrofóbico de la selva húmeda, peligrosa e inhóspita a divisar el mar como sinónimo de libertad, pero, al mismo tiempo de espejismo ya que en realidad los tejados y suelos de oro de la ciudad eran de barro «como los lebrillos de Andújar». Sin embargo, el ser humano necesita soñar para poder avanzar, luchar y sobrevivir, razón por la cual los protagonistas comienzan a ensoñar las perlas y sedas de la China tras el fracaso de su anterior expedición.

En otras palabras, el espíritu del mundo moderno no se basa en la mera rebelión estructuralista del posmodernismo actual sino en la actuación del individuo integrado en un proyecto de triunfo social por medio de unos instrumentos materiales e intelectuales (el oro y saber leer) para ser considerado como identidad social: hidalgo o sujeto de tu propia historia. Proceso que se consolida a lo largo de los siglos posteriores; aunque la ruptura de estas sociedades modernas (disciplinarias, rigoristas, coercitivas) se produce cuando el conjunto de este proceso ilusorio que nos conduce a ser persona y a caminar se reduce a una función instrumental de personificación según las reglas de una sociedad

positiva (flexible, hedonista, cordial) con la menor represión y la mayor comprensión posible. El resultado puede contribuir como indica Lipovetsky (1983) a un proceso de mutación, o era del vacío, donde el motor del imaginario se sustituye por el valor de lo efímero, y el individuo es el rey, bajo el signo de la apatía, la indiferencia y la actitud humorística.

En definitiva, podemos afirmar que el cine de Yanes contribuye a nutrir el imaginario iberoamericano, dentro del género del cine histórico de aventuras de la época colonial española, por medio de sus componentes estéticos e ideológicos, transmitiéndonos sueños, mitos, también ciertos clichés; combinación de lo visual, lo verbal y lo musical en el filme, de lo real con lo imaginario pero que, en realidad, no hacen más que defender el ímpetu y estimulación de la modernidad frente al presuntuoso adanismo de la era actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENDÁRIZ, X (2015). Corsarios, el asalto a los galeones españoles. En *Historia, National Geographic*. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/corsarios-asalto-a-galeones-espanoles_9038/1
- BAQUE, J. (1991). Chapitre 9-El Dorado : du mythe à la réalité. Dans : *La Conquête des Amériques: XV^e-XVI^e siècles* (pp. 274-288). Paris: Perrin.
- BERNAL, B. (2015). El Derecho Indiano, concepto, clasificación y características. *Ciencia Jurídica*. Universidad de Guanajuato - Año 4, No. 7: p. 183.
- BERTRAND, M. (2019). Chapitre 2. De la conquête à la colonisation de l'Amérique ibérique. Dans : *L'Amérique ibérique : Des découvertes aux indépendances* (pp. 25-51). Paris: Armand Colin.
- BIMBENET, J. (2007). Chapitre 2 - De la représentation du pouvoir antique à l'invention de la propagande moderne. Dans : *Film et histoire* (pp. 21-50). Paris: Armand Colin. Disponible en: <https://doi-org.iepnomade-1.grenet.fr/10.3917/arco.bimbe.2007.01.0021>
- CASTILLO, M. y RODRÍGUEZ, J. (2017). *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Editorial Universidad de Sevilla.
- CHAUNU, P. (2012). Chapitre I. Le siècle des conquistadores (1492-1550). Dans : *Histoire de l'Amérique latine* (pp. 9-19). Paris : Presses Universitaires de France.
- CLEMOT, H. (2018). Penser l'intime avec le cinéma. *Archives de Philosophie*, 2(2), 235-253. Disponible en: <https://doi-org.iepnomade-1.grenet.fr/10.3917/aphi.812.0235>
- DAGNAUD, M. (2011). Le cinéma, instrument du *soft power* des nations. *Géoéconomie*, 3(3), 21-30. Disponible en: <https://doi-org.iepnomade-1.grenet.fr/10.3917/geoec.058.0021>

FERRO, M. (2009). *Cinéma et histoire*, 3^{ème}éd., Paris, Gallimard

GOMEZ, T. (2014). Conclusion. Dans : *Droit de conquête et droits des Indiens : La société espagnole face aux populations amérindiennes* (pp. 169-170). Paris : Armand Colin. Disponible en: <https://doi-org.iepnomade-1.grenet.fr/10.3917/arco.gome.2014.01.0169>"

LIPOVETSKY, G. (1983). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Editor digital: Titivillus.

MICÓ, J.M. (2005). *Guzmán de Alfarache (T. 2) (3ª ED.) Mateo Alemán*, Editorial Cátedra.

MIRA, E. (2019). La conquista de América: entre la civilización y la barbarie. *Revista Libertalia*. Disponible en: <https://www.revistalibertalia.com/single-post/2019/09/21/La-conquista-america-civilizacion-barbarie>

PÉREZ-REVERTE, A. (2000). *El oro del rey (Las Aventuras del capitán Alatriste 4)*, Editor digital Meddle

ROJAS MIX M. (1992). *América imaginaria*. Editorial Lumen.

SENDER, R. J. (2019). *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Editor digital Titivillus, edición original (1964).

ZORRILLA, M. (2016). 'Oro' Encuentro con Arturo Pérez-Reverte y Agustín Díaz Yanes. *Espinof*. Disponible en: <https://www.espinof.com/entrevistas/oro-encuentro-con-arturo-perez-reverte-y-agustin-diaz-yanes-es-la-primera-vez-que-se-hace-algo-asi>.

**LAURA, DE LA NOVELA DE VERA CASPARY AL FILM DE OTTO
PREMINGER**

Ángela Martín del Burgo García de Consuegra

Escritora

1. INTRODUCCIÓN

Laura (1943), obra policíaca de índole psicológica, es la novela cumbre de la escritora Vera Caspary (Chicago 1899-Nueva York, 1987) y nos atrevemos a considerarla una de las cimas del género.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares la incluyeron en la colección *El Séptimo Círculo*. Aquí nos dicen que:

Es prodigiosamente versátil en su vida y en su obra; que ha dirigido revistas policíacas, ha enseñado a bailar por correspondencia, ha ejercido el periodismo, ha vendido cremas faciales, desnatadoras y empaquetadoras automáticas...; ha escrito numerosos libretos para el cinematógrafo y media docena de novelas; sin embargo, ha planeado y ejecutado una novela admirable por su lúcida arquitectura y su estilo incisivo: *Laura*. (Caspary, 2005, p. 9).

Basada en ella, el cineasta Otto Ludwig Preminger (Ucrania 1905- Nueva York, 1986) dirigió en 1944 una película de igual título y de impecable realización.

2. OBJETIVOS

A partir del análisis de la novela *Laura* de la escritora Vera Caspary, obra policíaca de índole psicológica -deteniéndonos en el planteamiento de su construcción, especialmente en el manejo del punto de vista, así como en el diseño psicológico de los personajes y en los nuevos roles esbozados como es el de la nueva mujer-, apreciaremos el film de igual título realizado por el cineasta Otto Preminger y cómo, a través de la novela, crea una película de cine negro con un lenguaje cinematográfico propio ofreciéndonos su visión de la sociedad.

3. METODOLOGÍA

Analizaremos la novela *Laura* (1943) de la escritora Vera Caspary, obra policíaca de índole psicológica, novela plenamente lograda, cuyo mérito obedece, en primer lugar, al planteamiento de su construcción, a su lúcida arquitectura, en palabras de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y de la cual nosotros subrayamos el sabio manejo del punto de vista, cuya utilización urde los estratégicos cimientos de su sólida estructura.

La novela indaga en la psicología de los personajes, ofreciéndonos nuevos roles sociales, perfectamente esbozados, que igualmente investigaremos.

Veremos cómo Vera Caspary da forma a un nuevo tipo social de mujer que intenta compaginar su vida privada y sentimental con el desarrollo de su esfera laboral y esta con éxito; que Laura, la protagonista, es incluso apta hasta para las tareas domésticas.

Y observaremos el procedimiento a través del cual el cineasta Otto Preminger, basándose en la novela de Vera Caspary, realizó en 1944 un film de igual título y de serie negra.

Consideraremos los cambios introducidos en la construcción de los puntos de vista del film con relación a la novela. El método de trabajo utilizado. Cómo nos ofrece su visión de la sociedad a través de la novela. Y cuál ha sido el lenguaje cinematográfico empleado, su peculiar estilo.

4. RESULTADOS

4.1 La novela *Laura* de Vera Caspary

4.1.1 *Laura* y el punto de vista

La novela está dividida en cinco partes y cada una de ellas está escrita en primera persona por un narrador protagonista distinto, salvo la segunda y la última parte que lo son por el mismo, el teniente encargado de la investigación del asesinato de Laura, McPherson.

La primera parte está redactada por Waldo Lydecker, excéntrico escritor y columnista, primer descubridor y amigo de Laura, pero que, pese a su ventaja intelectual sobre los otros admiradores de la joven, nunca consiguió su amor, y, por tanto, se manifiesta envidioso de ellos; es también coleccionista de porcelanas, cristales y otros objetos preciosos y raros de anticuario. Waldo Lydecker se nos muestra como narrador

protagonista omnisciente e intérprete de la historia en la parte que resulta de su pluma. «Este es mi papel omnisciente. Como narrador e intérprete, describiré escenas que nunca vi y transcribiré diálogos que nunca escuché. No puedo presentar excusas por mi atrevimiento. Soy un artista, y mi trabajo estriba en volver a crear los incidentes y los caracteres» (Caspary, 2005, p. 34).

La tercera parte es la más breve y es un informe estenográfico que recoge las declaraciones que Shelby J. Carpenter hace al teniente McPherson el 27 de agosto de 1941 y está escrita en diálogo, a base de pregunta-respuesta. Shelby J. Carpenter es el apuesto y joven prometido de Laura; su juventud y esbeltez contrasta con la obesidad y mayor edad de Waldo, el escritor.

Por último, el capítulo cuarto está escrito, también en primera persona, por Laura. ¿Pero la novela no nos habla ya desde la primera página del asesinato de Laura? ¿No es Laura la víctima? Y es que el asesino acude una noche a su apartamento y mata, en su lugar, a Diana Redfern, la joven modelo a quien, ocasionalmente, llevada por su habitual generosidad, aquel día había cedido su vivienda. De modo que la víctima surge de la tumba y se convierte en la presunta homicida.

Veamos el argumento:

Laura va a casarse con Shelby J. Carpenter, pero el último fin de semana decide poner un paréntesis de reflexión antes de la boda. El viernes noche había quedado para cenar con Waldo Lydecker. Previamente, había almorzado con Diana, joven modelo enamorada de Shelby. Pero durante el almuerzo observa que Diana lleva en su bolso la petaca de oro que ella misma había regalado a su novio, Shelby. ¿Son estos amantes? Desilusionada, llama a Waldo y anula la cena. No obstante, Shelby la deja en un taxi y da al taxista la dirección de Waldo. Ella se dirige a su casa de campo a pasar la noche. El asesino, tan sólo en la cuarta parte intuimos quién es, acude a su apartamento el viernes noche, llama al timbre y acude Diana con la bata de Laura, que se hallaba allí con Shelby; aquel, sin ver a quién mata, dispara y la víctima queda tendida en el vestíbulo. Cuando Laura regresa de su casa de campo se transforma como arriba dijimos de víctima en principal sospechosa, buen movimiento. Shelby, que no ha visto al asesino, cree que lo es Laura, y su móvil, los celos, y la intenta proteger.

4.1.2. *Análisis psicológico de los personajes y nuevo tipo social de mujer*

Pero ¿quién es Laura, la heroína de la novela? Trabaja como secretaria en una agencia de publicidad, y consigue, gracias a la ayuda del columnista Waldo Lydecker, convertirse en una ejecutiva de alto nivel. Es una mujer bella, joven y emprendedora.

Vera Caspary da así forma a un nuevo tipo social de mujer que intenta compaginar su vida privada y sentimental con el desarrollo de su esfera laboral y esta con éxito. Laura es incluso apta hasta para las tareas domésticas: «Yo suponía que esa clase de muchachas, con vestidos elegantes y una sirvienta a sus órdenes, eran perfectamente inútiles para las tareas domésticas. Pero sabía que Laura era distinta».

Waldo dice de Laura al teniente McPherson:

Para solucionar el problema de la muerte de Laura tiene usted que resolver primero el misterio de su vida. Pero le advierto, McPherson, que las actividades de los estafadores y contrabandistas parecen sencillas comparándolas con las de una mujer moderna. [...] Una mujer moderna, complicada y culta (Caspary, 2005, pp. 29-30).

Sobre qué haya de sinceridad en la relación Laura-Shelby y en su futuro compromiso, en la parte cuarta escrita por la propia Laura leemos:

La culpa era más bien mía que de Shelby. Yo me había servido de él como se sirven las mujeres de los hombres: para completar la idea de una vida plena, jugando al amor por complacer mi vanidad, exhibiéndolo orgullosamente como una prostituta afortunada exhibe sus zorros plateados, para decir al mundo que posee un hombre. Al aproximarme a los treinta años, soltera, me alarmé. Pretendiendo amarlo y jugando a la mamá, le compré una dispendiosa petaca de oro, lo mismo que cuando un hombre compra a su esposa una orquídea o un diamante para expiar sus infidelidades (Caspary, 2005, p. 206).

De manera que Laura reconoce haberse servido de Shelby para complacer su vanidad y completar la idea de una vida plena. A su vez, obedeciendo al nuevo tipo social de mujer, ama la libertad y la independencia: «Ser libre era ser dueña de mi persona, conservar todas mis estúpidas e inútiles manías, ser la única señora de mis costumbres» (Caspary, 2005, p. 125).

Se ha dicho que Laura, mujer de ficción, consigue de alguna manera alterar el universo masculino con su mera presencia, y que los tres personajes masculinos mantienen una común obsesión: poder pronunciar ese nombre de mujer y que esta responda.

La novela indaga en la psicología de los personajes, ofreciéndonos nuevos roles sociales, perfectamente esbozados.

Waldo Lydecker reconoce de sí mismo:

Mark me había dicho que yo acostumbraba escribir con fluidez, pero sin decir nada. Algunas veces había sospechado ese defecto en mi talento, pero nunca lo había reconocido francamente. Aquel domingo a las doce me veía como un obeso, remilgado e inútil varón de edad mediana y problemáticos atractivos. Por esto es lógico que yo despreciara a Mark McPherson. Pero no podía hacerlo, porque a pesar de todas sus asperezas, él era el hombre que yo debí ser: el héroe de la historia (Caspary, 2005, p. 33).

Aquí tenemos el retrato de Waldo, obeso y remilgado varón de mediana edad y escasos atractivos, y estos problemáticos, para con las mujeres; pero hay algo más: escribe con fluidez, sin decir nada. De todo lo cual resulta ese resentimiento y envidia, primero hacia Shelby y después hacia Mark McPherson, el detective, que le arrebató el papel que hubiese querido desempeñar: el héroe de la historia.

Mark McPherson es el *detective/héroe*, que se enfrenta a las variaciones, contradicciones y dificultades del crimen: de Laura/víctima a Laura/homicida. Cuando Laura aparece ya ha pasado el cuerpo de Diana Redfern por el crematorio; no hay, pues, un *corpus delicti*, y para probar un crimen es preciso tenerlo.

Pero Mark McPherson es, junto a detective/héroe, galán y enamorado. Se enamorará de Laura y ella de él, incluso antes de verla aparecer viva, rozando la necrofilia, y ello ayudará a la solución del enigma.

Quién sea el asesino lo adivina el lector tan sólo al término de la cuarta parte; y no olvidemos que la novela comienza ofreciéndonos la interpretación de la historia bajo su punto de vista.

Waldo conserva a Laura junto a sí durante años destruyendo a sus admiradores; de estos, sobrevive Shelby Carpenter, quien permite que aquel lo insultara una y otra vez, pero que encuentra tranquilidad no sólo como prometido de Laura, de quien, a su vez, es protegido, sino también jugando a ser “el amor de Diana”.

Waldo es un apasionado de objetos raros de anticuarios. Cuando se dirige a la tienda de antigüedades de Claudius y encuentra un objeto que le interesa, pero ya está vendido, lo destruye. ¿No hace lo mismo con Laura? Y lo hace por dos veces consecutivas, pues, cuando esta mira con ojos enamorados al detective, vuelve a acudir por segunda vez a su casa, la escopeta introducida en el elegante bastón. Pero esta segunda vez el disparo falla.

4.2 *Laura*¹, el film de Otto Preminger

4.2.1 *Método de trabajo de Otto Preminger*

Gerald Pratley en un libro dedicado al cineasta Otto Preminger de este título, lo considera el único director americano que se acerca a la condición de independiente. (Pratley, 1993, 25).

En él nos cuenta que todo lo supervisaba el mismo Otto, que con el guionista trabajaba durante los seis meses que generalmente se otorga para desarrollar un guion, y que los meses siguientes los ocupaba en rodar y montar, de manera que hacía aproximadamente una película al año; que no era un director contratado, de manera que elegía las historias cuando le interesaban; y que lo que nos muestra en sus películas no es sino su visión de la sociedad, bien a través de un *best-seller*, de una obra de teatro o de un libro poco conocido, pero explorado, descrito y expresado de la forma más severa, limpia y clara.

Le gustaba más el blanco y negro que el color, y si calificamos en algún momento a *Laura* de colorista, pese a estar rodada en blanco y negro, es por la riqueza de detalles del mundo que nos muestra. Opinión compartida también por Pratley.

4.2.2 *Laura. Guion, actores, productor y directores.*

En los comentarios del propio Preminger que podemos leer en la obra arriba citada de Pratley nos dice que se hizo «cargo de una historia que nadie quería titulada *Laura*». Que el guion no gustaba: «Trata sobre inspectores de policía y no hay una sola escena en la comisaría», se decía. (Pratley, 1993, pp. 56-57).

A ninguno de los que le enviaron el guion, les gustó; y estaban a punto de abandonarlo, cuando fue aceptado por Rouben Mamoulian.

Para el papel de Waldo Lydecker, que finalmente fue interpretado por Clifton Webb, nos cuenta Preminger, querían a un tal Laird Cregar, que por aquel entonces interpretaba siempre papeles de malo. Preminger sabía que «la única posibilidad de que funcionara era que la gente no sospechara desde el principio que este personaje, afable y educado, era el malo de la historia». (Pratley, 1993, p. 58). De modo que Clifton Webb, que estaba interpretando una obra en un teatro, fue el elegido.

¹ PREMINGER, Otto, *Laura*, 1944 (Película basada en la novela homónima de la escritora Vera Caspary). Guion de Vera Caspary, Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt y Ring Lardner. Interpretada por Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price y Judith Anderson. Fotografía de Joseph LaShelle. Música de David Raksin. Duración 88 minutos. Recibió en 1945, las siguientes nominaciones: Óscar al mejor actor de reparto (Clifton Webb); Óscar a la mejor dirección (Otto Preminger); Óscar al mejor guion adaptado y Óscar a la mejor fotografía.

En el papel de Laura Hunt, escogieron a Gene Tierney, una chica que acababa de tener un enorme éxito en los teatros de Nueva York y que era una gran estrella; en el del detective Mark McPherson, a Dana Andrews; y en el del prometido de Laura, Shelby Carpenter, a Vincent Price.

De Zanuck, el gran magnate de la *Twentieth Century Fox*, se nos dice que era increíblemente organizado y que siempre paseaba de un lado a otro con un mazo de polo en una mano y un enorme puro. Le enviaron a Nueva York los rollos de película rodados por Mamoulian y no le gustó. Entonces fue cuando preguntó a Preminger:

«¿Crees que deberíamos retirar a Mamoulian de la película?» Le dije que sí. Lo hizo, volvió a su oficina y me llamó: “Empiezas a dirigirla el lunes”» (Pratley, 1993, p. 60-61). Preminger fue también su productor.

Así es como *Laura* se convirtió en un éxito y Otto Preminger volvió a dirigir. La música se hizo también muy famosa y fue compuesta por David Raksin. Así como la fotografía, de Joseph LaShelle.

4.2.3 El film y los puntos de vista

Frente a la novela, la película tiene dos puntos de vista narrativos exclusivamente; uno de Clifton Webb y otro de Dana Andrews, el escritor y el detective, respectivamente.

4.2.4 Lenguaje cinematográfico de Otto Preminger

En una entrevista realizada por el crítico español Miguel Marías, incluida en el libro citado, este le pregunta cuándo concibió ese peculiar estilo de planificación, con planos y movimientos de cámara muy largos, profundidad de campo, imagen muy nítida en todo momento, etc. A lo que el cineasta responde que es algo no deliberado, que él ve así:

Ya sé que mis planos son muy largos, pero muevo la cámara, simplemente, para no perder de vista a los actores, para seguirlos a cierta distancia, para acercarme a ellos cuando se mueven, y luego para alejarme de ellos. No es algo pensado, intencionado, sino que me ha salido así, ha crecido conmigo y me es natural (Pratley, 1993, p. 168).

El crítico vuelve a insistir diciendo que la mayoría de los directores tienden a analizar la escena, a fragmentarla en sus componentes dramáticos, a destacar o aislar ciertas cosas en determinados momentos, a dar los puntos de vista de los personajes a través de la posición de la cámara y los cambios de plano, a pensar en las cosas una por

una, por separado, más que como parte de un conjunto espacial y temporal continuo, mientras que su estilo, que puede calificarse de *sintético*, trata de dar una visión más amplia, en bloque, presentando las cosas simultáneamente, y desde un punto de vista - el suyo- exterior a los personajes.

Debe de ser una cuestión de carácter -responde Preminger-. Le aseguro que no es algo que haga deliberadamente, sino que está en mi naturaleza hacer escenas largas. Yo veo así las cosas, al mismo tiempo, no una y luego otra, y trato de dar esa visión.

No me pregunto por qué tengo ese estilo. Procedo del teatro², y lo que hago, siempre que tengo ocasión, es ensayar. Me gusta mucho hacer ensayar, y si los actores están libres, ensayo con ellos, a veces durante tres o cuatro semanas antes de empezar a rodar, si no, antes de cada escena. Todas las escenas. Así nos conocemos mutuamente, y sé lo que puedo esperar de ellos (Pratley,1993, pp. 168-169).

4.2.5 *Éxito de Laura de Preminger. Ejemplo de cine negro*

Hollywood Reporter la calificó de uno de los más celebrados ejemplos del cine negro, una obra «brillante, extraordinaria y absorbente». Y de ella se dijo: «Este thriller elegante y misterioso, nominado para cinco óscares, cuenta con una trama llena de giros inesperados, sorpresas, sospechosos, nuevas pruebas y revelaciones inusitadas».

La película avanza de sorpresa en sorpresa, llena de sugerencias, de connotaciones, de misterios por resolver, en la que también los objetos -y los planos de objetos- van adquiriendo mayor importancia, cargados de significado y de simbolismo; y entre estos, el cuadro -Laura comienza siendo un cuadro y como tal, cualquier detalle allí expuesto tiene su importancia-, los relojes, los objetos de vidrio que colecciona Waldo, la bañera de la primera secuencia llena de ambigüedad sexual, en la que el escritor pide al detective le arroje su albornoz para salir desnudo de ella, la escopeta, etc.

Otro recurso utilizado del cine negro y aquí presente es el *flash back* desde el comienzo de la película y la *voz en off* de Waldo Lydecker: «Nunca olvidaré el fin de semana en el que murió Laura» -precedido por el retrato y el tema musical de la película-, a la que sigue la narración del escritor en primera persona.

No olvidemos que el film gira alrededor de un crimen -en primer lugar, la muerte de Laura, que se convertirá más adelante, dando un vuelco en el argumento, en la muerte de la modelo Diana Redfern-, y de la investigación de quién ha sido el asesino, que resultará ser alguien tan sofisticado, amanerado y egocéntrico como lo es el primer narrador de la película, el escritor Waldo Lydecker.

² Preminger comenzó en el teatro como actor.

En cuanto a la iluminación propia del cine negro, si Preminger no abusa de la luces y sombras de carácter expresionista que confieren su sello a este cine y opta por una claridad en interiores resaltando la belleza de los rostros y el refinamiento de los decorados, dicho alejamiento no es total, ya que sí hay ciertos juegos de luces y sombras (como en determinadas escenas en casa de Laura, las sombras de los sombreros proyectándose sobre la pared, por ejemplo, o en el interrogatorio en comisario) que consiguen crear el ambiente adecuado de intriga.

Por último, y como antes hemos dicho hablando de la novela, *Laura*, mujer de ficción, consigue alterar el universo masculino con su mera presencia. Los tres personajes masculinos comparten una obsesión común: poder pronunciar ese nombre de mujer y ser respondido por ella.

4.2.6 Otras películas destacadas de Otto Preminger

Otto Preminger dirigió otras películas como: *Ángel o Diablo*, *Al borde del peligro*, *Cartas envenenadas*, *Cara de ángel*, *Carmen Jones*, *Río sin retorno*, *El hombre del brazo de oro*, *Buenos días, tristeza* -la célebre novela de François Sagan-, *Anatomía de un asesinato*, *Éxodo*, *Tempestad sobre Washington*, *El cardenal*, *Primera victoria*, *Extraña amistad*, *El factor humano* -basada en la novela de Graham Greene-, etc.

5. CONCLUSIÓN

Hemos analizado la novela *Laura* de la escritora Vera Caspary, obra policíaca de índole psicológico -examinado su estructura y sus puntos de vista, el diseño psicológico de los personajes, los nuevos roles esbozados, un nuevo tipo social de mujer- y hemos visto cómo el cineasta Otto Preminger crea, a partir de aquella, una película de cine negro, llena de giros inesperados, de misterio, de sorpresas, de sospechosos, ofreciéndonos en la misma su visión del mundo, de la sociedad de la época y, sobre todo, su propia mirada cinematográfica, su peculiar lenguaje fílmico, que hemos calificado de *sintético*, con planos, escenas y movimientos de cámara largos, profundidad de campo, imagen nítida, presentando las cosas simultáneamente, en bloque, y desde un punto de vista -el suyo- exterior a los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, J. L y BIOY CASARES, A. LAURA (1956). *Las mejores novelas policíacas*. Colección El séptimo Círculo, número 7. Editorial Emecé, Barcelona.

CASPARY, V., LAURA (2005). Traducción de M. D. A. de Derisbourg. Editorial Planeta, Barcelona, 272 páginas.

PRATLEY, G., OTTO PREMINGER (1993). Traducción de Manuel Martín Cuenca. Ediciones JC, Madrid, 192 páginas.

PREMINGER, Otto. (Director). (1944). LAURA (Película). Preminguer (Productor).

**HUMANIDADES DIGITALES Y ARTE DIGITAL
COMO NUEVAS FORMAS HÍBRIDAS DE NARRATIVA
EN EL MUNDO DEL CINE Y LOS VIDEOJUEGOS**

Beatriz Garrido-Ramos

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

1. INTRODUCCIÓN

Las denominadas *Humanidades Digitales* (HD) engloban diversas temáticas en su ámbito de trabajo e investigación. El *Arte Digital*, dentro de la *Historia del Arte Digital*, igualmente aglutina un buen número de prácticas que se sirven de la tecnología y la computación para llevar a cabo expresiones y obras artísticas de todo tipo. Ambas, HD y Arte Digital, han traído consigo nuevas formas de narración de carácter híbrido que desde algún tiempo se están utilizando en campos como el del Cine y los videojuegos. Este trabajo presenta una aproximación a estos nuevos conceptos y aproximaciones mediante algunos ejemplos que permitan analizar el tipo de narraciones.

Las HD han supuesto un nuevo planteamiento, una reformulación y aproximación a las disciplinas humanísticas desde otra perspectiva dentro de un marco teórico-metodológico novedoso y en auge en España en los últimos años. A pesar de no existir una definición tipo podemos afirmar que las HD conducen a la resolución de hipótesis, de un determinado problema o investigación mediante el uso y la aplicación de la tecnología, los programas y herramientas que se consideren más apropiados, puesto que tampoco existen en este sentido soluciones *ad hoc*.

No obstante, como exponemos, el planteamiento de un tema o la formulación de una hipótesis de trabajo así como la correspondiente interpretación de los resultados siguen estando presentes en este marco teórico-metodológico como en cualquier otro, puesto que no se trata de “magia” sino de la interacción humano-máquina para la obtención de resultados que difieren de los habituales, puesto que como es lógico, las máquinas consiguen llevar su análisis más allá que nosotros, motivo por el que recurrimos a ellas.

Al respecto de la intervención de la máquina podemos exponer que otro campo en el que está alcanzando un peso importante es en el del arte, y por ello nos referiremos

también al denominado *Arte Digital* (en adelante AD), en inglés *Digital Art* (Paul, 2003; VV.AA., 2006; Lieser, 2010; Grau, Hoth y Wandl-Vogt, 2019), y a la disciplina de la *Historia del Arte Digital*¹ (Waelder, 2010), considerada una metodología inserta en las HD.

No obstante, hay que especificar que algunos autores aluden a *Digital Art History* para evitar una confusión terminológica en cuanto a qué es lo digital, ¿la “Historia” o el “Arte”? En nuestro caso conviene aclarar que se trata del “Arte” (aludiendo claramente a la rama de la historia que aborda el fenómeno artístico), puesto que si nos refiriésemos a la “Historia” habríamos simplificado a “Historia Digital”. Y es que «la Digital Art History aspira a ser una expresión de las Humanidades Digitales, pero entendidas estas en sentido amplio, esto es, como nuevo paradigma epistemológico y metodológico –tal y como las definen Burdick *et al.* (2012)–» (Rodríguez Ortega, 2013, p. 23).

Todo lo anterior, en suma, ha supuesto un gran avance para la *Narrativa Transmedia* (en adelante NT) y una apertura en otros campos como es el del Cine y los videojuegos, estos últimos por ejemplo en su combinación con el campo del Arte (Maté, 2019), que igualmente se han nutrido de las nuevas tecnologías, las ciencias computacionales y la informática.

2. OBJETIVOS

Los principales objetivos de esta comunicación pasan por explicar brevemente conceptos como el de *Narrativa Transmedia* (NT), *Humanidades Digitales* (HD) y *Arte Digital* (AD). Igualmente, se abordarán las HD y el AD como vías emergentes que han traído consigo nuevas formas de narración de carácter híbrido. Asimismo, se expondrá brevemente cómo se están utilizando en campos como el del Cine y los videojuegos.

Finalmente, se reflexionará al respecto de la función y el papel desarrollado por el nuevo espectador/usuario y se aportarán algunos ejemplos que permitan analizar estas nuevas formas narrativas.

¹ «Implica pasar del “utilizar” herramientas, al pensamiento crítico e interpretativo; de las políticas de archivo y acceso, al desarrollo de conocimientos inéditos y a la elaboración de nuevos modelos de comprensión; y de los regímenes institucionales tradicionales, a la construcción de ecosistemas de conocimientos múltiples, híbridos y trans-institucionales. Es este viraje el que nos permite –o permitirá– hablar de un cambio de paradigma y de una refundación digital de la Historia del Arte» (Rodríguez Ortega, 2016, p. 29).

3. METODOLOGÍA

Se llevará a cabo una metodología cualitativa. Para ello se efectuará un breve recorrido por la terminología y los principales conceptos aplicados al campo del Arte y del Cine en el siglo XX y el XXI, con la finalidad de estudiar su relación con otros ámbitos como el de las Humanidades Digitales, el educativo y el tecnológico, en cuanto al uso de los nuevos medios y formas existentes en la NT se refiere. De esta forma, se busca comprender el grado de interrelación entre todos ellos en base a la evolución conjunta y también atendiendo a las características individuales o peculiaridades de cada uno de ellos.

4. NARRATIVA TRANSMEDIA

Por NT (Maguregui, 2009; Rojas, 2013; Costa, 2013; Scolari, 2013 y 2014; Levy, 2018), en inglés *Transmedia Storytelling* (Jenkins, 2010) según el término acuñado por Henry Jenkins en 2003, se entiende un tipo de narraciones que poseen dos rasgos fundamentales: «se trata de un relato que se cuenta a través de múltiples medios y plataformas» (Scolari, 2014, p. 72) y además «una parte de los receptores no se limita a consumir el producto cultural, sino que se embarca en la tarea de ampliar el mundo narrativo con nuevas piezas textuales» (Scolari, 2014, p. 72).

Jenkins (2009) expuso que la NT tiene 7 principios fundamentales que son los siguientes: Profundidad/Expansión

1. Continuidad/multiplicidad
2. Subjetividad
3. Inmersión/extracción
4. Serialidad
5. Worldbuilding
6. Ejecución performance

En cuanto a los objetivos que persigue este tipo de narrativa se encuentra el de «lograr que cada nueva información presentada genere un avance significativo en el desarrollo de la historia» (Gallego, 2011, p. 8).

Como ejemplos de NT podrían citarse multitud de películas, sagas y series de diverso tipo. Desde películas como *Star Wars*, *Matrix*, *El Señor de los Anillos* o *Harry*

Potter a series televisivas como *Águila Roja* y *El Ministerio del Tiempo*, por citar únicamente algunos ejemplos sumamente conocidos. Multi-plataformas, al fin y al cabo, cuya presencia engloba distintos medios, lenguajes y formatos.

4.1. Humanidades Digitales y Arte Digital, nuevas formas híbridas de narrativa

Comenzaremos por abordar brevemente los conceptos de HD y AD. En el caso de las primeras, en la actualidad no existe una definición tipo y es por ello que se expone con frecuencia que existen tantos tipos de HD como proyectos o formas de trabajo

Igualmente es conveniente aclarar que no se deben confundir las perspectivas de trabajo que abarcan las DH (*Digital Humanities*) en el ámbito anglosajón con respecto a las HD en países de habla hispana. No obstante, el enfoque colaborativo y las principales características que comentamos son igual para ambas.

Como exponemos, es habitual encontrar un conjunto de definiciones que aluden a su esencia colaborativa, híbrida, inter y multidisciplinar así como a las principales características que conforman y aglutinan los proyectos e investigaciones que se enmarcan en este novedoso y emergente marco teórico.

En relación a dichas características se encuentran expuestas en el Manifiesto “The Digital Humanities² Manifiesto 2.0” (Presner *et al.*, 2009 citado en Romero, 2014, p. 28). En él se indica lo siguiente: Interdisciplinariedad³, transdisciplinariedad, multidisciplinariedad.

- Apertura (*openness*), en sus múltiples extensiones: fuentes abiertas (*open source*), recursos abiertos, licencias abiertas, entre otras⁴.

² En relación a las DH hay que exponer que aunque con más trayectoria que las HD, en el año 2000 la profesora Susan Schreibman, pionera en este campo, expuso que todavía no existía bibliografía al respecto. La importancia de su trabajo radica en que formó parte de la primera oleada de proyectos digitales. En 2004 editó junto a Ray Siemens y John Unsworth el libro “A Companion to Digital Humanities”, obra que pretendía ampliar el campo de visión en cuanto al fenómeno digital en las DH se refiere. En 2016, apareció la obra “A New Companion to Digital Humanities”, al igual que la anterior, también editada por W. Blackwell.

³ «Sin lugar a dudas una característica clave de la ciencia en red es la interdisciplinaridad. Nentwich (2003, p. 447) indica que Internet ejerce un impacto positivo en este sentido» (Romero, 2014, p. 31). Roland Barthes (1972) afirmaba que el trabajo de estudio interdisciplinar «consiste en crear un objeto que no pertenezca a ninguna de las disciplinas que lo crean. Desde esta perspectiva el enfoque de la cultura visual puede ofrecer un apoyo extra, por el hecho de que va considerando sobre todo el contexto en que las Humanidades Digitales actúan: el contexto cultural y sus transformaciones estratégicas en la vida» (Cereda, 2014, p. 70).

⁴ «Las plataformas digitales empleadas en investigación permiten coordinar los esfuerzos de los académicos permitiendo un intercambio de información continuado y generando productos que son más sencillos de utilizar, más accesibles y más fáciles de buscar, compartir y explotar. De acuerdo con Burdick *et al.* (2012), el empleo de estos medios no es puramente instrumental sino que afecta al modo en el que el conocimiento se genera, a su epistemología» (Romero, 2014, p. 33).

- Replanteamiento de las norma de copyright y propiedad intelectual promoviéndose licencias alternativas (por ejemplo, *Creative Commons*⁵).
- Redefinición de las comunidades de investigación⁶ y sus límites.
- Reequilibrio en las relaciones entre maestros y discípulos.
- Compromiso e impacto social.

En consecuencia, tal y como explica Tanya Clement en “Where Is Methodology in Digital Humanities?” (2016), los humanistas digitales se han centrado en la visualización de datos, las nuevas formas de publicación y la creación crítica como modos interpretativos de representación del conocimiento.

En cuanto al AD, Paul (2003) se ha referido a los principales aspectos que lo definen, así como los temas acerca de los cuales tratan habitualmente las obras de AD. Shanken (2009) llevó a cabo un texto titulado “Art and Electronic Media” en el que igualmente aludía al AD incluyendo además los medios electrónicos. Y Lieser (2010) realizó también una panorámica en cuanto al mundo del AD.

Pero para comprender mejor los orígenes y el desarrollo del Arte y su inmersión en lo digital tenemos que retrotraernos al siglo pasado, sobre todo a prácticas⁷ como la del *Net Art* (Giannetti, 2002), *Arte Generativo* y *Arte Computacional* (Levis, 2001) para conocer la progresiva evolución que ha sufrido este campo en el que interviene la tecnología, desde un ordenador a incluso, actualmente, la ciencia de la computación. A este respecto Paul (2003) se refirió al arte realizado en los años 90 tomando como punto de partida la llamada “revolución digital”. También aludió al uso de las nuevas tecnologías como medio aspecto característico del AD. Para Tribe y Jana (2006) el AD tendría su origen en determinadas corrientes artísticas del siglo XX como es el caso del Pop Art, el Happening o la obra de Duchamp. Igualmente se refieren al “New Media Art” como

⁵ «Una de las características principales es la redefinición del concepto de autoría: la obra colectiva se impone frente a la concepción tradicional, especialmente marcada en las humanidades, del autor trabajando de forma aislada para crear un producto fruto principalmente de sus lecturas, inspiración y genio» (Romero, 2014, p. 33).

⁶ Elijah Meeks, especialista en Humanidades Digitales, se refirió hace unos años a las herramientas analíticas más útiles para los humanistas mediante la identificación de «tres pilares para la investigación en HD: análisis de texto, análisis espacial y análisis de redes» y finalmente, también incluyó el «análisis de imágenes» (Meeks, 2011, en línea).

⁷ Las formas de arte asociadas a la informática y las computadoras surgieron en la 2ª mitad del siglo XX, concretamente entre 1950 y 1970.

movimiento surgido en la década de los 90 a consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías.

Y es que es extremadamente importante el uso de la tecnología en campos como el del Arte porque con ella sin duda se ha contribuido, entre otros, a la preservación y conservación del patrimonio cultural y artístico, y además, ha propiciado la experimentación para seguir avanzando en un terreno híbrido como es el resultante de la combinación del fenómeno artístico y el de las tecnologías y la computación. Un ejemplo de combinación entre Arte y nuevos medios –en esta ocasión enfocados al juego– es el denominado *Game Art* al que nos referiremos después.

Por otra parte, podemos establecer nexos de unión entre Arte y Cine por diversos motivos. Sirva de ejemplo el *Concept Art*, una rama artística definida en los inicios de la industria del Cine de animación por los dibujantes de los estudios Disney. Y es de aquí de donde parten también figuras como el del *concept artist* o artista que plasma ideas, el *character designer*, artista que diseña los personajes o el *environment artist*, especializado en los escenarios y espacios.

Otro aspecto importante en lo digital es la simulación. A este respecto se consideró la obra “Videoplace” (1974-1984) de Myron Krueger la primera en aplicar técnicas próximas a la simulación digital. Esta obra permitía «la participación activa del espectador en la construcción de un espacio digital no tridimensional sin necesidad de ningún tipo de interfaz» (Levis, 2001, p. 21). Dicha cuestión es sumamente importante puesto que, llegados a este punto, es conveniente replantearse y reformular algunos puntos:

- ¿cuál es el verdadero papel de los/as espectadores/usuarios en la actualidad?
- ¿son co-creadores de las obras en cuanto a que su presencia es necesaria para la activación de las mismas?
- ¿podríamos encontrarnos ante un verdadero debate ético-moral en cuanto a la función que desarrolla una máquina como “productora” de una obra de AD?

Estas son únicamente algunas de las preguntas que se generan a consecuencia de los nuevos roles que asumen tanto artistas como espectadores/as y sobre las que es necesario reflexionar a nivel global.

4.1.1. *Cine y videojuegos en la era de la tecnología y la computación.*

Desde sus orígenes el Cine ha sido entendido como “arte del movimiento”. Como apunta Manovich «la mayor parte de los debates sobre el Cine en la era digital se han centrado en las posibilidades de la narrativa interactiva» (1995, p. 170).

En la actualidad podemos referirnos al *Cine Digital* (en adelante CD) como aquél que se graba utilizando para ello una representación digital del brillo y el color en cada píxel de la imagen, en lugar de quedar fijada por emulsión química en el filme de celuloide tradicional. Para Manovich el CD «es un caso particular de animación que usa filmación en vivo como uno de sus muchos elementos» (1995, p. 175).

A colación de lo anterior, en este punto también es importante mencionar brevemente el *Cine de animación*. A este respecto el entrañable ratón Mickey Mouse fue un punto de inflexión importante en la Historia del Cine de animación, a partir del cual se desarrolló una de las mejores épocas de este tipo de Cine. En palabras de Gene Deitch, la “animación cinematográfica” «es el registro de fases de una acción imaginaria creadas individualmente, de tal forma que se produzca ilusión de movimiento cuando son proyectadas a una tasa constante y predeterminada, superior a la de la persistencia de la visión en la persona» (1924). No obstante, debe exponerse que cuando se recurrió a la “animación por computadora” –también llamada *animación digital*, *animación computarizada*, *animación informática* o *animación por ordenador*– surgieron diferentes estilos así como métodos de animación de personajes virtuales. También hay que recordar que a veces el objetivo de la animación es la computación en sí misma, y que otra puede ser otro tipo de medio, como es el caso de los diagramas de infografía, una película o un videojuego.

Por lo que respecta al componente digital al que nos estamos refiriendo especialmente en este trabajo, en su texto Manovich (1995, p. 176) se refiere a lo *multimedia* como “cine digital primitivo”. Argumenta también que «lo fotográfico y lo gráfico, que aparecen separados cuando el Cine y la animación toman caminos distintos, se encontraron de nuevo en la pantalla de un ordenador» (Manovich, 1995, p. 177). Además, como resultado, «las técnicas del cine moderno y de la imagen en movimiento del siglo XIX se funden en un nuevo lenguaje híbrido» (Manovich, 1995, p. 177). Igualmente, en base a las estrategias visuales y limitaciones tecnológicas de los primeros juegos multimedia, expone que «es preferible considerarlas como una alternativa al ilusionismo cinematográfico tradicional, como el comienzo del nuevo lenguaje del cine digital» (Manovich, 1995, p. 179).

Después de este recordatorio del Cine de animación, de computador, del CD y de los multimedia, ahora nos detendremos en el campo artístico, concretamente en el denominado *Videoarte* (Kuspit, Van Proyen, Ganis & Duque, 2006), que es un tipo de arte basado en imágenes en movimiento, conformado de vídeo y/o datos de audio que puede

adoptar múltiples formas –englobando vídeo y/o audio–. Según Viola (2003) son tres los «rasgos que desembocaron en el videoarte: modificación del *hardware* (cámaras, monitores o pantallas), *performance art* y mutación en la percepción espaciotemporal mediante nuevas técnicas de montaje» (Kuspit, Van Proyen, Ganis y Duque, 2006, p. 147). Este tipo de arte visual nació en EE.UU. y comenzó a desarrollarse en la década de los 60 –momento de experimentación e hibridación así como de gran agitación política, cultural y social– y llegó a Europa alrededor de 1963. En la actualidad suele tener una fuerte presencia en las *instalaciones*, género dentro del Arte Contemporáneo surgido en los años 60. En el caso de esta última, destacar que hay una modalidad conocida como *videoinstalación*, que a partir de los 80 será más común, en la que el vídeo es el componente central y el espectador sí forma parte de la obra de manera que se produce un cambio radical en la relación entre espectador e imagen electrónica: el espectador recorre el espacio integrando en él las imágenes y otros elementos. No obstante, también se puede hablar de *videoinstalación interactiva* que es aquella en la que existe una comunicación bidireccional entre obra y espectador.

Para finalizar este apartado abordaremos el caso del *videojuego*⁸. Estos cuentan con una larga trayectoria, concretamente desde la década de los 60 del siglo pasado. Y desde los inicios en los que se conoce como juegos para PC también se ha experimentado un cambio notable, especialmente hace algunos años. Buen ejemplo de ello son los conocidos como *walking simulator*. A este respecto cabe exponer que:

El surgimiento de una forma discursiva como la del llamado *walking simulator* en 2012 y su posterior expansión suponen una nueva modulación productiva del videojuego bajo la rúbrica del *art game*. Utilizada primero de manera despectiva, la etiqueta de *walking simulator* pasó a designar un conjunto de juegos con una propuesta inédita que consiste en la centralización del acto de caminar y, al mismo tiempo, en la atenuación de elementos de orden lúdico, como la presencia de una red de objetivos y de tareas por cumplir (Maté, 2019, p. 19).

Un ejemplo que se ha citado en el punto anterior en cuanto a combinación entre arte y nuevos medios se refiere es el *Game Art* que puede catalogarse:

dentro de la categoría de Arte con nuevos medios junto con los denominados *Net Art* y *Software Art*, por haber surgido de la relación entre arte y tecnología digital. Pero a diferencia de estos campos mantiene una estrecha relación con el *Fan Art* o arte de fanáticos lo que contribuye a complejizar su encasillamiento y lo emparenta con el arte del *Graffiti* y el *Animé japonés*, manifestaciones provenientes del ámbito de lo popular que obtuvieron cierta legitimación dentro del campo del arte (Jacobo, 2012, p. 105).

⁸ Según la definición de la RAE se entiende por videojuego:

1. *m.* Juego electrónico que se visualiza en una pantalla.

2. *m.* Dispositivo electrónico que permite, mediante mandos apropiados, simular juegos en las pantallas de un televisor, una computadora u otro dispositivo electrónico.

En cuanto al fenómeno de los videojuegos artísticos habría igualmente que exponer lo siguiente:

game art no es un movimiento en sí, sino más bien un grupo no asociado de los artistas de medios que utilizan los juegos para hacer obras de arte. Al principio, el *game art* era casi exclusivamente ordenador y basado en pantallas, y con frecuencia se realizaron con instrumentos de juego de fabricación. La primera obra de arte de juego fue Orhan Kipcak y *Ars Doom* de Reini Urban (Sharp, 2015, pp. 21-22).

A colación de lo expuesto es necesario destacar la *gamificación* (*gamification* en inglés) o *ludificación* ya que desde hace tiempo sectores como el educativo está apostando por ella. Como técnica de aprendizaje sin duda permite extraer el máximo potencial. Pero esto se torna especialmente significativo si se aplica al terreno de los videojuegos a través de simuladores virtuales. Y es que la gamificación ha estado presente en juegos ultraconocidos como *Doom*, lanzado en 1993 para PC. No obstante en la actualidad, y refiriéndonos en concreto a los simuladores tenemos que hablar de los conocidos como *walking simulator*, que plantean una dicotomía para los/as seguidores/as de los videojuegos en cuanto a que se encuentran en el límite de lo que se podría entender como tal.

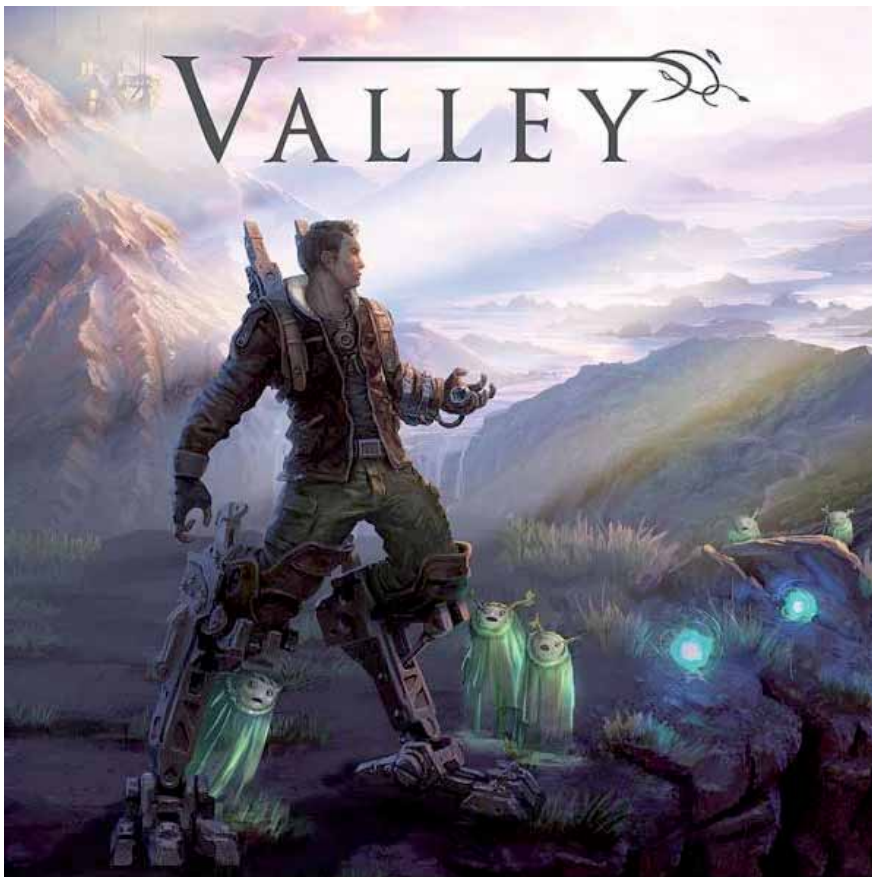
Se han llegado a referir a ellos de una forma peyorativa al entender que no ofrecen la posibilidad de llevar a cabo una experiencia lúdica como es habitual y que, por tanto sesgan, por así decirlo, las experiencias que sí se pueden tener en un videojuego normal. Algunos ejemplos de *walking simulator* son *Dear Esther* (2012), *Proteus* (2013), *Gone Home* (2013), *Journey* (2015), *Firewatch* (2016), *What Remains of Edith Finch* (2017), *Tacoma* (2017) o *Valley* (2019) simplemente por citar algunos de los muchos existentes.

Figura 1. Portada del juego Journey lanzado en 2015 para PS4.



Fuente: https://store.playstation.com/es-es/product/EP9000-CUSA00470_00-JOURNEYPS4061115

Figura 2. Portada del juego Valley lanzado en 2019 por Nintendo Switch.



Fuente: <https://www.nintendolife.com/games/switch-eshop/valley>

En consecuencia, para la perspectiva abordada en este estudio en cuanto a forma de narrativa se refiere, consideramos que independientemente del grado de participación por parte del jugador, su mención es necesaria precisamente por esos aspectos: se trata de una nueva forma de narrativa que se encuentra probablemente en el límite de lo tradicional, es digital, interactiva y presenta un abanico de posibilidades y aplicaciones que resultarían sumamente interesantes para explorar en sus “recorridos”, sobre todo a nivel educativo, aludiendo a factores artísticos, históricos, culturales o del tipo que fueran, basándose para ello en experiencias interactivas dentro de unos entornos visualmente atractivos para los/as usuarios/as.

5. RESULTADOS

La metodología propuesta en este estudio como se ha expuesto al inicio ha sido de carácter cualitativo. En cuanto al planteamiento en base al posible grado de interrelación entre distintos conceptos podemos confirmar que campos como el del Cine y el Arte han evolucionado en paralelo. Ambos se han servido de lo digital, es decir del medio, para avanzar y evolucionar considerablemente. En el caso del Cine por ejemplo en lo que respecta al Cine de animación y al digital, y en el caso del Arte, desde el Net Art o Videoarte hasta el Arte Digital, la videoinstalación o el Arte Computacional. Como se observa, en ambos casos el medio ha contribuido notablemente a su evolución histórica, es decir, se trata de un avance totalmente parejo al avance tecnológico y social.

La inserción de la tecnología y de los medios digitales han supuesto por tanto un gran avance a todos los niveles, sobre todo en estos ámbitos como el del Arte y el Cine, que pueden servirse de ellos como base para narrar sus historias. Por ello las NT gozan de gran popularidad especialmente entre los más jóvenes –nativos y *prosumidores*–, puesto que están totalmente familiarizados con las nuevas tecnologías y habituados a navegar por el ciberespacio y sus posibilidades. Y es que recordemos, como se ha expuesto previamente, que la participación del espectador es imprescindible tanto en las NT como en un buen número de prácticas artísticas (instalación, Net Art, videoinstalación, etc.).

En cuanto al sector del videojuego también se puede hablar de una estrecha relación con el terreno artístico hasta el punto de acuñarse términos como el de Concept Art, Game Art, etc.

A lo anterior se suma que la simulación digital y la *gamificación* están en auge desde hace años. A este respecto los videojuegos se han convertido también en nuevas formas de narrativa que permiten experimentar y aproximarse, por ejemplo, a la Historia, la Historia el Arte y la cultura desde otra perspectiva educativa que dista de la clásica interfaz destinada únicamente al entretenimiento de los/as usuarios/as. En esta línea el conocido como *walking simulator* –cuyo primer ejemplo llamado *Explorer* data de la década de los 80– es un subgénero de videojuego en el que, por norma general, se debe caminar para descubrir la historia y por ello, se profundiza más en la narrativa y la contemplación.

Estos simuladores han contribuido a realizar recorridos “virtuales” que se están planteando actualmente en otros sectores como el de la educación y los museos, en los que desde hace algún tiempo ya están experimentándose visitas virtuales, sobre todo a consecuencia del cierre de las instalaciones museísticas a nivel mundial a raíz de la pandemia. Estos simuladores permiten por tanto una aproximación más contemplativa y reflejan claramente la evolución que ha tenido el mundo del videojuego, que ha llegado a plantearse como una forma más de hacer Arte, a lo que podríamos añadir “Digital”; y para comprender mejor esta aproximación recordemos los también citados *Game Art*. Además, estos simuladores se encuentran en el “límite” de lo tradicional, como sucede por lo general con las narrativas transmidiáticas (NT), por lo que habrá que prestar especial atención a la evolución de estos en un futuro próximo puesto que en esta cuestión pueden residir las claves de este tipo y de otros formatos y medios híbridos.

Además, campos emergentes como es el de las HD han contribuido igualmente a la reformulación y experimentación, así como a la inserción de estas nuevas formas y medios en un terreno como el académico y de la investigación.

En definitiva, se concluye que todas estas formas híbridas que han surgido y probablemente las que surjan o evolucionen en un futuro próximo, parten de otras narrativas anteriores cuya combinación y evolución ha permitido llegar hasta lo que hoy conocemos, verdaderas composiciones y combinaciones híbridas que requieren de mayor estudio y profundización para su mejor comprensión.

6. CONCLUSIONES

Turow y Tsui (2008) comentaron que lo digital había generado una sociedad hiperenlazada. Otros autores como Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner y Schnapp (2012) expusieron que las herramientas digitales, las técnicas y los medios utilizados en la actualidad, han permitido ampliar los conceptos tradicionales de conocimiento en distintos ámbitos como es caso del Arte, las Humanidades y las Ciencias Sociales, por poner sólo algunos ejemplos.

Por lo que respecta al ámbito artístico, como expuso hace algunos años Renard en relación al Arte Contemporáneo, «se encuentra en la frontera que separa la información de la ficción, frontera entre el documental y la puesta en abismo de nuestra sociedad» (2007, p. 17). Y es que desde el siglo pasado desde que se produjo la entrada en escena de las Vanguardias hasta la paulatina inserción de las diferentes prácticas artísticas que fueron conformando el siglo XX, el campo artístico ha ido en paralelo a la experimentación y la reformulación de conceptos, prácticas e ideas. Todo ello, todavía en pleno siglo XXI sigue latente, solo que desde otra perspectiva, como puede ser la expuesta en estas páginas, con nuevos conceptos y reformulaciones en cuanto a medios y formas de narración e hibridez de distinto tipo se refiere.

En cuanto al sector del videojuego, la simulación digital y el cambio de perspectiva que ha experimentado en general este sector, para el caso concreto del *walking simulator*, tal y como expuso Maté:

se aparta del terreno del *mainstream* y se inscribe nítidamente dentro del campo de acción del *art game*. Esto supone una transformación semiótica de gran escala: por primera vez, de manera sostenida y en sintonía con la aceleración del proceso de artificación, el medio expande sus modalidades de interpelación con nuevas figuras que rebasan la del *jugador* tradicional (2019, p. 28).

Por tanto, Arte, Cine y videojuegos han recurrido, de una u otra forma, en mayor o menor medida, a la tecnología y las nuevas formas de narrativa para adaptarse a la demanda y la sociedad actual, y como sucede en otros campos, al mercado en general.

En definitiva, se torna imprescindible acotar y replantearse, en el supuesto de que así se considere, las definiciones y conceptos de lo relativo al Arte, el Cine y la confluencia de ambos en cuanto a medio y forma de establecer la narrativa. Es decir, en el terreno artístico cabe definir y concretar qué se entiende verdaderamente por Arte Digital, Arte Híbrido, Arte Electrónico, Arte Cibernético, Arte Telemático, Arte Interactivo, Arte Computacional o Art New Media, por citar algunos ejemplos, atendiendo a los medios

que se emplean para su realización. También encontramos nuevos formatos de Cine y vídeo digital multimedia, Cine Interactivo, Cine Digital, etc.

Lo mismo sucede con la narrativa. Dependiendo del contenido y/o del medio que se utilice para la creación de contenido y/o difusión, estaremos ante un tipo u otro de narrativa y por tanto de hibridez, narrativas todas ellas válidas en sí mismas y complementarias a la vez.

Se trata por tanto de una cuestión de límites, como se expuso previamente con los simuladores de juegos en cuanto a juego como experiencia/entretenimiento o juego con mayor componente educativo. Es decir, establecer dónde empieza un tipo de narración y dónde otra, y especificar qué prima, ¿el medio o el contenido? ¿Qué es lo importante? ¿Qué función tienen verdaderamente las nuevas NT? ¿entretenimiento VS educación, o ambos? Son algunas reflexiones pendientes que tenemos que abordar en el futuro.

Pero lo que está del todo claro es la importancia que ha adquirido el usuario/espectador en la NT, –especialmente en terrenos como el del Arte, puesto que de él dependerá la “activación” de la obra–, ya que asistimos a una implicación por parte del público como nunca antes había tenido lugar. En consecuencia, su experiencia se inserta en el marco digital, multimedia y/o multiplataforma, y por tanto, resultará mucho más interactiva, atractiva y enriquecedora al tener un carácter participativo y colaborativo, es decir, un componente de hiperconexión y en red.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1972). *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- BURDICK, A., DRUCKER, J., LUNENFELD, P., PRESNER, T. y SCHNAPP, J. (2012). *Digital Humanities*. Cambridge-London, MIT Press.
- CARRERA, P., LIMÓN, N., HERRERO, E. y SAINZ, C. (2013). Transmedialidad y ecosistema digital. *Historia y Comunicación Social*, 18, 535-545. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44257
- CEREDA, A. (2014). Visibilidad y cultura visual. ¿Condiciones para una práctica de divulgación?. *Humanidades Digitales: una aproximación transdisciplinar*. *Janus*, Anexo 2, 63-72.
- CLEMENT, T. E. (2016). Where Is Methodology in Digital Humanities?. *Debates in the Digital Humanities*. Disponible en: <http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/65>
- COSTA, C. (2013). Narrativas transmedia nativas: ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso. *Historia y Comunicación Social*, 18, 561-574. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44349

- DEITCH, G. (1924). *Animación cinematográfica*. Amination beginners London Magazine, 40.
- el correo (29 de marzo de 2019). ¿Qué es el arte digital y cómo define el futuro del cine y los videojuegos?. *elcorreo.com* Disponible en: <https://www.elcorreo.com/tecnologia/fs-gamer/lanzamientos/arte-digital-define-20190329105657-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Ftecnologia%2Ffs-gamer%2Flanzamientos%2Farte-digital-define-20190329105657-nt.html>
- JACOBO, M. (2012). Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de *Game Art* en Argentina. *Cuaderno 41 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 41, 99-108.
- JENKINS, H. (12 de diciembre de 2009). *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling* (Well, Two Actually. Five More on Friday). Disponible en: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html
- JENKINS, H. (2010). Transmedia Storytelling and Entertainment: An Annotated Syllabus. *Continuum: Journal of Media y Cultural Studies*, 6, 943-958. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2010.510599>
- JENKINS, H. (8 de septiembre de 2014). Transmedia 202: Reflexiones adicionales. *Confessions of an AcaFan*. Olmedo Morell, M. (Trad. al español). Disponible en: <http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html>
- FOSTER, H. y KRAUSS, R. (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Ediciones AKAL.
- GALLEGO AGUILAR, A. F. (2011). *Diseño de narrativas transmediáticas. Guía de referencia para las industrias creativas de países emergentes en el contexto de la cibercultura* [Tesis de Máster, Manizales, Universidad de Caldas, Facultad de Artes y Humanidades].
- GIANNETTI, C. (2002). WWWArt.02 – Breve balance de la primera década del net art. *Red digital: Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, 3. Disponible en: http://reddigital.cnice.mec.es/3/firmas/firmas_claudia_ind.html
- GRAU, O., HOTH, J. y WANDL-VOGT, E. (Eds.) (2019). *Digital Art through the Looking Glass: New strategies for archiving, collecting and preserving in Digital Humanities*. Edition Donau-Universität.
- KUSPIT, D., VAN PROYEN, M., GANIS, W. y DUQUE, F. (2006). *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Ediciones Pensamiento.
- LEVIS, D. (2001). *Arte y computadoras: del pigmento al bit*. Grupo Editorial Norma.
- LEVY BRAVO, G. E. (2018). *Entendiendo y Dimensionando la Narrativa Transmedia*. Bogotá, Colombia.
- LIESER, W. (2010). *The World of Digital Art*. Editorial H.F. Ullmann.
- LLORET ROMERO, N. y CANET CENTELLAS, F. (2008). Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual. *Hipertext.net*, 6. Disponible en: <http://www.hipertext.net>
- MAGUREGUI, C. (12 de junio de 2009). Narrativas transmediáticas, interactividad, mashup y edupunk. *educ.ar*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20101120152601/http://portal.educ.ar/debates/educacionytic/formacion-docente/narrativas-transmediaticas-int.php>
- MANOVICH, L. (1995). El cine, el arte del index. *Muestra euroamericana*, 8, 170-186.

- MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós comunicación 163.
- MATÉ, D. (2019). Los caminos del videojuego y el arte: reconfiguraciones del jugador en el *walking simulator*. *Panambí*, 9, 19-31. DOI 10.22370/panambi.2019.9.1198
- MEEKS, E. (2011). More Networks in the Humanities or Did Books have DNA?, *web de Stanford University*. Disponible en: <https://dhs.stanford.edu/visualization/more-networks/>
- PAUL, Ch. (2003). *Digital Art*. Thames & Hudson, Word of Art.
- PISCITELLI, A. (2009). *Nativos digitales*. Madrid: Santillana.
- RENARD, I. (2007). Lorsque l'art contemporain réinterroge l'histoire. *Hommes & migrations*, 1267, 16- 27.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2013). Humanidades Digitales, Digital Art History y cultura artística: relaciones y desconexiones. *Artnodes, Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 13, 16-25.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2016). Desarrollos digitales de la Historia del Arte: implicaciones epistémicas, críticas y metodológicas. En *Humanidades Digitales: contextos, debates, proyectos*, Ed. COLMEX. Versión preprint: 1-35.
- RODRÍGUEZ RUIZ, J. A., LÓPEZ PEINADO, L. D. y GONZÁLEZ-GUTIÉRREZ, L. F. (2016). La narrativa transmedia como experiencia de simulación de inteligencia colectiva. El caso de Atrapados. *Signo y Pensamiento*, 34(67), 60-74. [doi:10.11144/Javeriana.syp34-67.ntes](https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-67.ntes)
- ROJAS CASTRO, A. (2013). Las narrativas transmedia: una oportunidad para las humanidades en la era digital. *Revista Forma*, 8, 143-146.
- ROMERO, E. (2014). Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: una visión introductoria. En E. Romero y M. Sánchez (eds.). *Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración*. Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social: 19-50.
- SCOLARI, C. A. (2013). Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan. *Austral Comunicación*, 2(2), 247-249.
- SCOLARI, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de cultural digital*, 71-81.
- SHANKEN, E. (2009). *Art and electronic media*. Editorial Phaidon.
- SHARP, J. (2015). *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*. Cambridge: Mit Press.
- TRIBE, M. y JANA, R. (2006). *New Media Art*. Editorial Taschen.
- TUROW, J. y TSUI, L. (eds.) (2008). *The Hyperlinked Society: Questioning Connections in the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press and University of Michigan Library. <http://dx.doi.org/10.3998/nmw.5680986.0001.001>
- WAELDER, P. (29 de diciembre de 2010). Escribiendo la Historia del Arte Digital. *laboralcentrodearte.uoc.edu* Disponible en: <http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=934>

HUMANIDADES DIGITALES, ANALÍTICA CULTURAL Y EDUCOMUNICACIÓN COMO FORMAS HÍBRIDAS DE NARRATIVA TRANSMEDIA, COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN APLICADAS AL CINE

Beatriz Garrido-Ramos

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

1. INTRODUCCIÓN

Las *Humanidades Digitales* (en adelante HD) engloban diversas temáticas y líneas de investigación en auge desde algunos años en España. Entre ellas se incluye la *Analítica Cultural* (en adelante AC), la cual permite aplicar distintos métodos de análisis con la finalidad de obtener conclusiones referentes a actividades y/o comportamientos culturales procedentes, por ejemplo, de las redes sociales y los *mass media*. Las HD y la AC han traído consigo nuevas formas híbridas de lenguajes y medios de comunicación en ámbitos como el *Cine* y la *educación*. Este estudio presenta una breve aproximación a dichos conceptos mediante el análisis comparativo de casos concretos que permitan comprender esta cultura participativa conformada por *Narrativas Transmedia* (*–transmedia storytelling* concepto acuñado en 2003 por Jenkins–, en adelante NT) así como por los nuevos modelos comunicativos aplicados al Cine y a la educación en medios, lo que también se ha denominado *educomunicación*, todo ello inserto en una sociedad hipertextológica e hiperconectada como es la del siglo XXI. Sin duda para conocer la *Cultura Digital* o *Cibercultura* que nos rodea es totalmente necesario conocer cuáles han sido los precedentes que nos han conducido hasta el tipo de sociedad prosumidora y de consumo que somos y de la que como consumidores formamos parte en la actualidad.

Por ello es conveniente realizar un análisis cultural con la finalidad de extraer conclusiones sobre la evolución de los términos expuestos anteriormente. Ese análisis abarcará desde 1800 hasta el presente y se centrará concretamente en la literatura escrita en inglés, que como sabemos es el idioma destacable del que parten con frecuencia muchas de las denominaciones que acuñamos hoy día.

2. OBJETIVOS

Los principales objetivos de esta comunicación buscan definir y clarificar conceptos tales como el de NT, HD, AC y educomunicación. Asimismo, se pretende analizar el grado de interrelación entre ellos y de estos con sectores como el del Cine y la educación.

Igualmente, se expondrán algunos ejemplos comparativos extraídos de capturas procedentes del motor de búsqueda *Google Ngram Viewer* para una mejor comprensión de la literatura escrita en inglés en relación a las nuevas formas de NT, las HD, la AC, la educomunicación y el Cine, puesto que en todos los casos abogan por una cultura participativa/colaborativa con temas estrechamente relacionados entre sí.

Finalmente, se reflexionará brevemente en relación a los nuevos modelos de comunicación y al peso que tiene la tecnología en nuestra vida. Y es que ambos, comunicación y tecnología, se han insertado claramente en la sociedad del siglo XXI de la que son parte desde hace tiempo, y en consecuencia se torna imprescindible valorar el papel que desempeñan tanto a nivel educativo como en el ámbito del Cine.

3. METODOLOGÍA

La metodología que se llevará a cabo para el correspondiente análisis de la literatura en inglés referente a los distintos conceptos que se abordan en el estudio será doble, de carácter cuantitativo y cualitativo.

Se efectuará una aproximación teórica desde la perspectiva de la AC y de las HD, basada en la *lectura distante* de Franco Moretti¹ (2013), quien llevó a cabo un análisis sobre la literatura mundial. En nuestro caso, recordemos se limitará a la literatura escrita en inglés.

De esta forma podremos establecer posibles relaciones causa-efecto entre ambos tipos de análisis para una mejor comprensión de los factores que han podido influir en el cambio desarrollado desde el siglo pasado en cuanto a la evolución de la NT y las formas híbridas emergentes en los últimos años se refiere.

¹ Historiador de la literatura, y específicamente, historiógrafo y epistemólogo de la literatura comparada, cuyo modelo tomaremos como base para nuestra aproximación metodológica.

4. FORMAS HÍBRIDAS DE NARRATIVA TRANSMEDIA

4.1. Concepto de Narrativa Transmedia

La definición y características de las *Narrativas Transmediáticas* varían según el enfoque de algunos autores. Atendiendo a la definición de Gallego las NT «representan un cambio de paradigma a la forma tradicional de creación de contenidos. De procesos enfocados en un solo medio, se construye una estructura convergente donde un relato fluye en diferentes plataformas» (2011, p. 5). Además del cambio paradigma, para Gallego estas narrativas suponen:

una oportunidad de creación interactiva que fomenta las relaciones de participación entre la industria y sus audiencias; también, un reto de diseño, pues es necesario que cada elemento construya valor al ser consumido de manera individual y genere una experiencia completa del relato cuando todos los fragmentos se junten (2011, p. 7).

Las NT «son una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)» (Scolari, 2013b, p. 24).

Para Jenkins (2009) la NT tiene 7 principios fundamentales que son los siguientes:

1. Profundidad/Expansión
2. Continuidad/multiplicidad
3. Subjetividad
4. Inmersión/extracción
5. Serialidad
6. Worldbuilding
7. Ejecución performance

Igualmente, podría exponerse que este tipo de narraciones poseen dos rasgos fundamentales: «se trata de un relato que se cuenta a través de múltiples medios y plataformas» (Scolari, 2014, p. 72) y además «una parte de los receptores no se limita a consumir el producto cultural, sino que se embarca en la tarea de ampliar el mundo narrativo con nuevas piezas textuales» (Scolari, 2014, p. 72).

En cuanto a los objetivos que persigue este tipo de narrativa se encuentra el de «lograr que cada nueva información presentada genere un avance significativo en el desarrollo de la historia» (Gallego, 2011, p. 8).

Pero además de exponer sus principios, características y objetivos, de lo que no cabe duda es de que las NT se han convertido en «una fórmula exitosa para aunar bajo un mismo esfuerzo creativo diferentes contenidos, generar la implicación de los fans e incrementar los canales para rentabilizar el proyecto» (Costa, 2013, p. 561). No obstante, es importante diferenciar por ejemplo entre NT y *crossmedia*. Y es que la diferencia radica en que en «los productos *crossmedia*, en el caso de un proyecto transmedia, se busca que cada plataforma –es decir, cada punto de entrada en la historia– sirva para dar cabida a una audiencia potencial distinta» (Costa, 2013, p. 562).

Como ejemplos de NT podrían citarse multitud de películas, sagas y series de diverso tipo. Desde películas como es el caso de *Star Wars*, *Matrix*, *El Señor de los Anillos* o *Harry Potter* a series televisivas como *Águila Roja* y *El Ministerio del Tiempo*, por citar únicamente algunos ejemplos sumamente conocidos. Multi-plataformas al fin y al cabo cuya presencia engloba distintos medios, lenguajes, formatos, etc.

Por su parte, Scolari (2013b) apunta a distintos modelos o géneros en base a su origen. Por ello clasifica las NT en dos grupos o clasificaciones:

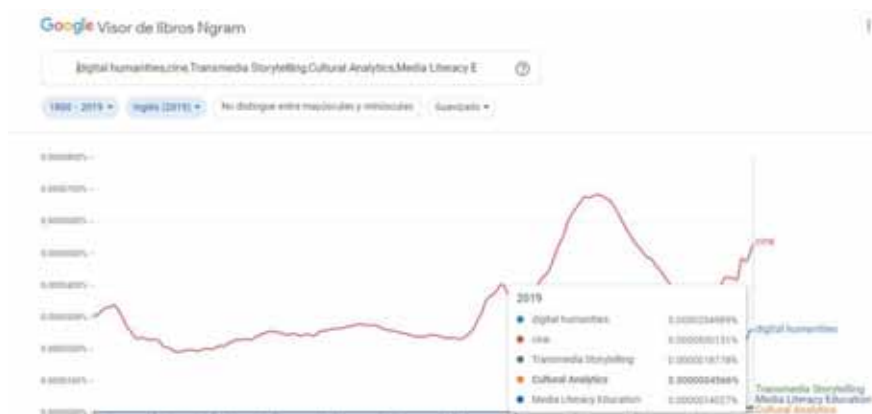
- el primero estaría conformado por las de origen literario, audiovisual, las originadas en cómics, las que tienen por origen los videojuegos, las que se originan en base a los dibujos animados y finalmente aquéllas cuyo origen son determinados muñecos.
- el segundo bloque estaría conformado por el periodismo, *Newsgaming* o infografías interactivas y análisis de documentales. Es decir, medios colaborativos en los que los consumidores poseen un papel imprescindible.

A colación de lo anterior es evidente que debe destacarse el papel del/de la creador/a, pero es igualmente importante resaltar el papel cual prosumidor que juega el espectador en el proceso (creador y consumidor a la vez), puesto que participa, interactúa y desempeña la labor de cocreación de la obra como si de una instalación artística se tratase.

Después de esta breve aproximación conceptual a continuación se presentarán los porcentajes obtenidos mediante el análisis efectuado en *Google Ngram Viewer*², un buscador en línea que muestra un gráfico relativo a la frecuencia de cualquier grupo de búsquedas con formato de texto. Se recurre para ello al conteo anual de *n-grams* encontrado en recursos impresos en la literatura inglesa en un arco cronológico que abarca entre el año 1800 y el 2019.

El siguiente gráfico muestra el porcentaje correspondiente a los conceptos abordados en los distintos puntos del estudio. Se indica el tanto por ciento relativo a cuánto ha aparecido cada término en un *corpus* de libros en inglés (especificado *a priori* por el buscador) desde 1800 hasta 2019 (aclarar que dicha cronología es la predeterminada por el propio buscador).

Gráfico 1. Resultados para la búsqueda de todas las palabras del estudio. El término “Cine” muestra el mayor porcentaje seguido de “DH”, “TS”, “MLE” y “CA” respectivamente.



Fuente: Google Ngram.

² <https://books.google.com/ngrams>

Se puede observar que la palabra “Cine” duplica al siguiente resultado que es DH³. Igualmente llama la atención que la “AC” sea la de menor porcentaje, puesto que corrobora lo necesario que son este tipo de estudios para comprender patrones y comportamientos culturales reflejados en la literatura.

4.2. Humanidades Digitales y Analítica Cultural aplicadas al Cine

Las HD engloban diversas temáticas y líneas de investigación emergentes desde hace algunos años entre las que se incluye la AC, la cual permite aplicar distintos métodos de análisis con la finalidad de obtener conclusiones referentes a actividades y/o comportamientos culturales procedentes, por ejemplo, de las redes sociales y los *mass media*. Es decir, un campo híbrido donde se entrecruza la computación con la visualización de bases de datos culturales de todo tipo, desde películas hasta pinturas o portadas de revistas, tal y como refiere Manovich (2020) en su libro sobre teoría de los medios titulado “Cultural Analytics”.

Al igual que sucede con *Storytelling Transmedia*, la definición de HD todavía presenta algunas lagunas o aspectos que, en base al tipo de trabajo o investigación a desarrollar, incidirá más en unas u otras características o aspectos concretos.

Lo que sí está claro es que tanto HD como AC han traído consigo nuevas formas híbridas de lenguaje y medios de comunicación que han resultado de interés en ámbitos como el Cine y la educación. En el caso de la AC, el término es utilizado por Manovich (*Cultural Analytics*) para referirse a:

la aplicación de métodos matemáticos, computacionales y de visualización de datos en el análisis de objetos, actividades y comportamientos culturales. Mientras que estos métodos también se emplean en los estudios de objetos y archivos culturales históricos, son particularmente pertinentes para la cultura digital contemporánea debido a su escala masiva, su variedad y su velocidad (2017, p. 99).

Pero también es necesario que HD y AC no se limiten exclusivamente a cuantificar o analizar con la única finalidad de extraer simplemente el «análisis de las produc-

³ Es necesario aclarar que el término DH (*Digital Humanities*) no se corresponde exactamente con el de HD (*Humanidades Digitales*) que hemos abordado en este estudio. Ambos poseen ligeras connotaciones y perspectivas diferentes puesto que el tipo de trabajo, proyectos e investigaciones que se realizan en los países de habla inglesa difiere sustancialmente del que se realiza en los países de habla hispana. No obstante, para efectuar el análisis en el buscador Ngram, dicha cuestión no ha supuesto ningún problema, puesto que no interfiere en absoluto en el resultado obtenido.

ciones; nuestra atención se ha de fijar en el modelo comunicativo llevado a cabo, convirtiéndose en el elemento determinante de nuevas formas de narrar» (Gil-Quintana, 2015, p. 2). Y es que se torna imprescindible recordar que cuando las disciplinas académicas del siglo XX estudiaban los productos de las industrias culturales dichos objetos de estudio eran a menudo:

programas y productos singulares disponibles a través de la radio, los discos, la televisión, las salas de cine, las librerías y los quioscos, los mismos productos consumidos por los particulares. Para recopilar y analizar múltiples programas, los académicos utilizaron la misma tecnología de consumo que los espectadores y oyentes normales (Manovich, 2017, p. 111).

Pero en la actualidad, ni los medios ni las posibilidades son las mismas. Si atendemos a Manovich, este autor argumenta que la AC solamente pudo efectuarse a gran escala a mediados del 2000. Ello se debería al:

sorprendente crecimiento de Internet y de las redes sociales en las que cientos de millones de personas y millones de instituciones y empresas comparten contenidos. Esta explosión comienza alrededor de 2004 (Flickr, Facebook, MySpace), se acelera con la adopción global masiva de las redes sociales (2006-2007) y, luego, con los teléfonos con conexión a Internet y con «capacidades mediáticas» (*media capabilities*). En la década de 2010, aumentan las personas de países en desarrollo que se hacen con estos teléfonos y comienzan a crear y compartir contenidos (2017, p. 101).

Ahora los usuarios «participan, seleccionan los contenidos, interpretan críticamente su significado, logrando adoptar un papel activo en todo el proceso comunicativo» (Laiglesia & Marta-Lazo, 2013, p. 151). En cuanto a la aplicación de la AC, de nuevo recuperando palabras de Manovich, «no sólo involucra a los investigadores que hacen análisis en sus laboratorios y publican los correspondientes artículos, sino también a la creación de interfaces web interactivas que permiten al público investigar tendencias en *datasets* culturales» (2017, p. 107).

Finalmente, Manovich (2017) establece una relación de la AC con la Ciencia Social Computacional y con las HD en cuanto al análisis que estas llevan a cabo de los datos relativos a comportamientos culturales de personas o de colecciones de artefactos digitalizados. A lo que añadiríamos otro aspecto fundamental y es que todas ellas parten de una Cultura Digital. A continuación se adjunta el gráfico 2 de Ngram para los términos “Cine”, “HD” y “CA”.

Gráfico 2. Arriba: Resultados obtenidos para la búsqueda de la evolución de “DH”, “CA” y “Cine” desde 1800 hasta 2019. Abajo: Comparativa de los términos “DH”, “CA” y “Cine” en el punto más alto correspondiente a 1967.



Fuente: Google Ngram.

De nuevo aparece “Cine” en 2019 en primer lugar con un porcentaje de 0.0000530131% y una diferencia considerable respecto a “DH” y “CA”. Se distingue claramente el porcentaje obtenido para los tres términos de manera que, a pesar de no ser el punto álgido de la comparativa, quedan patentes todavía las diferencias existentes entre ellos. En la parte inferior del gráfico 2 se puede observar cuál es el punto más alto de la curva. Presenta unos resultados significativos: el punto más elevado corresponde a 1967. Por entonces el resultado para “Cine” es de 0.0000682911 % y el de “DH” se reduce hasta un 0.0000000026 %. El de “CA” se reduce a 0 directamente, ya que por entonces ni siquiera se hablaba de esta posibilidad de análisis.

5. EDUCOMUNICACIÓN, UN NUEVO MODELO COMUNICATIVO PARA EL CINE Y LA EDUCACIÓN

Comenzaremos por abordar qué es *educomunicación* (*Media Literacy Education* en inglés): si analizamos la palabra en sí, nos aporta su propia definición, entendiendo la interacción de la comunicación en la educación. En 1979 fue reconocida por la UNESCO como “educación en materia de comunicación⁴” y «tras el interés e impulso inicial de los años 70 y 80, la educomunicación se convierte en un campo de estudios heterogéneo y plural» (Barbas, 2012, p. 157).

A colación de lo anterior cabe preguntarse por nuevos conceptos e ideas como el de la “inteligencia colectiva” (Lévy, 2004; Aparici y Osuna, 2013) y por el papel que tienen las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación en la educación del siglo XXI.

Por su parte, Jenkins ya aludió en su día al término de “cultura participativa” exponiendo que este tipo de cultura:

contrasta con opciones más antiguas del espectador mediático pasivo. Más que hablar de productores y consumidores mediáticos como si desempeñasen roles separados, podríamos verlos hoy como participantes que interactúan conforme a un nuevo conjunto de reglas que ninguno de nosotros comprende del todo. No todos los participantes son creados iguales. Las corporaciones, e incluso los individuos dentro de los medios corporativos, ejercen todavía un poder superior al de cualquier consumidor individual o incluso al del conjunto de consumidores. Y unos consumidores poseen mayores capacidades que otros para participar en esta cultura emergente (2008, p. 15).

⁴ Para ampliar información véase <http://diccionario.sensagent.com/educomunicacion/es-es/>

En cuanto a la participación del público, su interacción con una obra, los orígenes vienen de lejos, situándose por ejemplo a mediados del siglo pasado con la emergencia de nuevas prácticas artísticas como fueron la performance, el happening o las instalaciones por citar algunos ejemplos, instando con ello:

a la concurrencia a abandonar su posición pasiva ante la historia narrada. En la actualidad, este espíritu provocativo lo localizamos en la narrativa digital, un contexto cambiante en el que las historias adoptan diferentes aspectos, discurren por contextos variables, con diferentes grados de interacción y participación, se adaptan a múltiples dispositivos y nos ofrecen una visión heterogénea de una realidad, de la que también seremos parte activa (Cantillo, 2015 citada en Cantillo, 2018, p. 86).

Además de la apertura hacia la participación del espectador en una obra, fue importante la oportunidad que brindó por su parte la educomunicación que, al igual que las HD, es completamente interdisciplinar y ha traído consigo nuevos marcos teóricos, metodológicos y aproximaciones. En consecuencia, se abre un amplio abanico de posibilidades que todavía está emergiendo en diversos campos.

En relación a los nuevos medios, «cuando un nuevo medio surge, otros medios de comunicación están pasando por su fase hegemónica y los viejos medios están tratando de adaptarse para sobrevivir» (Scolari, 2013a, p. 1433).

En “Cultural logic of media convergence” –texto clásico en relación a la convergencia de medios– Jenkins refiriéndose a las nuevas comunidades expuso que «se definen a través de afiliaciones voluntarias, a través de los proyectos intelectuales y las inversiones emocionales y se mantienen unidas gracias a la producción mutua y el intercambio recíproco de conocimientos» (Jenkins, 2004, p. 35). A este respecto cabría exponer que dicha convergencia «ha impulsado el desarrollo de experiencias e investigaciones sobre narrativas transmedia aplicadas a diversidad de fenómenos y comunidades» (Rodríguez, López y González-Gutiérrez, 2015, p. 62).

Por su parte, en relación a los medios, Scolari alude concretamente a los medios de comunicación de masas exponiendo lo siguiente:

La aparición de una nueva generación de medios digitales interactivos, ya no basados en la lógica del *broadcasting* sino en un modelo comunicacional totalmente innovador fundado en las redes y la colaboración de los usuarios, está desafiando nuestro conocimiento sobre los viejos medios de comunicación de masas (2008, pp. 31-32).

También se refiere a la interconexión entre sujetos, medios y lenguajes, y define *hipermediaciones* como «procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí» (Scolari, 2008, pp. 113-114) distinguiendo claramente entre el “objeto” y el “proceso” y refiriéndose por tanto a un tipo de comunicación digital e interactiva –como indica el propio título de su texto “Hipermediaciones”, al que añadiríamos la palabra “interconectada”–.

Por lo que respecta al uso de los medios y las tecnologías, así como a la necesidad de establecer sinergias y conexiones (de diversa índole) en el sector educativo, hay que recordar que es importante «potenciar a los educandos como emisores» (Kaplún, 1998, p. 244). A ello habría que sumar que desde hace tiempo que el profesorado está inmerso en mejorar y ampliar sus habilidades digitales y comunicativas para una mejor transmisión de su conocimiento, utilizando para ello todo tipo de plataformas y medios, algo de lo que este sector ha sido especialmente consciente a consecuencia de la pandemia mundial. A este respecto hay que tener presente que para mejorar el aprendizaje:

los avances tecnológicos ponen a disposición de los agentes educativos recursos emergentes, los cuales requieren del desarrollo de competencias o destrezas básicas por parte de los estudiantes y suponen un reto para toda la comunidad educativa (García-Ruiz, Gozávez y Aguaded, 2014, p. 15).

Respecto a lo anterior es imprescindible contar con una *competencia mediática* adecuada. La finalidad de la competencia mediática es que cada persona desarrolle capacidades suficientes como para ser capaz de interactuar con los medios de una forma crítica y creativa. Así estaremos ante ciudadanos empoderados capaces de tomar sus propias decisiones de una forma crítica y razonada. En suma, se trata de «conocer los mecanismos de creación audiovisual y las formas de sugestionar al público» (Cantillo, 2018, p. 84) con la intención de poder evitar la manipulación informativa.

Por lo que respecta al ámbito del Cine, como se ha expuesto anteriormente, se ha servido también de los nuevos medios de comunicación así como de las nuevas plataformas, es decir, de formas híbridas que, en definitiva, han contribuido a la experimentación a través de la NT. No debemos olvidar que la educación igualmente se ha tratado ampliamente desde el Cine. Sirvan de ejemplo los clásicos de Disney⁵ en los que siempre

⁵ A modo de ejemplo en cuanto a los estereotipos en la cinematografía infantil véase Cantillo (2018) cuyo texto analiza «la cinematografía de las princesas Disney desde una doble perspectiva, que tiene en cuenta:

se transmite una enseñanza (de diverso tipo, no exenta con frecuencia de ciertos estereotipos cuyo ejemplo recientemente se ha puesto en duda). Se trata por tanto de una transmisión de valores a través de un medio audiovisual, altamente comunicativo por dicha cuestión, así como de un potente recurso para destinar a la formación de cualquier nivel educativo. Atendiendo a cuestiones como las expuestas, precisamente autores como Sevillano, de la Torre y Carreras se refieren al Cine de la siguiente forma:

trasmisor de valores y como recurso dinámico y escénico acorde con planteamientos propios del pensamiento complejo y mirada transdisciplinar. Proporciona una formación en contenidos y estrategias para aprender del medio. El cine permite educar en valores, siendo al tiempo un escenario didáctico polivalente (2015, p. 87).

Para Bonilla (2005, p. 40) el Cine tiene un doble valor:

a) Como espejo de esa sociedad, reproduciendo los estereotipos; b) como generadora de modelos tanto en las claves de valores e ideologías como en las pautas actitudinales. Dos orientaciones: el cine como herramienta didáctica y como instrumento para educar en valores (Torre, 1998) (Sevillano, de la Torre y Carreras, 2015, p. 90).

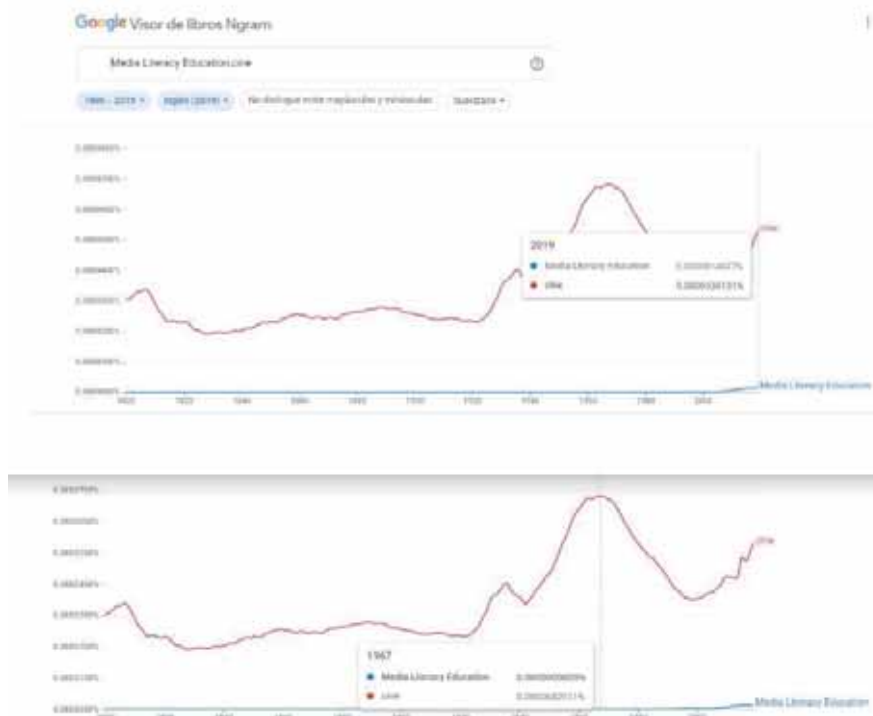
Debe recordarse también que «la diversidad de posibilidades que ofrece en el contexto de la educación mediática el uso y aprendizaje del cine y sus lenguajes lo convierten en un elemento didáctico de gran potencial» (Linares y Hevia, 2013, p. 61).

En definitiva, «con fines educativos y didácticos es conveniente sacar las películas de su contexto, el de las salas de cine, y entroncarlas en un nuevo contexto de análisis» (Martínez-Salanova, 2015, p. 4). Igualmente, debemos insistir «en la importancia de la inclusión de la educomunicación dentro del currículum escolar desde las primeras edades» (García-Ruiz, Gozávez y Aguaded, 2014, p. 15).

Como en apartados anteriores, se adjunta el gráfico 3 correspondiente resultado referente a la comparativa entre “Media Literacy Education” y “Cine”; se presentan ambos resultados para el punto más elevado del gráfico que de nuevo se corresponde con el término “Cine” y se trata del año 1967.

el aspecto mercantilista de la multinacional Disney, así como los símbolos de sus mensajes, que son el fundamento de una ideología androcéntrica, representada en códigos con una potente carga de significados» (2018, p. 85). Igualmente expone que: «Las tecnologías unidas a la cultura del entretenimiento han modificado la forma de contar historias en el público infantil. Vemos cómo los personajes de los cuentos van proliferando por medios y plataformas, con discursos que se apoyan en la lógica del espectáculo y la dramatización. A través del tamiz del cine y de los más variopintos dispositivos han pasado todos los cuentos clásicos para ofrecer una imagen renovada que se ajuste al público del momento. Además, los discursos van dirigidos hacia las emociones y ejercen una violencia simbólica a sujetos de escasa edad y con unas estructuras mentales en construcción y que, fácilmente, pueden ocupar la posición dominada» (Cantillo, 2018, p. 87).

Gráfico 3. Arriba: Resultados correspondientes a la comparativa entre MLE y Cine para el año 2019. Abajo: Comparativa de los dos términos en el punto más alto correspondiente a 1967.

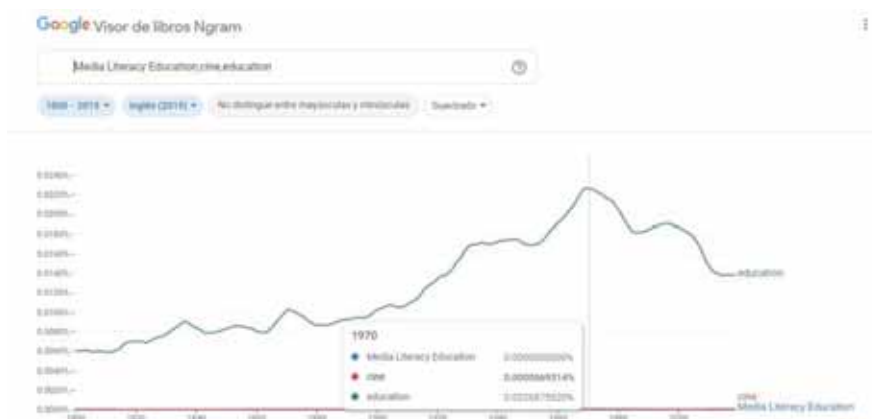


Fuente: Google

Ngram.

De nuevo es el “Cine” el que destaca porque, al igual que sucedía con Cultural Analytics que se reducía a 0, en esta ocasión “MLE”, también de reciente creación, obtiene el mismo resultado. Para finalizar se ha añadido el término “education” para establecer una comparativa entre los tres. Los resultados son los siguientes:

Gráfico 4. Se añade la palabra “education” más genérica para analizar el resultado de los tres términos. En punto más elevado corresponde precisamente a la educación y 1970.



Fuente: Google Ngram.

En el gráfico 4 es la palabra “education” la que obtiene el mayor resultado y es el año 1970 el que despunta respecto a los demás. Posteriormente se produce un descenso hasta 2019. Es significativo ya que en los 70 se produjo en Inglaterra un debate sobre la reforma del currículo y existía un consenso general en cuanto al establecimiento de un currículo común. Y recordemos que no fue hasta 1979 cuando la UNESCO se refirió a “educación en materia de comunicación”, por lo que entendemos que en los 70 todavía la educomunicación no tuviera su sitio.

6. RESULTADOS

Los resultados obtenidos en los distintos gráficos procedentes del estudio realizado con Ngram, nos permiten concluir lo siguiente:

- Dos términos como son el de “Cine” y “educación” poseen el máximo resultado en cuanto a literatura en inglés se refiere.
- Las fechas claves se concentran en 1967, el en caso del Cine, y en 1970 en el de la educación, dos momentos relativamente cercanos en el tiempo que en sí mismos invitan a reflexionar sobre la importancia de cada uno de ellos, así como sobre el grado de interrelación por dicha proximidad temporal.
- Estas resultan significativas si recordamos que los orígenes de internet se remontan a 1969, momento en el que se estableció la primera conexión de computadoras conocida como ARPANET. Sin duda este hito marcará ambos sectores, el de la educación y el del Cine.
- Por otra parte, los gráficos han corroborado que la literatura en inglés ha mostrado especial interés en estos términos desde finales de la década de los 60 y en los 70 por

temas como el del Cine y la educación respectivamente, momentos en los que alcanzan el máximo porcentaje. En suma, han confirmado que el planteamiento inicial en este estudio resulta necesario puesto que se debían comparar con las nuevas formas emergentes y con los nuevos medios de comunicación y narración, con la finalidad de conocer mejor el avance de la sociedad desde el siglo pasado hasta nuestros días.

- Además, conforme se analizan términos más concretos como son el de “HD”, “NT”, “AC” o “MLE”, los porcentajes descienden. Ello se debe a que son de creación posterior, algunos recientes, como el de Analítica Cultural. No obstante, la comparativa nos permite completar el estudio y es por dicho motivo que se han insertado para establecer las comparativas. Es importante recordar que Manovich (2017) establece una relación de la AC con la Ciencia Social Computacional y con las HD, y todo ello, va unido como es evidente a la evolución de las nuevas tecnologías, la Ciencia de Datos, la Inteligencia Artificial y los avances que se han realizado y se siguen realizando en estos campos en las últimas décadas.

En definitiva, el ejemplo que se ha presentado en relación a este tipo de estudios deja constancia de que permiten conocer más en profundidad los gustos e inquietudes de la sociedad y contribuir a la formulación de nuevas preguntas para analizar el comportamiento social y cultural y, en consecuencia, la formulación de hipótesis de investigación al respecto.

7. CONCLUSIONES

La sociedad actual, altamente tecnificada y conectada, requiere de nuevas formas de narrativa que pasan por la hibridación y la multiplataforma para llegar a mayor número de usuarios y generar otro tipo de conocimiento y entretenimiento acorde a los nuevos tiempos y a los gustos y/o necesidades de la sociedad del siglo XXI; la sociedad de la información y de la comunicación, de las TIC como popularmente se conoce.

La comunicación y la educación, o mejor dicho la unión de ambas, la educomunicación, ha brindado otras posibilidades y ha aportado soluciones a problemas hasta el momento no resueltos. Y es que «hablar de Educación para/con/en los medios en la Sociedad del Conocimiento es hacer referencia a la influencia de los medios de comunicación como posibles vehículos de trasmisión de estereotipos en la cultura actual» (Laiglesia y Marta, 2013, p. 149).

Aunque nuestro estudio se ha enfocado a la literatura en inglés, cabe destacar que no se deben pasar por alto cuestiones de vital importancia tales como la competencia mediática y el fomento de la capacidad crítica, puesto que resultan fundamentales para la sociedad prosumidora de hoy día. De ahí la importancia de desarrollar habilidades, competencias y adquirir conocimientos en cuanto a plataformas, medios y comunicación se refiere. En relación a las HD se concluye: «la necesidad de alfabetizar en medios desde las escuelas para que las Humanidades Digitales se construyan con pilares tan sólidos como: la igualdad, el pensamiento crítico y los valores humanistas, con los que dotar de coherencia nuestra existencia» (Cantillo, 2018, p. 83). A ello se suman igualmente la educomunicación y la necesidad de insertar el Cine como vía de aprendizaje cultural, a ser posible desde edades tempranas.

Finalmente, se confirma que no es necesario proceder a la lectura global de toda la bibliografía en relación a un tema, por ejemplo, sobre toda la literatura existente a nivel mundial a lo largo del siglo pasado y hasta la fecha, ya que es imposible que así sea. Pero si se analizan los datos desde otros puntos de vista como ha sido el nuestro en el que hemos procedido a efectuar una *lectura distante* de las obras en inglés, es posible extraer conclusiones tan interesantes como si hubiésemos procedido a realizar una “lectura cercana” y profunda, lo que Moretti denominó “close reading”.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICI, R. y OSUNA ACEDO, S. (2013). La cultura de la participación. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 4(2), 137-148. Doi: 10.14198/MEDCOM2013.4.2.07
- BARBAS COSLADO, Á. (2012). Educomunicación: desarrollo, enfoques y desafíos en un mundo interconectado. *Foro de Educación*, 14, 157-175.
- BONILLA, J. (2005). El cine y los valores educativos. *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 26, 39-54.
- CANTILLO VALERO, C. (2018). Las princesas Disney y la construcción de Humanidades Digitales «silenciadas» en el cine de animación. *index.comunicación, Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 8(2), 83-102.
- CARRERA, P., LIMÓN, N., HERRERO, E. y SAINZ, C. (2013). Transmedialidad y ecosistema digital. *Historia y Comunicación Social*, 18, 535-545.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44257
- COSTA, C. (2013). Narrativas transmedia nativas: ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso. *Historia y Comunicación Social*, 18, 561-574. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44349
- GALLEGO AGUILAR, A. F. (2011). *Diseño de narrativas transmediáticas. Guía de referencia para las industrias creativas de países emergentes en el contexto de la cibercultura* [Tesis de máster, Manizales: Universidad de Caldas, Facultad de Artes y

Humanidades]. Disponible en: http://www.afoxcp.com/dw/Diseno_narrativas_transmediaticas_Gallego_2011.pdf

GARCÍA-RUIZ, R., GOZÁLVEZ, V. y AGUADED, J. I. (2014). La competencia mediática como reto para la educomunicación: instrumentos de evaluación. *Cuadernos.info*, 35, 15-27. Doi: 10.7764/cdi.35.623

GARRIDO-RAMOS, B. (2020). Tecnología y metodología aplicadas a la educación: Humanidades Digitales, otra forma de entender la disciplina humanística y las Ciencias Sociales. *IV Foro de Docencia universitaria y Tecnologías digitales*, Universidad Iberoamericana, México, noviembre.

GARRIDO-RAMOS, B. (2021a). Cibercultura y Humanidades Digitales como medios de construcción de conocimiento y aprendizaje colaborativo en red. *VI Congreso Internacional de Comunicación y Pensamiento: La revolución de los prosumers: Youtubers e instagramers*, 28-30 de abril.

GARRIDO-RAMOS, B. (2021b). Las Humanidades Digitales como nueva vía educativa y divulgativa en la sociedad de la tecnología y la información. *XI Congreso de Jóvenes Historiadores: Nuevas plataformas para hacer historia*, 16-18 de marzo.

GARRIDO-RAMOS, B. (2021c). Nuevas tecnologías y Humanidades Digitales. HD como nueva aproximación metodológica para el estudio de las Ciencias Sociales y las Humanidades. *Educación en el siglo XXI: Efectos de la Covid-19*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 14-28 abril.

GIL-QUINTANA, J. (2015). Narrativa digital e infancia: Es la hora de la Generación CC. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 7(1), 79-90. <http://dx.doi.org/10.14198/MEDCOM2016.7.1.5>

JENKINS, H. (2004). The cultural logic of media convergence. *International Journal of Cultural Studies*, 1, 33-43. Doi: 10.1177/1367877904040603

JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

JENKINS, H. (12 de diciembre de 2009). *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*. Disponible en: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html

JENKINS, H. (2010). Transmedia Storytelling and Entertainment: An Annotated Syllabus. *Continuum: Journal of Media y Cultural Studies*, 6, 943-958. <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2010.510599>

JENKINS, H. (8 de septiembre de 2014). Transmedia 202: Reflexiones adicionales. *Confessions of an AcaFan*. Olmedo Morell, Miguel (Trad. al español). Disponible en: <http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html>

KAPLÚN, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ed. de la Torre.

LAIGLESIA MAESTRE, L. y MARTA LAZO, C. (2013). Los EMIRECS audiovisuales en la propuesta de uso del vídeo: Un minuto por mis derechos de la Fundación KINE en Argentina. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 4(2), 149-172. <http://doi.org/10.14198/MEDCOM2013.4.2.08>

- LÉVY, P. (2004). *Inteligencia Colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington, DC.: Organización Panamericana de la Salud. Unidad de Promoción y Desarrollo de la Investigación y el Centro Latinoamericano y del Caribe de Información en Ciencias de la Salud.
- LEVY BRAVO, G. E. (2018). *Entendiendo y Dimensionando la Narrativa Transmedia*. Bogotá, Colombia. Disponible en: https://8c55b353-3c17-4a92-9351-14264115635e.filesusr.com/ugd/33826a_3327684836a84593874462dcd211f10d.pdf
- LINARES CARDOSO, C. y HEVIA ARTIME, I. (2013). Educacine: competencias y posibilidades del uso del cine como medio narrativo en entornos educativos. *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías*, 61-70.
- LLORET ROMERO, N. y CANET CENTELLAS, F. (2008). Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual [en línea]. *Hipertext.net*, 6. Disponible en: <http://www.hipertext.net>
- MAGUREGUI, C. (12 de junio de 2009). Narrativas transmediáticas, interactividad, mashup y edupunk. *educ.ar*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20101120152601/http://portal.educ.ar/debates/educacionytic/formacion-docente/narrativas-transmediaticas-int.php>
- MANOVICH, L. (2017). Analítica cultural. *Revista de Occidente “Presencias del documento”*, 434-435, 99-115.
- MANOVICH, L. (2020). *Cultural Analytics*.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (2015). Cine para niños, cine hecho por niños, un desafío posible para la educomunicación. *Aularia, Revista Digital de Comunicación*, 2, 1-8.
- MORETTI, F. (2013). *Distant Reading*. New York: VersoBooks.
- RODRÍGUEZ, J. A., LÓPEZ, L. D. y GONZÁLEZ-GUTIÉRREZ, L. F. (2015). La narrativa transmedia como experiencia de simulación de inteligencia colectiva. El caso de Atrapados. *Signo y pensamiento*, 34(67), 60-74. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp34-67.ntes>
- ROJAS CASTRO, A. (2013). Las narrativas transmedia: una oportunidad para las humanidades en la era digital. *Revista Forma*, 8, 143-146.
- SCOLARI, C. A. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- SCOLARI, C. A. (2013a). Media Evolution: Emergence, Dominance, Survival and Extinction in the Media Ecology. *International Journal of Communication*, 7(24), 1418-1441. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1919/936>
- SCOLARI, C. A. (2013b). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.
- SCOLARI, C. A. (2013c). Reseña bibliográfica. Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan. *Austral Comunicación*, 2(2), 247-249.

SCOLARI, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 71-81.

Sevillano García, M^a L., de la Torre, S. y Carreras Nadal, C. (2015). El cine, recurso formativo. 18 años de investigación del Grupo GIAD. *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 46, 87-101.

APRENDER CON EL CINE: EL CORTOMETRAJE COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA

Carlota Coronado Ruiz

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En 1910 la revista *Arte y cinematografía* defendía en sus páginas la idea de que la didáctica cinematográfica era «una asignatura que debería enseñarse tiempo ha en las escuelas normales» y que los maestros tendrían que «conocer muy a fondo», dado que el cine «se presta maravillosamente, para formar, perfeccionar, desarrollar y enriquecer las facultades morales e intelectuales así que alborean en el alma de los niños» («Didáctica cinematográfica», 1910, pp. 3-4.). Un año más tarde, la Real Orden de 26 de diciembre de 1911 sobre cine educativo ponía de manifiesto el interés del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por el uso del cine en las aulas:

La tendencia, cada vez más acentuada en los modernos métodos pedagógicos, a facilitar la enseñanza por medio de proyecciones luminosas y de películas cinematográficas aplicables a todos los órdenes de conocimientos, es de innegable utilidad, puesto que tales procedimientos, de carácter plenamente intuitivo y realista, hieren vivamente la imaginación y dejan en ella una semilla gráfica, base firme de la educación intelectual («Real Orden de 26 diciembre 1911 sobre cine educativo», 1912, p. 134).

Desde sus inicios, el cinematógrafo fue considerado como un potente medio para la enseñanza y divulgación de la cultura, capaz de cumplir con el principio pedagógico de «enseñar deleitando» (Camarero Rioja, 2013). Desde entonces hasta la actualidad ha pasado más de un siglo y la relación entre cine y educación sigue suscitando interés entre la comunidad educativa y en el ámbito de la investigación. En el siglo XXI, trabajar con el cine en las aulas de forma transversal no es una novedad. Numerosos proyectos pedagógicos con el cine como herramienta fundamental para la enseñanza se han implementado a lo largo de las últimas décadas. Primero en vídeo VHS, después en DVD, y actualmente en *streaming*. En la actualidad, las facilidades ofrecidas por las plataformas digitales en cuanto al acceso a contenidos cinematográficos de calidad, así como a otros recursos didácticos complementarios, ha permitido no solo dar a conocer y revalorizar el patrimonio cultural y cinematográfico español y europeo, sino también trabajar

cuestiones esenciales en la educación desde un enfoque lúdico que potencia la reflexión y promueve la creatividad.

El cine en la educación ha sido considerado siempre como un campo abierto de posibilidades pedagógicas. En el escenario actual esta forma de conocimiento cobra aún más protagonismo porque es un medio virtual y audiovisual de acceso a otras culturas y subjetividades. «En una sociedad como la actual, la experiencia audiovisual es inalienable a lo que entendemos como mundo» (Cursino, 2020, p. 22). El dominio de la cultura audiovisual ha ido desplazando al lenguaje escrito como fuente principal de adquisición del conocimiento. Este protagonismo de la imagen y las posibilidades pedagógicas del cine, lo convierten en un óptimo medio de expresión para comprender mejor determinados aspectos de la vida, acercar conceptos y valores difíciles de explicar por otros medios educativos (Pérez Vallejo, 2010).

En las últimas décadas, los procesos de enseñanza/aprendizaje se han transformado. Los medios digitales, el mayor acceso a la información o el aumento de los recursos audiovisuales presentes en Internet, han modificado los métodos de enseñanza tradicionales y han sido una base importante del desarrollo de una innovación educativa que trata de romper con los procesos educativos unidireccionales y generar nuevas formas de pensar, más caleidoscópicas, fragmentadas, además de más visuales, rápidas e interactivas (Pérez-Rodríguez y Delgado-Ponce, 2012).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente estudio pone el acento en la importancia del cine como herramienta educativa en un contexto como el actual, en el que niños y jóvenes viven rodeados de todo tipo de pantallas y reciben cada día un bombardeo indiscriminado de imágenes. En tal escenario, es imprescindible recibir la formación necesaria para interpretar adecuadamente el incesante torrente de narración multimedia que reciben para desarrollar una actitud crítica y reflexiva ante estos contenidos. De ahí que este estudio ponga en valor los diferentes factores y características que convierten al cine en un recurso didáctico de primer orden. Dentro de éste, se hará hincapié en un formato como el cortometraje, cuyas características lo hacen de él una herramienta didáctica más eficaz, versátil y cómoda para el uso en el aula respecto al largometraje.

Para llevarlo a cabo, se han seleccionado como objeto de estudio las tres plataformas cinematográficas con fines educativos que operan en España y en países de

habla hispana: Aulacorto, Aulafilm y Platino Educa. Se ha realizado un análisis de los contenidos audiovisuales presentes en estas plataformas, en especial de los cortometrajes, para dar a conocer mejor a la comunidad educativa tanto los catálogos cinematográficos como los recursos didácticos a los que pueden acceder. Por último, se han señalado algunos ejemplos y experiencias del profesorado que ha llevado a las aulas este tipo de iniciativas para poner en evidencia las ventajas y aspectos positivos que puede tener el uso de estos recursos pedagógicos.

3. EL CINE EN LAS AULAS

El cine deja huella en la imaginación del espectador. Cuando el aula se convierte en un cine, las emociones afloran y se genera un contexto muy propicio para generar dinámicas pedagógicas que potencian la creatividad, el encuentro entre diferentes subjetividades y el trabajo colaborativo. «El cine instruye con humanismo, presenta vivencias y emociones humanas desde diferentes puntos de vista, además de permitirnos viajar en el tiempo» (Lara et al., 2018, p. 8). Es innegable que el cine es un agente educativo con un enorme potencial, capaz de transmitir valores como el respeto, la colaboración o la generosidad, así como conceptos y contenidos relacionados con los currículos de cualquier área y nivel educativo (González, 2018, p. 100). Esta poderosa fábrica de emociones pone en marcha mecanismos que permiten percibir el mundo real y sus características, configurar sensibilidades y reflexionar sobre valores como la diversidad o la inclusión para favorecer la convivencia y la pluralidad en la sociedad (Martínez et al., 2017).

En la actualidad, cada vez es más necesario que cuestiones hasta ahora postergadas como la responsabilidad con el otro, con las diferencias, el colectivo o con el planeta, se conviertan en preferencias en las aulas. «El contexto actual - señala Adriana Cursino (2020, p. 22) - impone nuevas formas de vivir el mundo, el tiempo, los afectos, la propia existencia humana». Y en este contexto el cine se convierte en una herramienta esencial y con numerosas posibilidades para poner en marcha mecanismos de concienciación sobre cuestiones relacionadas con el desarrollo sostenible, la no violencia, el antirracismo o la igualdad.

Son numerosas las razones por las que el cine constituye un elemento clave en el ámbito educativo. Además de ser espectáculo, diversión y arte, el cine, invita «a la modificación de conductas o a la identificación con valores apreciados» (Pereira, 2009, p. 27). Guichot y Rueda (2010) señalan tres ventajas esenciales de este medio como

recurso educativo: aprendizaje duradero, atracción para el alumnado e interdisciplinariedad. Por su parte, McLuhan (1996), subraya las posibilidades del cine para aumentar las capacidades de las personas a través de la reconstrucción del conocimiento mediante el posterior contraste entre la realidad del espectador y la realidad construida en la pantalla. Los procesos de aprendizaje que se activan con el cine permiten una asimilación más sencilla de conceptos, gracias al impacto y atracción del audiovisual y a los mecanismos de empatía e identificación que se generan en el público (Guichot y Merino, 2016, p. 123). Para Fernández Ulloa (2012), el cine permite, de manera distendida y lúdica, conocer nuevas culturas y sociedades diferentes a la propia y conformar ideas y puntos de vista sobre acontecimientos pasados, presentes y futuros. Por su parte, Martínez-Salanova (2003) considera que el uso del cine como recurso educativo mejora la comprensión, genera motivación o refuerza determinados temas y permite desarrollar un espíritu crítico.

La brecha digital existente entre alumnado-profesorado hace cada vez más necesaria la implementación de nuevas fórmulas y contenidos educativos más atractivos, interactivos y que dinamicen la didáctica. En este sentido, el cine es un recurso innovador que genera interés y motivación:

Los alumnos están acostumbrados a unas rutinas y a una metodología magistral donde posiblemente el aburrimiento y la desmotivación les invaden. Sin embargo, la introducción de algo diferente, llamativo y creativo como es el cine los lleva a otra dimensión, fuera de lo cotidiano (Rodríguez Romo, 2020, p. 30).

Para autores como Rodríguez Romo (2020, p. 30), se pueden destacar seis claves fundamentales que justifican el valor del cine como recurso indispensable en la escuela: la capacidad de recrear una realidad que no está presente; el desarrollo de la imaginación; su capacidad para crear emociones; la reflexión y debate que genera; los procesos creativos que pone en marcha; la potenciación del pensamiento crítico. Gispert Pellicer (2009) considera como clave esencia del potencial educativo del cine, la fuerza expresiva de sus imágenes, ya que perduran más en el recuerdo, favorecen la retención de contenidos, estimulan el aprendizaje a través de las emociones y desarrollan procesos de pensamiento y reflexión.

Además de vertebrar procesos de innovación educativa a través de los elementos señalados, el cine favorece el uso de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación en el aula, lo que permite la adquisición de la competencia digital y el tratamiento de la información, fundamentales en la era de la comunicación. También

propicia el desarrollo de un espíritu crítico entre el alumnado: les hace pensar, hacerse preguntas, razonar y aprender a escuchar la opinión de los demás. En definitiva, ampliar horizontes y desarrollar un punto de vista propio sobre las cosas.

4. EL VALOR EDUCATIVO DEL CORTOMETRAJE

En el siglo XXI los retos a los que tienen que enfrentarse los docentes en el aula son cada vez mayores. La falta de atención, la desmotivación, la desconexión entre alumno-profesor y la brecha digital, entre otras cuestiones, generan desinterés por el aprendizaje y pueden incluso llevar al fracaso escolar. Recursos como el cortometraje puede su un instrumento motivador para el alumnado. Como señala Grande-López (2019, p. 259), «las imágenes que ofrece el cortometraje tienen un componente lúdico y de entretenimiento que pueden llevar al alumnado a no sentirse educado debido a un aprendizaje implícito no-intencional, siendo éste un factor diferenciador positivo». El cortometraje es un formato audiovisual que plantea formas narrativas y temáticas menos conservadoras que el largometraje, lo que permite conectar en mayor medida con un público más joven. A la vez, sus características intrínsecas como son la breve duración, la capacidad de concisión, la fácil comprensión visual y un mensaje claro y directo, lo convierten en un recurso educativo con una gran capacidad para concienciar y sensibilizar sobre determinadas cuestiones fundamentales en la educación. Como señala en sus investigaciones Ana Cea (2015), el cortometraje es un instrumento capaz de transmitir valores en un campo artístico libre de ataduras industriales.

La breve duración del cortometraje¹ es uno de los factores determinantes de su potencialidad educativa. La flexibilidad que permite en el aula en cuanto al tiempo de proyección lo convierte en un recurso dinámico que se puede utilizar en diferentes áreas y materias. Se adapta, además, a las distintas etapas educativas: el tiempo de atención ante la pantalla del alumnado de infantil no permite trabajar con largometrajes. Por otro lado, en el consumo audiovisual juvenil, influido por la cultura «youtuber», se ha normalizado el visionado de productos de corta duración. En este sentido, la capacidad de concisión del cortometraje permite plasmar mucha información en poco tiempo y mantener la atención del público.

La variedad de temáticas que se plantean en los cortometrajes posibilita el

¹ El cortometraje es una producción audiovisual de una duración menor de 30 minutos.

abordaje de múltiples cuestiones desde perspectivas diferentes. En poco metraje, estas obras son capaces de exponer o sintetizar diferentes problemáticas o temáticas relacionadas con contenidos presentes en los currículos escolares. Frente al largometraje, la breve duración de este formato permite llevar a cabo actividades previas al visionado como la contextualización tanto de la obra como de los temas tratados, así como ejercicios, talleres o debates posteriores que suponen una reflexión y profundización sobre las cuestiones planteadas en la película.

La inclusión de proyecciones de cortometrajes en centros escolares rompe con la rutina del aula sin romper con la concentración sobre los contenidos que se quieren trabajar (Hernández González (2013). En las sesiones en las que se incluyen estos visionados se puede sacar el máximo rendimiento a este tipo de obras en varios sentidos. Por un lado, se puede trabajar la alfabetización audiovisual a través del análisis de las imágenes y del lenguaje cinematográfico del cortometraje. Por otro, se puede activar el debate, en el que el alumnado debe aprender a expresarse, argumentar, defender sus ideas e interactuar con compañeros y compañeras. A través de este tipo de actividades, el alumnado se pone en el lugar de otra persona, aprende a empatizar y a escuchar y respetar las demás opiniones (Dosil Rosende, 2021, pp. 22-23).

La alfabetización audiovisual y la valorización de la cultura por parte de los más jóvenes se puede llevar a cabo en el ámbito escolar trabajando con obras como los cortometrajes, que se salen del consumo *mainstream* de las plataformas digitales y del contenido de *Youtube*. Al tratarse de un cine de producción independiente y con gran libertad creativa, permite el acceso a otras formas de narrar historias, así como a otras realidades sociales y culturales. Frente al consumo bulímico de audiovisual sin criterio estético ni temático, en las aulas se puede generar interés por un arte como el cinematográfico y contribuir a desarrollar entre el alumnado una mirada crítica y activa hacia los productos audiovisuales a los que cada día se expone.

Para Dosil Rosende (2021, p. 24), los cortometrajes permiten, además, abordar la educación en valores comunes y específicos. Son recursos de gran valor pedagógico para una educación específica que permite educar la mirada crítica del espectador «para poder percibir, contemplar, comprender, apreciar e interpretar obras cinematográficas a través del reconocimiento y la interpretación de los valores estéticos, artísticos y cinematográficos». Pero, además, pueden ser utilizados en la educación común, dado que se puede trabajar la educación en valores comunes (intelectuales, afectivos, ecológicos, morales, sociales, etc.). Estos aspectos convierten al cortometraje en un material didáctico

enriquecedor que propicia la adquisición de nuevos conocimientos y el desarrollo de nuevas habilidades.

5. DOCENCIA PARA NATIVOS DIGITALES: CINE CORTO Y PLATAFORMAS DE *STREAMING*

La educación está redefiniendo sus metodologías adaptándose a las nuevas necesidades y características de un alumnado cada vez más expuesto a lo audiovisual y a los contenidos procedentes de Internet. En los últimos quince años se han multiplicado los portales, webs y repositorios *online* de materiales audiovisuales destinados a la educación. El aumento en *Youtube* de canales temáticos destinados a la divulgación y a los contenidos de corte educativa ha sido vertiginoso. También se ha generalizado el acceso y el uso por parte del profesorado de estos recursos audiovisuales presentes en Internet. Sin embargo, algunos de estos vídeos de acceso libre son de baja calidad o no cuentan con materiales educativos de apoyo.

En ocasiones, el exceso de información, la dispersión de los contenidos o la falta de sistematización en las búsquedas y organización de materiales dificulta el uso por parte de la comunidad educativa de estos recursos (Sevilla, 2013). Para facilitar la accesibilidad de los usuarios potenciales es necesario poder contar con plataformas especializadas en contenidos que cataloguen y ofrezcan materiales organizados según diferentes criterios como la edad, materias, temáticas, etc. El uso de plataformas fiables, de fácil y rápido acceso, así como la disponibilidad de materiales audiovisuales de calidad, puede permitir al profesorado la incorporación de múltiples recursos y herramientas para enriquecer los procesos educativos en el aula.

Por otro lado, las plataformas de *streaming* como Netflix, HBO, Movistar+ o Amazon Prime están asociadas únicamente con el ocio. Su contenido y su forma de catalogarlo, así como los métodos de suscripción, no están orientados a un uso didáctico en el aula. El contenido *mainstream* que la mayor parte de éstas ofrece tampoco se adapta a una función educativa.

Sin embargo, la llegada de estas plataformas ha dado lugar a una importante transformación en el consumo audiovisual. Productores, programadores y creadores se han tenido que adaptar a estas nuevas formas de ver contenido, al igual que también el consumidor/espectador ha modificado sus hábitos de visionado. La segmentación de públicos y la especialización de contenidos ha traído consigo también la puesta en

funcionamiento de plataformas temáticas o bien destinadas a un sector específico, como el cine educativo. Dentro de este ámbito, la primera en poner en marcha una plataforma *online* para la difusión del cine español fue EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales). En 2012 surgió la iniciativa VEO QUIJOTE (www.veoquijote.com), una plataforma destinada a la difusión de las obras audiovisuales relacionadas con El Quijote y al cine que promueve la literatura y la formación lingüística del español. Tres años más tarde, EGEDA implementó la plataforma VEOCCINF en la que incluyó más de 350 títulos de la historia del cine español para su consulta y visionado por parte del profesorado y alumnado de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Estas experiencias precedentes llevaron a EGEDA a afrontar la creación de la plataforma audiovisual Platino Educa a partir de 2019. Las otras dos plataformas competidoras en este ámbito ya llevaban operando con éxito desde hacía unos años: Aulacorto, iniciativa del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) en colaboración con las asociaciones del cortometraje (PNR, AIC y Coordinadora del cortometraje), vio la luz en 2016 para llevar a todos los colegios e institutos de la geografía española, y más tarde latinoamericana, un catálogo de los mejores cortos con fines educativos producidos en nuestro país. Un año más tarde, la agencia de gestión cultural Las Espigadoras, con el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y en colaboración con EGEDA, la Federación de Exhibidores de Cine (FECE), la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y la plataforma Filmin, impulsó el proyecto cultural y educativo Aulafilm. Las tres iniciativas surgieron para cubrir la alta demanda en los centros escolares de contenidos audiovisuales pedagógicos con calidad, accesibilidad y legalidad.

Estas tres plataformas cinematográficas con fines educativos comparten el objetivo de acercar al público infantil y juvenil determinados contenidos cinematográficos que les permitirán aprender a cuestionar lo que ven y a descubrir tanto el cine español como otras realidades sociales y culturales que les abran horizontes y generen un espíritu crítico. Entre sus metas se encuentran la alfabetización audiovisual y la valorización de la cultura, así como la formación en valores y derechos humanos universales y la educación cinematográfica para formar a nuevos públicos. Además de generar entre los más jóvenes el gusto por el cine, acercan a las aulas la realidad de otros países para propiciar el descubrimiento de otras identidades culturales y sociales a través del cine.

La diversidad cultural se potencia en proyectos como Aulafilm gracias a su

catálogo, compuesto por 201 títulos nacionales e internacionales, seleccionados por su relevancia cultural, así como por su valor artístico y pedagógico. Aulacorto, por su parte, incluye exclusivamente cortometrajes de producción española, lo que pone en evidencia su objetivo de difundir obras de gran calidad y éxito internacional como son los cortometrajes españoles producidos en los últimos veinte años, pero que tienen una vida comercial más reducida y sobre todo menor facilidad de acceso. Para esta plataforma de iniciativa pública que incluye en su catálogo 60 cortometrajes, el formato corto, de una duración menor de 30 minutos, tiene mucha más potencialidad educativa que el largometraje. Se trata de un formato más libre y menos rígido, más atrevido, valiente, transgresor y entretenido, por lo que conecta fácilmente con el público más joven.

Por su parte, Platino Educa cuenta con un amplio catálogo de obras de producción española y latinoamericana: 262 películas, de las cuales 181 son largometrajes y 51 cortometrajes. En el caso de Aulafilm, se da menos peso al cortometraje como recurso educativo, de ahí que tan solo incluyan doce visionados, todos ellos de producción europea y en su mayor parte francesa². La apuesta de Aulafilm no es, como en las otras dos plataformas, por un formato como el cortometraje³, sino más bien por obras de mayor duración y de producción europea: frente al 100% de obras españolas de Aulacorto y el 88% de Platino Educa, Aulafilm cuenta en su catálogo con un exiguo número de películas españolas (30 películas en total, lo que supone casi un 15%).

A pesar de las diferencias de metraje y nacionalidad de las películas⁴, los catálogos de las tres plataformas se caracterizan por la variedad. En los tres casos se ha tratado de armar un catálogo lo más variado posible desde diferentes puntos de vista: la edad recomendada, los géneros cinematográficos (comedia, drama, ciencia ficción, etc.), el tipo de lenguaje o técnica cinematográfica (animación, documental y ficción) y las

² Frente al trabajo con cortometrajes de forma individual que proponen Platino Educa y Aulacorto, la plataforma Aulafilm trabaja con contenidos de mayor duración: desde medimetrajes de menos de 60 minutos a programas de cortos que se visionan en bloques temáticos. Es el caso de las compilaciones de cortometrajes tituladas *Menudos héroes* o *Paso a paso*, que incluyen cortos de animación para públicos de entre 2 y 7 años en una duración máxima de 60 minutos.

³ Aulafilm tan solo cuenta con 12 obras en su catálogo de una duración menor de 60 minutos, de los cuales tan solo 3 son cortometrajes.

⁴ En el caso de Aulacorto, el Ministerio de Cultura y el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA) han apostado por la promoción del cortometraje español y su difusión en las aulas. Platino Educa, por su parte, es iniciativa de EGEDA, la entidad de gestión de derechos de los productores audiovisuales españoles y FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales), que cuentan con una amplia experiencia en materia audiovisual y un amplio catálogo de cine español e iberoamericano. Los títulos disponibles en la plataforma Aulafilm proceden de la colaboración con distribuidoras de cine independiente europeo como A contracorriente films, Wanda o Sherlock films, entre otras., de ahí que su catálogo esté compuesto mayoritariamente por cine europeo.

temáticas. La selección de las obras que componen los catálogos se lleva cabo teniendo en cuenta criterios pedagógicos, culturales y de calidad artística.

A la hora de confeccionar el catálogo, el equipo de Platino Educa ha tenido en cuenta una especie de «decálogo»: en general, se prefieren obras en las que los protagonistas sean niños, niñas o jóvenes; se incluyen clásicos de la cinematografía española para dar a conocer un cine que para una gran parte del público infantil y juvenil es desconocido o inaccesible. La calidad cinematográfica, la transmisión de conductas positivas, el valor inspirador, la creatividad y el mensaje educativo son otras de las características concretas dentro de ese decálogo (Caballero, 2020, p. 20). También han tenido en cuenta obras que se puedan enmarcar dentro de los temas curriculares de las diferentes etapas educativas de tal manera que el profesorado pueda consultar las obras relacionadas con materias como Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Lengua y literatura, Artes y Matemáticas. La catalogación por asignaturas no se encuentra disponible en las otras dos plataformas. En las tres se utiliza un criterio etario de clasificación de las obras teniendo en cuenta niveles educativos. Aulacorto ordena sus obras en función de las distintas etapas educativas del alumnado: infantil, primaria, ESO y bachillerato. Sin embargo, Aulafilm y Platino Educa aplican un criterio de franjas de edad más propio de la distribución cinematográfica⁵.

Para facilitar el acceso a los contenidos, tanto Platino Educa como Aulafilm ofrecen ciclos temáticos o compilaciones formadas por un conjunto de películas relacionadas con una determinada cuestión. Aulafilm plantea a los docentes las siguientes colecciones: Educación, Más Mujeres⁶, Medioambiente, Artes, Grandes títulos, Animación, Cine francés, Derechos humanos, Superhéroes y heroínas, Cine y Literatura. Por su parte, Platino Educa también organiza su catálogo en diferentes selecciones temáticas: dentro de la Formación en valores incluye varias colecciones como Resolución pacífica de conflictos, Agenda 2030/ODS, Derechos humanos y cooperación.

Es evidente el compromiso de las entidades impulsoras de estas plataformas con la educación en valores universales como la no discriminación, la igualdad de género, el respeto por el medio ambiente. Sus contenidos son elegidos porque potencian valores positivos entre el alumnado. En el caso de la igualdad de género, por ejemplo, la

⁵ En Platino Educa las franjas de edad son: 3-6 años, 6-9, 10-12 y 13-15 años. En Aulafilm, las edades se dividen en: 2-4 años, 5-6, 7-9, 10-13, 14-16 y más de 17 años.

⁶ Este ciclo lo organiza en colaboración con la asociación de mujeres cineastas CIMA, y en él incluye películas dirigidas por mujeres para dar mayor visibilidad al trabajo realizado por directoras de diferentes cinematografías.

colaboración entre la asociación de mujeres cineastas, CIMA, y Aulafilm tiene como objetivo «romper barreras a las futuras generaciones de mujeres cineastas, además de activar desde la escuela una mirada crítica ante los personajes femeninos en cualquier pantalla» (*Eldiario.es*, 2020). Platino Educa, por su parte, ha incorporado la colección de obras enmarcadas temáticamente dentro de los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030, adoptados en septiembre de 2015 para erradicar la pobreza, extender el acceso a los derechos humanos, proteger el medio ambiente y lograr un desarrollo económico global sostenible y respetuoso con el planeta⁷.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: LOS CORTOS EN LAS AULAS

La oferta cinematográfica de calidad de plataformas como Aulacorto, Aulafilm y Platino Educa es fundamental para generar un mejor conocimiento del lenguaje audiovisual en el que cada vez se mueven más los jóvenes, pero en ocasiones con falta de criterios tanto estéticos como técnicos. El público infantil y juvenil vive rodeado de todo tipo de pantallas, pero es fundamental que reciban la formación necesaria para interpretar adecuadamente el bombardeo multimedia que reciben diariamente. En este sentido, tanto el uso del cine en los centros escolares como el acceso a estas plataformas se ha extendido a buen ritmo. En el caso de Platino Educa, por ejemplo, en sus dos primeros meses de vida llegó a 100 centros educativos, 200 profesores y 7.800 alumnos/as. A pesar de las dificultades que supuso el confinamiento de 2020 por la pandemia de la COVID-19, esta herramienta didáctica fue esencial para trabajar contenidos didácticos *online* y más tarde en clases presenciales.

En ciclos educativos como infantil, el profesorado trabaja fundamentalmente con las emociones y valores que transmiten los cortometrajes. Es el caso de los cortometrajes *Piccolino. Una aventura en la ciudad* o *Juan y la nube*, con los que se trabajan cuestiones como la superación, la supervivencia, la amistad, el miedo a lo desconocido, la contaminación o el cambio climática. Con estas obras, presentes en el catálogo de Platino Educa, han trabajado a lo largo del 2020-21 centros escolares rurales con menor acceso a

⁷ Por cada uno de los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible, Platino Educa señala las obras que dentro de su catálogo se pueden visionar. Por ejemplo, para el primer objetivo (Fin de la pobreza), sugiere dos obras (el largometraje *Sin techo* y el corto *Conmigo vienen bailando*). En el caso del objetivo número 8, Trabajo decente y crecimiento económico, sugiere cuatro visionados: los cortometrajes *Buenos días*, *Resistencia*, *El nadador* y *La muñeca rota*, junto al largometraje documental *Tudancos*.

pantallas de cine, como el CEIP Virgen de la Antigua en el pueblecito Cerezo de Río Tirón (Burgos):

Yo consideraba que a esas edades era imposible analizar y valorar una película como ellos me han demostrado que son capaces de hacerlo –y de una manera fabulosa, incluso prestando atención y captando conceptos que en ocasiones a los adultos nos pueden escapar (Miguel López, 2021, pp. 40-41).

Las experiencias de las demás plataformas han ido en la misma dirección: han tenido una acogida muy positiva entre la comunidad educativa y el alumnado. Como señalaba Rosa Elena Ferrero, tutora de Primaria del CEIP Alonso Berruguete en Valladolid y usuaria de Aulafilm, cuando las luces se apagan en el aula y comienza la magia del proyector, niños y niñas «están emocionados, les gusta volver a tener contacto con el cine y les gusta ver las películas con sus compañeros en el aula» (*Castilla y León Televisión*, 2020). En los días en los que el colegio se convierte en un cine, además de la emoción y atracción que supone llevar a cabo una actividad diversa, se intensifican las reflexiones, debates y ocasiones para expresarse ante los demás y aprender a escuchar la opinión de los otros. Así lo explica Isabel Miguel López (2021, p. 44), maestra de Educación Infantil, con el ejemplo del corto *Juan y la nube*:

Juan y la nube es el último film que hemos visto. Al analizarlo, no les gustó que los compañeros del colegio no quisieran jugar con el protagonista y comentaron que si ellos no tuvieran amigos estarían muy tristes. Les sorprendió que la nube cambiara tanto de forma, así que después del visionado buscamos en internet diferentes imágenes de nubes. Tras observarlas, dijeron a qué les recordaban, y descubrieron que cada uno veía una cosa diferente. Más adelante, cuando el tiempo lo permita, saldremos al patio y observaremos las nubes, intentando asemejarlas a algún objeto. Con este corto vamos a trabajar al mismo tiempo la contaminación y lo relacionaremos con el Día del Árbol, que se celebra el 21 de marzo, ya que en el análisis realizado por el alumnado dijeron que los árboles nos ayudan a purificar el aire contaminado.

Como se aprecia en estas experiencias del profesorado, el cortometraje de animación es una herramienta pedagógica esencial para transmitir moralejas y valores, especialmente de convivencia, a un público infantil (Sánchez, 2009). La ficción y el documental se adaptan más a otras etapas educativas como primaria o secundaria. Es el caso de trabajos como los de Javier Fesser como el corto *Bienvenidos*, sobre el derecho al acceso a la educación y a Internet para niños y niñas de todo el mundo. Así lo explica la maestra de Educación Primaria del CEIP Lope de Vega de León, María José Núñez Morán (2020, p. 39):

Con el cortometraje *Bienvenidos* he pretendido aportar a mis alumnos una visión muy distinta del uso de las nuevas tecnologías, en una sociedad como la nuestra en la que tener internet es algo que

se da por hecho pero que, en otras sociedades muy alejadas de la nuestra, como puede ser la de los protagonistas de la historia, resulta un recurso fundamental de conexión con el mundo.

Estos visionados permiten poner sobre la mesa temas tan fundamentales como los Derechos de la Infancia, los Objetivos de Desarrollo Sostenible, las energías renovables, ecosistemas, respeto por el medio ambiente o la diversidad cultural, la felicidad o Internet, entre otros. Sonia Vega Díez (2020, p. 22), directora del CEIP Virgen de la Antigua (Burgos) lo explica con estas palabras:

Nuestro alumnado recibió este material con mucha ilusión. En Primaria disfrutaron tanto con Bienvenidos que incluso algún niño ha llegado a verla hasta 4 veces. Tras su visionado, hablamos sobre Internet y su uso seguro (aspectos positivos y/o negativos), energías renovables y desarrollo sostenible. Los niños respondieron algunas preguntas: «¿Cómo sería mi vida sin electricidad?», «¿cómo podemos cuidar el medio ambiente?», «¿qué podemos hacer para cuidar los animales?», «¿cómo podemos ahorrar agua?».

A través de estas plataformas el profesorado tiene acceso a un cine de calidad con un gran valor educativo, que potencia la motivación del alumnado, el refuerzo y la ampliación de temáticas curriculares fundamentales. «Los niños actualmente nacen en un entorno fundamentalmente audiovisual, rodeados de televisiones, *tablets*, videojuegos... son considerados nativos digitales, pero en la mayoría de escuelas se ignora esta forma de descubrir el mundo» (Miguel López, 2020, p. 41). El acceso paulatino a un cine de calidad que se integre en la docencia de forma transversal puede avivar la curiosidad de los más pequeños, activar en sus mentes nuevas preguntas, fomentar la empatía, el respeto y la tolerancia, despertar un espíritu crítico y dar alas a la creatividad.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMARERO RIOJA, F. (2013). Teoría y práctica del cine educativo en España (1895-1923). *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 11.
- CASTILLA Y LEÓN TELEVISIÓN (16 de noviembre de 2020). El COVID no ha podido con los cineclubs escolares. *CyLtv.es*. Disponible en: <https://www.cyltv.es/noticia/2dbde4b8-dbff-8b31-7390c0b6823cf165/20201116/el-cine-en-el-colegio>
- CEA NAVAS, A. (2015). La representación de lo social en el cortometraje de ficción español. *Opción*, 4, 279-300.
- DIDÁCTICA CINEMATOGRAFICA (25 noviembre 1910). *Arte y cinematografía*, 5, 3-4.
- CURSINO, A. (2020). Enseñar/Aprender en tiempos de pandemia: El lugar del cine. *Platino Educa Boletín*, 4, 22-27.

- DOSIL ROSENDE, A. (2021). ¿Por qué educar con cortometrajes? Potencial y valor educativo del cortometraje. *Platino Educa Boletín*, 10, 21-26.
- EFE (26 de febrero de 2020). CIMA y Aulafilm programan cine imprescindible de mujeres españolas por el 8-M. *Eldiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/cima-aulafilm-programan-imprescindible-espanolas_1_1113358.html
- GONZÁLEZ, M.C., MARTÍNEZ, E. y PEREIRA, M.C. (2018). Cine de animación y educación. Modelos de películas de animación y sus virtualidades educativas. *RELAdeI. Revista Latinoamericana de Educación Infantil*, 2-3(7), 99-126.
- FERNÁNDEZ ULLOA, T. (2012). La importancia del uso del cine como medio educativo para niños. *OCENDI. Observatorio del ocio y el entretenimiento digital*.
- GRANDE-LÓPEZ, V. (2019). El cortometraje como vehículo de comunicación para la inclusión social. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la Cultura y el Territorio*, 20, 250-261.
- GUICHOT-REINA, V. y RUEDA ANDRADE, J. D. (2010). El cine como mirada a nuestro pasado educativo reciente: “Los días del pasado”, recurso para analizar la educación en el periodo franquista. *Cuadernos de Historia de la Educación. Monográfico: El cine como recurso metodológico en la docencia de Historia de la Educación*, 7, 39-70.
- GUICHOT REINA, V. y MERINO DELGADO, M.A. (2016). Los cortometrajes de animación como herramienta didáctica para trabajar la educación en valores en educación infantil. *Cuestiones Pedagógicas*, 25, 119-132.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. (2013). Cortometrajes con valor educativo. Algunas pautas para su uso en tutoría. *Making of: cuaderno de cine y educación*, 96, 22-33.
- LARA, F., RUIZ, M. y TARÍN, M. (Eds.) (2018). *Cine y educación: Documento marco para el proyecto pedagógico impulsado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- CABALLERO, L. (2020). La importancia del cine en la educación. *Platino Educa Boletín número 2*, 15-18.
- MCLUHAN, M. (1996). *Comprender los Medios de Comunicación*. Editorial Paidós.
- MARTÍNEZ, M., ESTEBAN, F., JOVER, G. y PAYÁ, M. (2017). *La educación, en teoría*. Síntesis.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 20, 45-52.
- GISPert PELLICER, E. (2009). *Cine, Ficción y Educación*. Laertes educación.
- MIGUEL LÓPEZ, I. (2021). La voz del profesor. Experiencias de docentes con Platino Educa. *Platino Educa Boletín*, 10, 40-45.
- NÚÑEZ MORÁN, Mª J. (2020). La voz del profesor. Experiencias de docentes con Platino Educa. *Platino Educa Boletín*, 2, 39-44.
- PÉREZ-RODRÍGUEZ, M. A. y DELGADO-PONCE, A. (2012). De la competencia digital y audiovisual a la competencia mediática: dimensiones e indicadores. *Revista Comunicar*, 39, 25-34.
- PEREIRA, M. C. (2009). El valor social del cine en la infancia. En M. RAPOSO (Coord.).

El cine en educación: realidades y propuestas para su utilización en el aula (pp.17-38).
Tórculo Artes Gráficas.

PÉREZ VALLEJO, M. (2010). El cine como recurso educativo. *Revista Digital Innovación y experiencias educativas*, 30(10), 1-9.

RODRÍGUEZ ROMO, J. (2020). Educar de cine. *Platino Educa Boletín*, 5, 28-32.

SÁNCHEZ, A.B. (2009). El cine / cuento animado o la ruptura del modelo clásico. *Área abierta*, 24, 1-10.

SEVILLA, B. (2013). Recursos audiovisuales y educación. *Cuadernos de documentación multimedia*, 24, 153-165.

VEGA DÍEZ, Sonia (2020). La voz del profesor. Experiencias de docentes con Platino Educa. *Platino Educa Boletín*, 1, 21-27.

A ESMORGA Y PARRANDA: HOMOSEXUALIDAD, OCULTACIÓN Y VIOLENCIA¹

Carme Fernández Pérez-Sanjulián

Universidade da Coruña

1. INTRODUCCIÓN: EL AUTOR DE LA HISTORIA

A Esmorga es la primera novela en gallego de Eduardo Blanco-Amor (1897-1979), escritor e intelectual gallego que pasa gran parte de su vida en Buenos Aires (a donde llega en 1919 y que no abandona, para volver a Galicia, hasta los años 60) y, donde se acaba de conformar como adulto y como escritor. Así, Blanco Amor se va a mover siempre entre dos mundos, escindido como creador literario en dos lenguas y dos universos culturales. Por una parte, su consciencia de escritor gallego que, lógicamente, escribe en su propio idioma; por otra, su integración en el mundo cultural bonaerense, como periodista (por ejemplo, del diario *La Nación*²) y activista cultural, como profesor y como escritor en español.

Desde su juventud, forma parte del emergente sistema literario gallego anterior a 1936 (con la publicación de sus primeras obras en editoriales y revistas, tanto de Galicia como de América), una vocación literaria que va a ampliar con su militante actividad de dinamización cultural (gestión, creación y dirección teatral...) ligada al potente movimiento asociativo de la colectividad emigrante gallega en la Argentina. Una actividad que se ve multiplicada con la llegada a Buenos Aires del colectivo de exiliadas e exiliados de la Guerra Civil, compuesto en su mayor parte por sectores sociales procedentes de la clase media, obviamente politizados y muy vinculados con la producción y el consumo cultural y artístico. Blanco Amor pasa a integrarse en todos los sentidos en este grupo y, así, participa activamente en las iniciativas promovidas por los representantes del nacionalismo y la cultura gallega en América (Alfonso R. Castelao, Luís Seoane, Rafael Dieste, Arturo Cuadrado...), al tiempo que comparte también con

¹ Trabajo realizado en el ámbito del proyecto “La edición literaria en Galicia (1975-2000), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2020-119605RB-I00).

² Colabora desde 1925 con este periódico (del que va a actuar como corresponsal en España en 1929-31 y 1933-35), pero también en otros medios latinoamericanos relevantes como el *Nacional* de Caracas, *El Mercurio* o *La Hora* de Santiago de Chile o *La Unión* de Valparaíso.

otros artistas del republicanismo español (Rafael Alberti o M^a Teresa León, entre otros...) el trabajo de organización de resistencia política al franquismo, centrando su trabajo sobre todo en las colaboraciones en publicaciones, editoras, asociaciones, proyectos culturales, etc.

Simultáneamente, participa de lleno en el mundo literario contemporáneo bonaerense donde se relaciona intensamente con autores como Borges, Horacio Quiroga o Alfonso Reyes y desarrolla su trabajo como crítico literario, periodista cultural y asesor editorial de Emecé, al mismo tiempo que elabora su propia obra literaria en español.

Por último, parece necesario apuntar otro dato biográfico relevante a la hora de aproximarnos a la obra de Eduardo Blanco-Amor pues, sin duda, esta parte de su experiencia personal (fue un hombre que vivió abiertamente y sin complejos su homosexualidad) le confiere un particular modo de mirar y de construir discursos heterodoxos en relación a temas nada habituales en su época. Y si como él mismo señaló en algunos de sus trabajos críticos sobre la obra de otros autores, como Federico García Lorca o Cernuda, que no es posible dejar fuera esta parte de su *Weltanschauung* a la hora de interpretar sus universos literarios³, el mismo razonamiento debe ser aplicado a la lectura de sus textos.

Y, justamente, será una de sus obras el punto de partida de este trabajo pues nos proponemos analizar hasta qué punto se plasman en la película *Parranda* las propuestas del texto original (novela y guion) relativas a la representación de las relaciones homoeróticas, especialmente el juego de máscaras y ocultaciones sobre el que los personajes construyen sus identidades y, al mismo tiempo, sus estrategias de resistencia.

2. DE LA NOVELA AL CINE: DE *A ESMORGA* (1959) A *PARRANDA* (1977)

Plenamente asentado en la vida cultural argentina, Blanco Amor escribe su novela *A Esmorga* entre mayo y octubre de 1955 con la intención de que sea publicada en Galicia,

³ Blanco-Amor, comentando un artículo suyo sobre la obra de Federico García Lorca, declara en una entrevista en 1979: “Con las limitaciones del caso, principalmente con la estúpida autocensura que uno se impone al tratar ciertos aspectos, allí, sin embargo, dejé entrever mi fundamental persuasión de que no se entiende nada de la obra de Federico, ni de lo más objetivo (como ocurre, aunque en grado más sincero, con la poesía de Cernuda), sin penetrar en el problema de la homosexualidad. En el citado ensayo, donde empleo la palabra *problemas*, no tendría que hablar del secreto a voces de unas realidades muchas veces compartidas” (Ruiz de Ojeda, 1994, p. 69).

un deseo que va a tardar en verse realizado a causa de los problemas con la censura.⁴ La novela se publica por primera vez en 1959 en Buenos Aires, en la editorial Citania (dirigida por Luís Seoane), y no va a ser hasta 1970 cuando por fin salga a luz en Galicia en la editorial Galaxia⁵.

Al mismo tiempo, el propio autor realizó la autotraducción de su obra al español que, bajo el título de *La parranda*, fue publicada en Buenos Aires en 1960 y que, en un proceso bastante semejante al original gallego, solo será editada en España bastante más tarde, en 1973⁶, por Ediciones Júcar (con una 2ª edición en 1985) y algo después, también, por el Círculo de Lectores en 1976.

Por otra parte, Eduardo Blanco Amor muy consciente de las posibilidades cinematográficas de la historia⁷, elabora un guion titulado “La Parranda” donde, si bien introduce cambios, traspone con fidelidad el espacio, los temas y el tono general de la novela⁸. Este guion y la propia novela constituyen la base inicial sobre la que Gonzalo Suárez construye la película *Parranda* (1977), de Lotus Films, en la que figuran como guionistas el propio Suárez y Blanco-Amor. Sin embargo, si bien en principio el director contó con la colaboración directa del autor del texto, tomó decisiones que se apartan

⁴ Sabemos que uno de sus amigos galleguistas, Xosé Ramón Fernández-Oxea registra en 19/6/1956 en la Vicesecretaría de Educación Popular, un mecanoescrito de 38 folios, fechado en Buenos Aires un año antes, y bajo el título de *A esmorga*. En el informe de la censura, firmado por el falangista Miguel Piernavieja del Pozo, se deniega la publicación. En 1969 la editorial Galaxia intenta de nuevo obtener la autorización, pero recibe un nuevo informe desfavorable ya que se exige la supresión de los pasajes donde la Guardia civil golpea a uno de los protagonistas, lo que obliga al autor a introducir los cambios reclamados por la censura (Dasilva, 2009, pp. 46-50).

⁵ Cabe indicar que es una de las novelas más relevantes de la literatura gallega y que ha sido traducida, entre otros, a varios idiomas, entre otros, ruso (1984), francés (2007), dos veces en italiano, *A Esmorga* (2006) y *La baldoria* (2007), y más recientemente a inglés (2012), catalán (2014) y euskera (2015). Es, además, una obra muy conocida en que forma parte del currículo escolar gallego (obra de lectura obligatoria en secundaria) y ha sido objeto, también, de versiones teatrales, como la del grupo *Sarabela* (1976).

⁶ Francisco Cerecedo escribe en *Triunfo*: “A los repetidos intentos para su publicación en España llevados a cabo por diferentes editoriales [...]. la Administración y una de sus hijas predilectas [...], la censura, castigó con sus rigores y sus desdenes a esta pequeña novela de poco más de 130 páginas, sometida a una serie de rechazos y dilaciones que retrasaron su aparición en el país durante el discreto período de catorce años” (Cerecedo, 1997).

⁷ En una entrevista realizada en 1979 habla sobre su interés constante por el cine desde que vio su primera película con seis años, de su actividad crítica y docente: “Escribí comentarios y críticas en una revista de Buenos Aires, en la Escuela Superior de Bellas Artes de mi Universidad de la Plata expliqué guion durante dos cursos” (Ruiz de Ojeda, 1994, p. 159) y menciona los cinco guiones que ha escrito. Finalmente, concluye: “Consideradas objetivamente, mis novelas tienen, por encima de todo, una plasticidad verdaderamente cinematográfica. Me he dado cuenta de esto después de escribirlas” (Ruiz de Ojeda, 1994, p. 160).

⁸ “La Parranda” es el título del guion cinematográfico que escribe Blanco-Amor. En el original mecanografiado aparecen dos fechas (Ourense, 1971, en la primera página, bajo el título y, al final, 4 de agosto de 1967, 11:45h), lo que muestra con claridad el largo proceso de elaboración y las más que probables revisiones que el autor aplicó a su texto (Blanco-Amor, 1994).

considerablemente de la propuesta original, desde la localización de la acción hasta la introducción de las historias intercaladas ligadas al personaje del profesor-escribiente del juzgado, a través de las que incorpora una reflexión metaficcional sobre la creación, en una línea muy característica de la obra de este cineasta (Cercas, 1993; Alonso, 2004). En consecuencia, el resultado final es una obra muy personal que, además de constituir uno de los productos fílmicos más interesantes del cine español de aquella etapa, fue valorada muy positivamente por su director, tal como declara a Maruja Torres en una entrevista:

Representa el máximo exponente de lo que yo podía hacer dentro del cine español del momento. Porque era una película en la yo adaptaba una obra de Blanco Amor y, a la vez, me adaptaba a, y controlaba un encargo profesional, con un reparto de excepción⁹. [...] en la película [...] creo que se da un buen equilibrio entre el enfoque naturalista de la novela, que queda claro, y, digamos, mis veleidades extra-realistas, por llamarlas de alguna manera, Está ahí, bien equilibrada, la mezcla de géneros que me obsesiona (Torres, 1983).

En la versión cinematográfica de Gonzalo Suárez se eliminan algunos aspectos que están en la base del relato original como, por ejemplo, el ya indicado de la localización (pues la acción de “Parranda” se sitúa en la zona minera de Asturias), de modo que en la película desaparece aquella compleja representación del universo económico, social y cultural gallego que Blanco-Amor propone en su novela¹⁰. Además, y esto constituye el punto central de nuestro análisis, en la película pasa a tener un peso mucho menor la representación de la homosexualidad, lo que supone un abierto distanciamiento en relación con la propuesta de Blanco-Amor que, tanto en la novela como en el guion original, configura como aspecto central de su discurso la matizada reflexión sobre la complejidad de las relaciones homoeróticas y, también, sobre la violencia generada por la autorrepresión y la homofobia. Así, la tensión sexual entre los tres personajes, que es la pulsión que los mantiene en una juega poco comprensible sin esa motivación, sin embargo, en la película queda casi completamente desdibujada.

De hecho, como consecuencia de este mínimo desarrollo de la tensión homoerótica entre los protagonistas, este aspecto resultó case invisible, no solo para el público espectador de su época sino también para una gran parte de la crítica, como se

⁹ En ella participan José Sacristán, José Luis Gómez y Antonio Ferrandis como actores protagonistas, junto a Fernando Fernán Gómez, Charo López, Queta Claver, Isabel Mestre o Marilina Ross, en los papeles secundarios.

¹⁰ Tal como señala una parte de la crítica, Galicia aparece dibujada en la novela como una suerte de espacio colonial, desarticulado, donde la fuerza de un determinismo social y económico limita las posibilidades de salvación y/o integración de los individuos más vulnerables que padecen, además, el peso de una violencia institucionalizada, representada en el juez y la guardia civil (Rodríguez, 1993; Rus, 1997).

evidencia en el hecho de que este asunto no sea mencionado en la mayor parte de los trabajos que se centran en el análisis del cine español de la transición y, muy especialmente, en aquellos en los que se reflexiona sobre el tratamiento cinematográfico de la homosexualidad en esta etapa¹¹.

Por tanto, nos proponemos como objetivo de este trabajo abordar un análisis del diferente modo en que se representa el juego entre homoerotismo, ocultación y homofobia en la obra de Blanco-Amor¹² y en la película *Parranda* de Gonzalo Suárez.

3. VOZ NARRADORA Y PUNTO DE VISTA

Obra de extrema modernidad, en la novela original se presentan una serie de temas poco habituales en la literatura peninsular de la época (homosexualidad, homofobia, represión, violencia social...). Es, también, un texto extraordinariamente abierto, que exige una activa cooperación por parte del/de la lector/a, lo que ha provocado que haya sido abordado desde múltiples perspectivas críticas y que haya suscitado lecturas muy diferentes, desde la inicial valoración como novela de “género picaresco” a las aproximaciones en clave existencialista (Carballo Calero, 1975) o sociológica (Rodríguez, 1993; 2003; Rus Gascón, 1997)¹³, pasando por el enfoque psicoanalítico (Forcadela, 1997) o la relectura desde una perspectiva de género, centrandolo el análisis en la desconstrucción de estereotipos genéricos (Blanco, 1998), entre otras.

El texto se abre con un prólogo (“Documentación”) donde una voz en 3ª persona, que va a volver a aparecer brevemente al final, nos informa de que logró organizar los materiales dispersos que conforman la triste historia de los tres famosos “esmorgantes”. A partir de este momento, todo el relato se presenta a través de una voz en 1ª persona, la de Cipriano Caneda (a quien vamos a conocer como Cibrán y que, al igual que va a suceder en el caso de sus compañeros, es caracterizado también través de los motes que

¹¹ No se menciona esta película en estudios relevantes en este campo como el ya clásico de Alfeo (1997), ni tampoco en otros más recientes como los de Ibáñez Fernández (2016, pp. 75-78) o Sánchez Noriega (2014, pp. 77-81). En sentido contrario es necesario citar la muy interesante lectura de Alberto Mira (2015).

¹² En 2014 se estrenó *A esmorga*, una nueva versión cinematográfica dirigida por Ignacio Vilar, filmada originalmente en gallego. Aunque no podemos detenernos aquí en su análisis, si cabe señalar que esta película se aproxima con más fidelidad al relato original.

¹³ Cabe señalar que esta lectura sociológica ha sido, en gran medida, la que ha configurado la interpretación de la novela (como metáfora de la opresión de clase y trato en negativo de una realidad colonial y, por tanto, desestructurada y violenta) y, muy especialmente, el modo de leer el texto, ya que esta propuesta se asienta en la consideración del narrador-protagonista como narrador fiable.

recibe: “Castizo”, “Gorrapodre o “Sietelenguas”¹⁴), que narra los hechos acontecidos en esas 24 horas de fiesta continuada en su declaración ante el juez.

Lo que cuenta es que Milhombres y Bocas, que ya vienen de una juerga en donde hubo una pelea y quizá un muerto, lo abordan cuando va a trabajar muy temprano en un día muy frío y de lluvia. A pesar de sus reticencias iniciales, se une a ellos porque Bocas le pide que no lo deje solo con su amigo, de modo que así comienzan los tres un recorrido a través del espacio urbano y periurbano de Auria en el que, al tiempo que beben sin pausa, cometen todo tipo de excesos:

- se divierten en la bodega de un pazo donde, al final, provocan un incendio (esta acción, importantísima en la novela, no se recoge en el film).
- entran en una iglesia donde se burlan de los asistentes que participan en la “adoración nocturna”.
- después de las visitas a dos prostíbulos, irrumpen en otro pazo (donde roban y destrozan objetos) buscando a una mujer que resulta ser una muñeca.
- finalmente, tras manifestar repetidamente su obsesivo deseo de estar con una mujer que no sea una prostituta, Bocas viola a Socorrito, una joven que ha perdido el juicio como resultado de otra agresión semejante y que vive sola al lado del basurero de la ciudad.

A raíz de esta violación, Milhombres reacciona violentamente y asesina a Bocas clavándole una navaja en el vientre, Después, sale corriendo y muere ahogado en la charca que hay en medio del basurero¹⁵.

Castizo, el único superviviente, es detenido y conducido al juzgado para declarar como partícipe en los hechos y testigo, tal vez sospechoso, del asesinato. Allí, a lo largo de dos días, entre palizas y amenazas de la Guardia civil, va desgranando el relato de lo sucedido durante esas 24 horas y, a la vez, introduciendo sus comentarios justificativos ante un juez a quien nunca escuchamos, aunque podemos deducir el contenido y tono de sus intervenciones a través de las respuestas del reo. En el guion (que en este asunto sigue de modo case literal el texto de la novela) leemos:

¹⁴ Alguno de estos sobrenombres, de fuerte poder connotador, fue incorporado por Blanco-Amor a la versión en español de la novela, de modo que no coinciden totalmente con los que utiliza en el original en gallego (donde Cibrán es “Castizo”, “Puchapodre” o “Tiñica”).

¹⁵ En la novela se sugiere la idea de suicidio, con todo el poder de evocación que esta imagen – la muerte por ahogamiento – aporta a modo de subtexto, en el universo simbólico homosexual (Allegue, 1993, p. 264). En la película Milhombres muere abatido por los guardias que lo persiguen.

¿Y qué más hechos quiere usía...? Los hechos son éstos, uno a uno y tal como se fueron contrapeando los unos en los otros. (Reflexivo) Aunque a mí, por lo bajo, me parecía que las cosas no eran como en las otras “esmorgas”, que siempre son cosas de mocedad y adiversión, sino que íbamos haciéndolas de mal en peor así como si nos empujaran como para que no tuvieran remedio, como quien va cerrando puertas tras de sí y tirando las llaves... como aquel que, sin más, fuese a su perdición... (Blanco-Amor, 1994, p. 87).

Es, pues, a través de la narración de Cipriano Canedo que conocemos a los otros dos protagonistas: Juan Fariña (“Bocas”, “Alifante”, “Pechodelobo”) y Eladio Vilarchao (“Milhombres”, “Maricallas”, “Papahilos”¹⁶), “con los que comparte esa loca jornada de alcohol y excesos, así como a las mujeres que aparecen de algún modo implicadas en la acción, bien por su relación familiar (su compañera, Rajada, o su madre), Socorrito (la loca violada por Bocas), las prostitutas (“Nonó”, “Matildona”, “Costilleta”, “Viguesa”, “Zorrita”...) o las taberneras.

En *Parranda* se mantiene una estructura semejante a la de la novela por más que la intervención final de la figura del escribiente del juzgado (el personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez) nos obligue a una relectura de los hechos en clave de metaficción (Alonso, 2004, pp. 66-67). A pesar de la introducción de este elemento, en la película también se presenta la historia a partir de la declaración que realiza Cibrán y, por tanto, a partir de su punto de vista. Así, si bien el relato de los hechos se ofrece a través de un “flash-back”, se intercalan en varios momentos primeros planos del reo durante el interrogatorio, lo que, al tiempo que nos permite observar los efectos de las palizas que está sufriendo a manos de los guardias, nos recuerda que, como en la novela, es la voz de Cipriano Canedo la que nos está relatando lo sucedido en esa larga jornada. Y que, por supuesto, suyo es el punto de vista desde el que se narra todo lo ocurrido.

No hay que olvidar que este personaje es el único superviviente y, por tanto, el único imputado, un hecho que nos debe poner en alerta sobre su consideración como narrador fiable, del mismo modo que nos obliga a prestar atención al modo en que organiza su relato. En especial, nos interesa detenernos en qué tipo de valoraciones y juicios de valor expresa sobre sus compañeros y sus acciones.

¹⁶ En la versión gallega original “Bocas” es también nombrado como “Alifante” o “Peitodemacho”, mientras que Eladio, además de “Milhomes” o “Maricallas” recibe los sobrenombres de “Papaganduxos” o “Setesaias”.

4. HOMOEROTISMO, HOMOSEXUALIDAD, HOMOFOBIA

En las acotaciones iniciales del guion cinematográfico preparado por el propio Blanco Amor, el escritor proporciona detalles precisos de sus criaturas de ficción. Describe su indumentaria y aspecto físico, al tiempo que introduce datos (forma de moverse, antecedentes familiares...) que pueden permitir a los actores dibujar a los personajes. Resulta muy interesante constatar como el guion introduce comentarios valorativos en relación con la psique/comportamiento/actitudes de los personajes ausentes del texto narrativo (mucho más abierto desde el punto de vista de la recepción), ya que en él solo se presentan acciones o datos, sin interferencia de una voz autorial omnisciente, lo que obliga a quien lee a tomar una posición en relación con los sucesos narrados.

En concreto, en el guion se explicita, ya desde la descripción inicial de los personajes, un aspecto esencial de la historia y que no es otro que el juego homoerótico que existe entre dos de los protagonistas:

Bocas (...) es el macho elemental, fuerte y magro, si puede ser, guapote: cuenta siempre consigo, con su fuerza, con su coraje y su estampa, pero ignorándose “estéticamente”. Su presunta relación homosexual con el Milhombres es muy compleja y, según parece, poco o nada espontánea por su parte y en cuanto a iniciativa. Quizá obedezca a un fondo de narcisismo inconsciente, de sadismo potencial de contradicción profunda, todo ello nada infrecuente en la laberíntica psiquis galaica, aun en la popular. De todos modos, tal como se desprende del texto de la novela, el Bocas necesita o busca la borrachera para “consentir” la compañía de Milhombres y tolerar (o provocar) “sus atrevimientos” (Blanco Amor, 1994, p. 36).

Así, Bocas, en un claro ejercicio de autorrepresión, solo se deja llevar por su deseo de estar con Milhombres cuando está borracho y, aun en ese momento, de manera conflictiva para él mismo (pues vive esa atracción de modo vergonzante, intentando negarla o escapar de ella), de ahí la reiteración obsesiva de que quiere acabar la fiesta de esa noche con un encuentro sexual con una mujer que no sea prostituta. Con todo, a lo largo del guion de Blanco-Amor, se deja constancia no sólo de la tensión sexual que existe entre ellos dos, sino que explícitamente se señala la ambigüedad de su comportamiento: «Esta ambivalencia por parte del Bocas debe resultar muy clara ya desde el planteamiento de este tipo de relación afectiva, porque es lo que justifica el final de película» (Blanco-Amor 1994, p. 48). Un final trágico que se desencadena a partir de la violenta reacción de Milhombres tras la violación de Socorrito, cuando «se levanta como galvanizado por la furia y quizá por “los celos”» (Blanco-Amor 1994, p. 106), antes de clavarle la navaja en el vientre a su compañero.

Esta tensión homoerótica que domina todo el relato y que resulta esencial para entender esta historia, apenas se plasma en la película donde este asunto aparece tan desdibujado que resulta difícil de apreciar. De hecho, solo se vislumbra a través de la actitud de Milhombres, personaje perfilado entre la inmadurez irresponsable y su ausencia de masculinidad convencional. Un personaje de compleja composición (interpretado en *Parranda* por Antonio Ferrandis) tal como se advierte en el guion, pues requiere una especial atención por parte del actor para evitar caer en el ridículo o la caricatura:

Ojo con hacer el personaje “en marica”, especie siempre desagradable en todo el espectáculo. Su afeminamiento en muy poco depende de los gestos, pasitos cortos y hvmabituales ratimangos del tipo convencional; es algo más hondo, matizado e interno que exige un gran talento en el actor (Blanco-Amor, 1994, p. 37).

En el transcurso de la película se percibe en algún momento, y de modo bastante velado, su deseo de atraer la atención de Bocas pero es en la parte final cuando este deseo se torna explícito, manifestándose en forma de miradas y gestos (como en la escena del prostíbulo en que intenta atraerlo con su baile) o, incluso, con algún comentario (cuando le pregunta que para qué necesita a una mujer). Hasta ese instante, Milhombres no parece tener problemas en compartir todas las acciones, comentarios y valoraciones de Bocas que, en ningún caso en la película pueden ser vistas como ambiguas o con motivaciones homoeróticas, más allá del carácter general homofílico¹⁷ con que se puede calificar a este tipo de relación intensa entre varones (del tipo de la que, en el marco anglófono, se denominó “bromance”). En la película, no se acierta a comprender cuál es el motivo que lleva a Bocas buscar a Milhombres cuando está borracho, ni como no logra desprenderse de esta dependencia, a pesar de ser consciente de ella.

Resulta evidente que la mirada insumisa, tomando prestado el término de Alberto Mira (2015), no se activó excesivamente delante de esta versión cinematográfica por más que la interpretación de Antonio Ferrandis y, por supuesto, varios momentos de la película sí estuviesen sugiriendo claves que permitían entender las razones profundas que ligaban a esos hombres y que los empujaban buscar, a través de esa evasión lúdica, una vía de salida a su situación como individuos marginales, víctimas de una sociedad heterosexista que reprimía violentamente su sexualidad y que los abocaba a vivir de modo traumático la manifestación de sus deseos.

¹⁷ En la línea de lo que Sedgwick (1998) describe como continuidad entre homosexualidad y camaradería que caracteriza una parte de las relaciones entre hombres.

Al mismo tiempo, es necesario subrayar otro aspecto importante que no aparece reflejado de ningún modo en la película. Es el que incorpora la mirada de Cibrán, el único superviviente de esa jornada trágica, quien a través de su declaración ante el juez (que en la película aparece reflejada por medio de esos primeros planos en los que se recoge la declaración posterior del personaje interpretado por José Sacristán), nos aporta una narración nada neutral (y, por tanto, poco fiable) que, en nuestra opinión, torna visibles los prejuicios asentados en la sociedad.

Al igual que sucede en la mayor parte de las lecturas críticas de la novela, el discurso narrativo de la película se organiza a partir de la visión que Cibrán ofrece a través de su narración de los hechos vividos; un relato donde él mismo se presenta como víctima de las circunstancias, sin capacidad para imponer su criterio, ligado a sus amigos por lo que considera obligada camaradería y un cierto sentimiento de responsabilidad hacia Bocas, lo que le impide abandonarlos en la mitad de la juerga. Cibrán justifica su decisión de no ir a trabajar, entre otras cosas, en el papel de mediador que, como fiel camarada, debe asumir en vista de la declarada aversión que a Bocas le provoca su dependencia de Milhombres: «Porque la idea de que ese mierda [...] me tenga cogida la voluntad, vamos, es que me hace hervir los sesos. [...] No me dejes con él, Castizo, te lo pido de amigo; no somos de ayer...» (Blanco-Amor, 1994, p. 49).

En su relato se proyecta como un hombre cabal, declaradamente heterosexual (con compañera e hijo) que manifiesta ser consciente de sus cargas familiares y de su obligación de ir a ganar un jornal (por más que no cumpla las promesas de responsabilidad hechas a su mujer) y, por tanto, diferente de los otros dos, irresponsables y sumidos en esa mutua dependencia que (como él mismo declara) le produce, incluso, vergüenza. De este modo, a través de su relato subraya constantemente su heterosexualidad frente al comportamiento “anormal” de los otros dos, lo que en el fondo podemos considerar como una de sus estrategias más claras de defensa.

Esta autodefensa (pues no se puede olvidar que en ese interrogatorio se intenta esclarecer cuál fue su participación en los hechos delictivos que protagonizaron y, sobre todo, quien fue el autor de la muerte de Bocas) se asienta, sobre todo, en la afirmación de su condición de canónico varón heterosexual que, en el contexto social e ideológico en el que se desarrolla la historia, viene a ser sinónimo de normalidad y de voluntad de integración en el canon establecido.

En la novela y en el guion hay varios momentos que nos llevan a dudar de esa explicación como, por ejemplo, la escena de la bodega en el pazo (que acabará en un incendio provocado involuntariamente por el propio Cibrán) donde éste, movido por la desinhibición y la alegría, entra en el mismo juego homoerótico de sus compañeros: cuerpos desnudos, baile, tocamientos e, incluso, pelea originada por una cierta rivalidad sexual. Este juego sutil y ambivalente de deseos entre los tres protagonistas no se refleja en la película, lo que la priva de gran parte de sentido al no presentar en toda su amplitud el subtexto homoerótico que subyace en la historia.

Cipriano Canedo resulta ser un narrador poco fiable y manipulador, en una vuelta de tuerca más de ese complejo y sutil relato que nos presenta Blanco-Amor en la que nos propone una reflexión sobre el peso de los prejuicios homofóbicos y los diversos modos de autorrepresión y/o ocultamiento de la identidad sexual. Al mismo tiempo, el texto nos invita a pensar sobre las posibilidades de aproximarnos a la verdad cuando sobre nosotros pesan los prejuicios y las versiones interesadas y, a la vez, sobre cuáles son los mecanismos sobre los que se construye la idea de verdadero.

Esta propuesta no se recoge de ningún modo en la película, donde la figura del narrador-protagonista carece de la complejidad y ambigüedad que sugiere el relato original, en beneficio de la figura del profesor-escribiente de juzgado que, con su intervención final, introduce un quiebro metaficticio ausente en la novela al presentarse como el creador de la ficción a la que acabamos de asistir (Alonso, 2014, pp. 67-68). Así, la escena final supone un ejercicio de distanciamiento en relación con lo que se cuenta, lo que nos conduce también a una reflexión sobre la veracidad de los discursos, solo que aquí presentada a partir del juego entre realidad y ficción, tan característico en la obra de Gonzalo Suárez.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En esta breve exposición intentamos realizar una aproximación al modo en que se plasman en la película *Parranda* las propuestas narrativas relativas a la representación de las relaciones homoeróticas y la homofobia, especialmente el juego de máscaras y ocultaciones sobre el que los personajes construyen sus identidades, que detectamos en los textos originales de Blanco-Amor (la novela *A esmorga* y el guion original “*La Parranda*”).

Revisados estos textos con una mirada actual, no deja de resultar sorprendente constatar hasta qué punto Eduardo Blanco-Amor fue capaz de elaborar en los años 50 del siglo pasado un texto narrativo complejo que, entre otros temas, presenta un sutil retrato de los diferentes modos de autorrepresión y ocultación de la orientación sexual, al tiempo que una lúcida reflexión sobre el peso de los prejuicios homofóbicos. Por otra parte, el análisis de estas dos propuestas (novela y guion) y de su fortuna crítica posterior pone en evidencia hasta qué punto muchos de estos procesos resultan invisibles o difíciles de detectar para el universo heterosexual.

En el caso de la versión cinematográfica, por más que *Parranda* surgiese a partir del trabajo conjunto en el guion de director y escritor, la tematización de la homosexualidad y del deseo, con todas las implicaciones problemáticas que el original sugiere, no parece ser un asunto central en la película, pues si bien es cierto que el tema se presenta con claridad (a partir sobre todo del comportamiento y las actitudes explícitas del personaje de Milhombres) no se llega a percibir en el film que la tensión sexual entre los personajes sea el elemento central que da origen a esa loca jornada de borrachera, desinhibición y búsqueda del placer por parte de los tres protagonistas de la historia.

Finalmente, se puede entender que la presencia de este tema no resultase fácil de decodificar para público y crítica que, de hecho, no tuvo en cuenta esta película a la hora de buscar ejemplos del tratamiento de la homosexualidad en el cine de la transición.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFEO, J. C. (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* [Tesis de Doctorado. Universidad Complutense]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3708/1/T21969.pdf>.
- ALONSO, A. (2004). *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*. Reichenberger.
- ALLEGUE, G. (1993). *Eduardo Blanco Amor, diante dun xuíz ausente*. Nigra.
- BLANCO-AMOR, E. (1959). *A esmorga*. Citania.
- BLANCO-AMOR, E. (1970). *A esmorga*. Galaxia.
- BLANCO-AMOR, E. (1960). *La parranda*. Compañía General Fabril Editora.
- BLANCO-AMOR, E. (1973). *La parranda*. Júcar.
- BLANCO AMOR, Eduardo (1994). *La Parranda e outros guións inéditos*. Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia.
- BLANCO, C. (1998). Parodia e destrucción de estereotipos masculinos en *A Esmorga* de Blanco Amor. En J. M. Oro y J. Varela (Eds.). *Diálogo de culturas* (pp. 29-41). Universidade de Santiago de Compostela.

- CARBALLO CALERO, R. (1975). *Historia da literatura galega contemporánea*. Galaxia.
- CERCAS, J. (1993). *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Sirmio.
- CERECEDO, F. (1974). La parranda vuelve del exilio. *Triunfo*, 620, 48.
- DASILVA, X. M. (2015). As vicisitudes editoriais d'A esmorga. *Grial*, 184, 36-51.
- FORCADELA, M. (1997). "Unha visión psicoanalítica de A esmorga". En *Actas das Xornadas Eduardo Blanco Amor* (pp. 95-118). Xunta de Galicia.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Síntesis.
- MIRA, A. (2008). *Mirada insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Egales.
- MIRA, A. (19 de mayo de 2015). De 'Parranda' a 'A esmorga'. *Miradas insumisas, pensamientos impuros*. Disponible en:
<https://albertomirablog.wordpress.com/2015/05/19/de-parranda-a-a-esmorga/>
- RODRÍGUEZ, F. (1993). *Eduardo Blanco-Amor. O desacougo da nación negada*. Edicións do Cumio.
- RODRÍGUEZ, F. (2009). Eduardo Blanco-Amor e A esmorga. *Terra e Tempo*, 149-152, 59-63.
- RUIZ DE OJEDA, V. A. (Ed.) (1994). *Entrevistas con Eduardo Blanco-Amor*. Edicións do Cumio.
- RUS GASCÓN, P. (1997). *Imaxe do mundo en Eduardo Blanco-Amor. A muller, o conflito social e os marxidados*. A Nosa Terra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (Ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*. Laertes.
- SEDGWIGK, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Libros de la Tempestad.
- SUÁREZ, G. (1977). *La Parranda*. Lotus Films.
- TORRES, M. (11 de diciembre de 1983). Gonzalo Suárez: Aunque pueda parecer un exabrupto, *Parranda* es una película equilibrada. *El País*. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1983/12/11/radiotv/439945202_850215.html

ANTES Y DESPUÉS DEL FIN. NUEVOS RELATOS (POST)APOCALÍPTICOS A TRAVÉS DEL CINE DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Carmen Sáez-González

Universidad de Salamanca

1. LA PARADOJA DEL FIN: EL RELATO CONTEMPORÁNEO

En las últimas décadas, lo (post)apocalíptico se ha convertido en un tema recurrente en las obras de ciencia-ficción, sobre todo en el ámbito del audiovisual. Sin embargo, aquellos relatos de salvación, revelación y juicio de los apocalipsis judíos y cristianos primitivos han sufrido ciertas mutaciones en la era contemporánea, dejando atrás aquellas ideas asociadas a la redención del pueblo elegido para centrarse más bien en esas naciones al otro lado del muro de la Jerusalén Celeste. De esta forma, la idea contemporánea del final de los tiempos funciona como una paradoja, pues la atención se desplaza más allá del fin en sí mismo, centrando la mirada en un tiempo posterior a que el mundo que conocemos haya sido aniquilado, pero ¿cómo es eso posible? En las nuevas representaciones apocalípticas, la catástrofe o cadena de acontecimientos que ha terminado con la civilización pierde importancia frente a su decadencia, lo que parece el último suspiro de la raza humana. Y es que el relato no podría continuar si todo ha terminado. Desde la ficción, los creadores contemporáneos lo confirman construyendo sus relatos sobre esa contradicción, sobre «lo que se ha destruido, lo que permanece y lo que se ha transformado» (Berger, 1999, p. 8). Sin embargo, debemos señalar aquí, que no todos los relatos posapocalípticos se inundan de paisajes e historias de catástrofe sino que también encontramos narrativas ambientadas en un momento muy posterior al evento drástico en cuestión que «alaba(n) la capacidad de quienes logran empezar una nueva sociedad a partir de cero» (Guerra Félix, 2016, p. 118). Por consiguiente, cuando hablamos de obras posapocalípticas, utilizamos el prefijo «post», es decir, «después de» para señalar su instalación en ese tiempo ulterior y, a su vez, para diferenciarlas de las narrativas anteriores o de aquellas que finalizan con la pérdida del mundo que conocemos, sin ir más allá. Así pues, los relatos posapocalípticos son todos aquellos cuyo núcleo narrativo se desarrolla tras una catástrofe drástica de cualquier tipo que supone un cambio radical en la forma de vida del ser humano, pero no su desaparición total, o al menos no inmediata. En estas obras, mujeres y hombres son los hijos de una nueva sociedad con

grandes diferencias con respecto a la actual o supervivientes directos de tragedias a escala global que vagan entre las cenizas o que se abren paso en un nuevo mundo infestado de peligros. Se trata de una distopía llevada hasta el último término donde se explora profundamente la pregunta que ha dado forma a tantos relatos de qué es lo que ocurrirá después.

Con este escrito, pretendemos deslizarnos entre estas imágenes de destrucción y señalar algunos de los cambios en el mito apocalíptico visibles en los relatos contemporáneos. Para ello hemos seleccionado algunas películas, series y videojuegos considerados (post)apocalípticos por parte de la industria y la crítica occidental, ilustrando las distintas premisas que formulamos en torno a esta categoría, a su vez planteadas teniendo en cuenta la literatura científica en torno a lo posapocalíptico en la literatura y arte audiovisual.

De esta manera, extraemos las características propias de este tipo de obras elaboradas a través de los nuevos medios, procurando desgajar todos aquellos elementos que, además de definirlos, significan un cambio con respecto a los relatos anteriores. Con todo esto, nos referimos a ciertas permutaciones como la secularización de la narración, su dilatación y su expansión, que podemos desarrollar e ilustrar con los distintos objetos audiovisuales elaborados en las primeras décadas del siglo XXI.

2. SECULARIZACIÓN Y DILATACIÓN DEL FIN

La Revelación de Juan escrita entre el 96 y el 140 d.C. (Piñero, 2007) es una de las fuentes principales para la representación del Apocalipsis en Occidente (Ferreiro, 2020). Y, aunque tal vez podamos observar algunos elementos comunes con respecto a las imágenes actuales del fin de los tiempos, las connotaciones que han ido adquiriendo las diferentes formas de plasmación del llamado *Libro de las Revelaciones* a lo largo de la Historia presentan grandes contrastes entre sí.

Como explica el especialista en textos apocalípticos Antonio Piñero, el último libro del Nuevo Testamento es «una obra de laboratorio de la mesa de un escritor muy leído» (2007, pp. 13,26), elaborado para ser recitado en público en las reuniones litúrgicas para que los fieles se consuelen con la idea de que pronto llegará el final y Dios pondrá remedio a esa opresión política y religiosa que sufrían con el dominio del Imperio Romano. Es decir, se compone como un libro de consuelo, donde el fin no significaba condenación o aniquilación, sino liberación, al menos para el «pueblo elegido».

Ciertas interpretaciones posteriores de algunos pasajes de la Escritura generan dentro del cristianismo un escatologismo denominado milenarismo que plantean la segunda venida de Cristo con la instauración de su reino de mil años de duración, seguido del Juicio Final (Ávarez Palenzuela, 1999, pp. 11-32). En este sentido, el Apocalipsis sigue siendo para los fieles sinónimo de salvación (Rucquoi, 1996, pp: 9-31).

En el primer tercio del siglo III observamos cierta preocupación sobre la edad del mundo y el comienzo del reino del milenio. Desde este momento, los cálculos se van corrigiendo de forma continua con el paso de los siglos y la revisión de diversas fuentes (González Echegaray, 1999, pp. 87-100). En este sentido, Beato de Liébana destaca en el panorama histórico artístico por realizar varios comentarios al Apocalipsis acompañados de miniaturas. Este texto se copiará y editará en múltiples ocasiones durante los dos siglos posteriores e influirá notablemente en las representaciones pictóricas y escultóricas de este relato sobre todo en el arte románico (Martín Araguz y Bustamante Martínez, 2003, pp. 48-67). Estas imágenes cumplirán una función catequética y servirán para informar y alertar a los fieles sobre las consecuencias de «alejarse del buen camino». Este uso de la imagen apocalíptica con un tono de advertencia adquiere una dimensión más precisa posteriormente con las políticas de conversión masiva de los Reyes Católicos (Pérez Monzón, 2012, pp. 449-495). De esta manera, la forma de entender el fin parece alejarse del consuelo, adquiriendo, en cierto sentido, un carácter temible que parece continuar a día de hoy.

Sin embargo, con el paso de los siglos no solo su función original se va desdibujando sino que con los inicios de la contemporaneidad y los cambios en la sensibilidad que provocan una progresiva desacralización del arte (Godoy Domínguez, 2016, pp. 233-222), lo que Heidegger describía como una «evanescencia de lo salvo» (2004, pp. 313-364), las representaciones del relato se van desprendiendo de la gran carga religiosa así como de esa simbología tan intrincada que artistas renacentistas como Durero supieron plasmar tan detalladamente en sus obras. Y es que, aunque es posible que los paradigmas del apocalipsis continúan estando bajo nuestras formas de dar sentido al mundo (Kermode, 2000, p. 26), las narrativas modernas comienzan a alejarse de esa comprensión positiva del final, incluso de la necesidad de un final. Muchos autores modernistas sienten de alguna manera no solo que la catástrofe ya ha ocurrido sino también que «el sentido de un final ya no es viable» lo que denota esa creciente desilusión con las narrativas teleológicas (Heffernan, 2008, p. 8).

Posmodernistas se ven afectados de forma directa por los acontecimientos dramáticos de mediados del siglo XX que acaban minando la fe en la historia redentora del progreso occidental.

Las visiones del fin que Frank Kermode analizó en términos de un sentido de un final han dado paso cada vez más a visiones de después del fin, y las sensibilidades apocalípticas tanto de la religión como del modernismo se han desplazado hacia un sentido de posapocalipsis¹ (Berger, 1999, p. XIII).

La pérdida de aquel enfoque de salvación genera un estado de ánimo posapocalíptico que infecta todo este periodo y esto se proyecta a la creación artística y literaria (Berger, 1999). El «pesimismo cultural y la alienación social» se manifiestan en las obras del momento como un «vacío metafísico», aunque, sin esa visión redentora, se pierde el significado original del relato apocalíptico (Carey, 1999, p. 270). Como resultado, las obras audiovisuales generadas a finales del siglo XX y principios del XXI parecen haber dejado muy atrás la Revelación de Juan y todo lo que significaba para los fieles que asistían a las reuniones litúrgicas en busca de consolación, por una visión en la que el final pierde no solo la importancia, sino el sentido, dando lugar a una dilatación de los relatos y la presentación de nuestro mundo como escenario de la destrucción, vacío de esas ideas de liberación y esperanza.

Un ejemplo paradigmático del pesimismo impreso en este tipo de obras en el ámbito de lo audiovisual es el filme de *The Road* (Hillcoat, 2009). Basado en la novela homónima de Cormac McCarthy, esta película muestra el viaje de un padre y su hijo a través de un espacio absolutamente devastado por un acontecimiento dramático, presumiblemente de escala global que podemos conocer de forma fragmentaria. Los protagonistas parecen arrastrarse, en un último intento de supervivencia, por un paisaje desolador a través de los restos de la civilización contemporánea que parecen contenidos en una lata de Coca-Cola en una de las escenas más icónicas del filme.

La travesía de los protagonistas a veces interminable por el sentimiento de agonía y de muerte desgarrada transmite, sin duda, un sentimiento de desesperanza absoluta derivado de la falta de creencia en ese final esperanzador y liberador del sufrimiento, propio del relato cristiano. Más allá del nihilismo del que hablan algunos autores como

¹ Traducción propia del texto original: «The visions of the End that Frank Kermode analyzed in terms of a sense of an ending have increasingly given way to visions of after the end, and the apocalyptic sensibilities both of religion and of modernism have shifted toward a sense of post-apocalypse»

Herffernan, en estas imágenes se plasma el abatimiento desgarrador ante la idea de que «no hay ningún lugar a donde ir» (Lawrence, 1974).

Percibimos esa melancolía también en la conocida serie estadounidense *The Walking Dead* (Moore y Darabont, 2010) en la que se plasma un universo posapocalíptico protagonizado por los caminantes, una especie de muertos vivientes a los que varios protagonistas intentan sobrevivir. Ante estas imágenes de muerte y ruina, los personajes parecen transpirar cierta nostalgia hacia la idea de esperanza planteada en los primeros apocalipsis:

Shane: Quizás nos está castigando...

Hershel: ¿Dios? No, esto no es cosa de Dios...²

Otro ejemplo más interactivo en el que se observa esa pérdida de importancia del fin es el videojuego desarrollado en Ucrania, *Metro 2033* (Glujovski, 2010) basado en la novela homónima de Dmitri Glujovski que nos revela un Moscú posapocalíptico, cuyos habitantes deben sobrevivir bajo tierra a través del sistema del metro. El protagonista, Artyon, ha sido criado en este lugar y nos explica que han pasado veinte años después del gran desastre. Apenas se nos muestra lo sucedido y la atención pasa de forma directa al mundo después del fin y a la supervivencia en estas nuevas condiciones de vida. En este caso, como también ocurre con *The Walking Dead*, el relato se expande más allá de lo inmediatamente posterior al fin dejándonos ver cómo la civilización humana intenta recomponerse, o más bien renacer, en este nuevo mundo con nuevas normas y órdenes sociales.

3. NUEVAS FORMAS DE DESTRUCCIÓN: EL INFIERNO CONTEMPORÁNEO

Con la desacralización de este tipo de representaciones y la pérdida de fe en la idea de fin planteada en los relatos apocalípticos, el infierno de Dante palidece frente a las tragedias que recorren el último siglo y la imagen de condenación se traslada de la imaginación al mundo real (Argullol 2007, p. 137). Las imágenes y experiencias derivadas de acontecimientos traumáticos como los holocaustos, Chernóbil, la Guerra de Vietnam, más adelante el 11-S y, actualmente, la epidemia de Covid-19³, etc., se transforman en

² Diálogo del episodio 2x04 «Cherokee Rose» de *The Walking Dead*.

³ El caso más reciente y actual, pues el 11 de diciembre de 2020 se estrenaba *Songbird*, una película dirigida por Adam Mason sobre un futuro posapocalíptico ambientado en Estados Unidos en el que el SARS-CoV-2 ha mutado, dando lugar a un cambio radical en las condiciones de vida de los estadounidenses.

recursos de destrucción para las obras posapocalípticas. Retratos de muerte, catástrofe, guerra y desolación empiezan a reproducirse en este tipo de obras como una forma de mostrar el fin de los tiempos.

La plasmación ficcionada de este tipo de eventos se ha visto vinculada, por su condición potencialmente traumática, al denominado trauma histórico, término introducido en 1995 por la doctora María Yellow Horse Brave Heart quien, en un estudio sobre los nativos americanos, lo define como una herida profunda que se perpetúa a través de las generaciones.

La comprensión del trauma de manera colectiva es producto de una serie de estudios teóricos y prácticos llevados a cabo durante el siglo XX y que, sin lugar a duda, se desarrolla con más fuerza en el último tercio de esta centuria, tras la Segunda Guerra Mundial, debido a la cuestión del «síndrome del superviviente». Gracias a trabajos como el de Marianne Hirsch (1992, pp. 3-29) se describe la relación que tiene la «generación posterior» con el trauma cultural, colectivo o individual vivido por sus predecesores, transmitido de manera intergeneracional (entre generaciones en contacto) y transgeneracional (entre dos generaciones) (Loriga, 2018, p. 95). Por lo que, sería posible, y así lo explica en una reflexión Janine Altounian⁴ (1990), el traspaso del trauma entre generaciones que nunca estuvieron en contacto.

En la última década del siglo XX y los primeros años del XXI, la idea de trauma y trauma histórico se extiende más allá del ámbito de la psiquiatría para culturizarse como fenómeno colectivo. Así, autores como Adam Lowenstein (2005) o Linnie Blake (2008), en sus estudios sobre cinematografía ponen el foco en esta forma de concebir el trauma. Este último señala que las imágenes de destrucción, como las que observamos en el cine de temática posapocalíptica, «permiten la decodificación de recuerdos traumáticos ya codificados dentro de la vida cultural, social, psíquica y política de los habitantes de la nación». Lo que se encuentra en una línea similar al diagnóstico que hace Wes Craven en una entrevista para el documental *American Nightmare* (Simon, 2000): «Creo que la nación fue traumatizada repetidamente por los eventos de esa época y todavía está desconcertada⁵ » (Simon, 2000).

Sin embargo, es James Berger el primero en establecer relaciones entre las obras de después del fin y el trauma histórico, exponiendo que la gran catástrofe ya ha ocurrido

⁴ Janine Altounian era hija de padres supervivientes del Genocidio Armenio de 1915.

⁵ Traducción propia de la entrevista original a Wes Craven del documental *American Nightmare*: «I think the nation was just repeatedly traumatised by the events of that time and still is mystified by the forces at work during those times also» Wes Craven en una entrevista en el documental *American Nightmare*.

y pluralizando el concepto de apocalipsis, en la línea de las ideas de Theodor W. Adorno (1973), según el cual una cultura resucitada tras Auschwitz es un señuelo o Jean Baudrillard (1988), quien afirma que la bomba ya ha sido detonada y vivimos en un «coma irreversible». Según Berger:

Apocalipsis y trauma son ideas congruentes, pues ambos se refieren a la ruptura de estructuras existentes de identidad y lenguaje, y ambos efectúan su propio borrado de la memoria y deben ser reconstruidos por medios psíquicos de sus huellas, restos, supervivientes y fantasmas: sus síntomas. Las representaciones posapocalípticas son simultáneamente síntomas de traumas históricos e intentos de superarlos⁶ (Berger, 1999, pp. 19-20).

Si bien no podemos confirmar la afirmación de Berger desde una perspectiva psicológica, sí reparamos en una vinculación e influencia entre acontecimientos traumáticos reales y las representaciones del fin en este tipo de obras. Y es que los autores no pueden evitar beber de todas esas imágenes que recorren el siglo XX en el que se nos muestra que la destrucción de nuestro mundo es técnicamente posible. El Gran Hongo de Hisoshima, como ya explica Argullol (2007), se convierte en la «imagen de condenación por excelencia» y, no solo eso, sino la desolación que deja tras de sí. Así lo vemos en distintos ejemplos. En *The 100* (Rothenberg, 2014) se nos muestra un relato expandido en el tiempo posterior a varios conflictos nucleares que convirtieron la tierra en un planeta inhabitable y partiendo de eso plasma la historia de aquellos descendientes nacidos y criados en una estación espacial que tras muchos años vuelven a la tierra en busca de vida. A través de varios flashbacks y un conflicto posterior que da lugar a que se repitan estos acontecimientos, observamos varias explosiones nucleares inspiradas, sin duda, en imágenes reales.

Algo similar ocurre en la conocida película *I am Legend* (Lawrence, 2007), pero esta vez en relación con otro de los grandes eventos traumáticos que ha experimentado la sociedad en varias ocasiones a lo largo de la historia: las epidemias y pandemias. En este filme claramente posapocalíptico, la mutación de un virus con fines científicos y médicos da como resultado una enfermedad que asola nuestro planeta, dejando un número muy reducido de supervivientes. Por lo que sabemos, durante gran parte de la cinta, tan solo uno en la ciudad de Nueva York. Como en *The 100*, solo a través de flashbacks

⁶ Traducción propia del texto original de James Berger: «Apocalypse and trauma are congruent ideas, for both refer to shatterings of existing structures of identity and language, and both effect their own erasures from memory and must be reconstructed by psy- means of their traces, remains, survivors, and ghosts: their symptoms. Post- apocalyptic representations are simultaneously symptoms of historical traumas and attempts to work through them».

conocemos lo ocurrido, el fin en sí mismo. Procesos de cuarentena, cribas masivas y cadáveres acumulados, son algunas de las imágenes aquí plasmadas, que hoy en día parecen mucho más cercanas a la realidad.

En este ámbito debemos insertar gran parte de aquellas que encajan en la categoría «zombie» como *28 Days later* (Boyle, 2002), *The Walking Dead* (Darabont & Moore, 2010) o *Z Nation*⁷ (Schaefer & Engler, 2014). En todas ellas observamos las consecuencias de una pandemia tras el fallo de todos los sistemas, lo que provoca la extinción casi total de la humanidad.

Esta última idea se explora hasta sus últimas consecuencias en la película de animación posapocalíptica *9* (Acker, 2009). En la obra producida por Tim Burton y Timur Bekmambetov, se hacen continuas referencias a la Segunda Guerra Mundial y a la creación de la bomba atómica. De hecho la historia gira en torno a las creaciones de Alan Oppenheimer quien crea una especie de cerebro artificial que al caer en manos del gobierno provoca la rebelión de las máquinas contra los seres humanos y su posterior desaparición. Antes de morir, Oppenheimer da vida a varios muñecos que se convertirán en los protagonistas de la historia y que podrían hacer referencia a la *Shoá*, pues deben esconderse en todo momento, se les denomina a través de números e incluso uno de ellos está elaborado con trazo a rayas, muy similar a los conocidos pijamas de los campos de concentración y exterminio durante la Segunda Guerra Mundial.

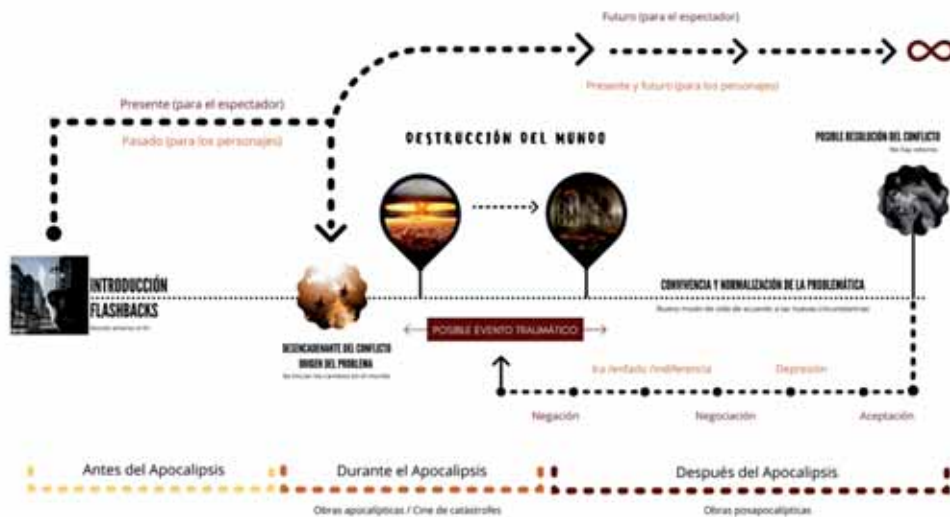
3.1. Construcción traumática. El modelo expansible de Kübler-Ross

Partiendo de que todas estas obras dan comienzo de forma posterior a un suceso determinante que termina con nuestra forma de vida, proponemos aquí una estructura narrativa basada en la superación y adaptación a un trauma causado por un gran evento catastrófico, que supone la base de las historias posapocalípticas. Es decir, en estas obras necesitamos un detonante (un hecho devastador) que puede suceder dentro o fuera de campo, que potencialmente traumatiza a los personajes y determina el desarrollo de la narrativa. Este hecho debe ser drástico y para representarlo, como hemos visto con anterioridad, se utilizarán imágenes reales que responden a un trauma histórico. Esas visiones de destrucción penetran sobre la audiencia conocedora del episodio traumático,

⁷ La lista de obras audiovisuales en las que los muertos vivientes tienen un papel protagonista es muy extensa y actualmente hemos recogido más de treinta objetos que pueden insertarse en dicha categoría. Sin embargo, para este estudio hemos escogido tres elaboradas, como proponemos en el título, en las últimas décadas y que actualmente gozan de cierta popularidad y por tanto sirven mejor a su propósito de ejemplificar este punto del discurso.

creando una conexión desde un primer momento entre el trauma intergeneracional de los espectadores y el trauma ficticio de los personajes, lo que facilitará la comprensión del público de la estructura que planteamos a continuación (Fig. 1).

Figura 1. Estructura narrativa de las obras posapocalípticas en la que se insertan las fases del modelo de Kübler-Ross.



Fuente: Sáez-González, C. (2021)

Sobre la línea temporal en la que se muestra el antes, el durante y después del apocalipsis hemos insertado los relatos posapocalípticos que, aunque se inician en el momento posterior, pueden recurrir al antes o a la catástrofe en sí misma a través de flashbacks o de una introducción inicial para mostrar lo ocurrido. La línea a partir del fin es infinita pues, debido a que es un futuro ficticio en el que existe la posibilidad de (re)escribir sobre una hoja en blanco, los creadores pueden dilatar lo que deseen el tiempo hasta el inicio de la historia. En el desarrollo de la trama implantamos el proceso adaptativo posterior a un trauma a través de las cinco fases del modelo de Kübler-Ross (1969), pues encontramos grandes similitudes entre estas y cómo se desenvuelven estas narrativas a través de las experiencias de los personajes.

El modelo presentado por la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross postula un proceso mediante el cual las personas lidian con la tragedia a través de cinco etapas: negación, ira, negociación, depresión y aceptación (Kessler, 2006).

Aunque no hay evidencias científicas de que sea válido en pacientes reales (Bonnano, 2009), sí creemos que esta forma de entender el duelo y la pérdida forman

parte del imaginario popular, por ello tiene sentido que se utilice en el desarrollo de la acción de los personajes que han sufrido o presenciado acontecimientos traumáticos.

Se trataría, por tanto, de lidiar con el trauma generado en la ficción y, tal vez, de forma indirecta, por parte del espectador, enfrentarse al histórico. Esto responde a la idea planteada por Bauer de que «hay que encontrar formas de hacer el duelo; de lo contrario, los sobrevivientes y descendientes nunca estarán en paz» (Bauer, 2011, p. xii). Y así ocurre en las obras posapocalípticas actuales, pues se presenta una necesidad nacida en los personajes de superar o más bien adaptarse a las nuevas circunstancias derivadas del final de los tiempos.

Según este eje expansible la narrativa puede dar comienzo en cualquiera de las fases dependiendo del momento con respecto al fin en el que se hallen los protagonistas. A partir de ahí, pueden continuar por la línea a través de las distintas etapas hasta la aceptación, donde se hallarían esa minoría de obras en un futuro muy posterior al Apocalipsis. Como ocurre en algunos ejemplos, los protagonistas no tienen por qué recorrer todas ellas y en ocasiones, diferentes personajes se utilizarán para representar varias al mismo tiempo.

Este modelo lo veremos en todo tipo de obras del final de los tiempos, pero es en los más expandidos como las series de televisión y los videojuegos donde se podrán explorar detenidamente cada una de estas fases.

En la película ya mencionada *I am Legend*, observamos a través de un solo personaje varias fases. La narración se inicia en la negación, ya que aunque el Doctor Robert Neville se ha acostumbrado a su nuevo modo de vida, observa noticias antiguas en su hogar como si nada hubiese ocurrido y charla con varios maniqués como si fuesen sus vecinos y conocidos. Posteriormente, vemos como el protagonista trabaja en su laboratorio tratando de encontrar una cura para la enfermedad, negociando con la situación.

En *The Road* se explora crudamente la depresión a través del viaje de un padre y su hijo durante un viaje lleno de peligros y desolación. La narración gira en torno a esta etapa y cómo va evolucionando hasta la aceptación por parte de ambos personajes lo que libera a la película brevemente de esa profunda negatividad para dibujar un muy leve rayo de esperanza.

Un ejemplo paradigmático de un recorrido completo por el eje es *The Strain* (Del Toro y Hogan, 2017). La obra comienza con la aparición de un virus desconocido en un avión proveniente de Berlín que se intenta contener constantemente y a pesar de los

esfuerzos de los protagonistas acaba propagándose y dando lugar, en una cadena de acontecimientos, a un mundo posapocalíptico gobernado por aquellos que habían extendido la enfermedad en primer lugar. Durante la primera temporada, los ciudadanos de Nueva York representan la negación y los protagonistas la negociación, el hijo de uno de ellos, Zack Goodweather, representa la ira, el enfado, la indiferencia, así como las turbas de gente cuando por fin empiezan a aceptar la realidad de la cuestión. Tras el cambio radical en el modo de vida llega la depresión y con la normalización legal, la aceptación.

CONCLUSIONES

En las representaciones posapocalípticas contemporáneas, asistimos a la plasmación de mundos alejados de aquellos sentimientos de gracia y liberación insertos en los apocalipsis primitivos. El relato ha mutado de forma paralela a los cambios en el pensamiento y en la estética del momento. Debido a la secularización de la narración a lo largo del siglo XX y XXI, la representación del fin en sí mismo pierde gran importancia, lo que provoca la dilatación del relato que parece regocijarse en el ocaso. El fin del mundo se convierte en una paradoja, pues la estructura de este tipo de obras parece expandir el relato de forma indefinida y el Apocalipsis, o más bien el Posapocalipsis, se convierte «en un crepúsculo lento, lentísimo, en el que pueden reconocerse de la manera más palpable las sucesivas heridas que mutilan el gran cuerpo antes de su corrupción definitiva» (Argullol 2007, p. 37). Son así escasas las producciones con una imagen positiva del fin y generalmente son las que se hallan más dilatadas en el tiempo con respecto al evento dramático.

Otro de los cambios fundamentales en la narración es la forma de destrucción del mundo. Los creadores dejan en segundo lugar lo imaginado para construir imágenes propias de la realidad, que nos muestran que la destrucción de nuestro planeta es técnicamente posible. Hecho del cual el espectador es consciente debido a los diferentes sucesos traumáticos experimentados, visionados o transmitidos por generaciones.

En este orden de cosas, la existencia de dos formas de trauma insertas en este tipo de representaciones: el trauma histórico que conmueve a los creadores y espectadores, y el trauma ficticio, el sufrido por los personajes y que afecta la acción, posibilitan en su conjunto una nueva forma de contar y estructurar la historia. Así pues, en estas obras nos encontramos con una estructura narrativa común que se fundamenta en la adaptación de

los personajes a este nuevo mundo posapocalíptico y que proponemos como característica indisociable de las obras de las últimas décadas insertas en esta categoría.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. (1973). Meditations on Metaphysics. *Negative Dialectics*, 9-361.
- ACKER, S. (Director). (2009) *Número 9* [Película]. Focus Features.
- ALTOUNIAN, J. (1990). Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. En *Un génocide aux déserts de l'inconscient*. Les Belles Lettres.
- ARGULLOL, R. (2007). *El fin del mundo como obra de arte*. Acantilado.
- BAUDRILLARD, J. (1988). *America*. Verso.
- BAUER, YEHUDA. (2001). *Rethinking the Holocaust*. Yale University Press.
- BERGER, J. (1999). *After the end. Representations of post-apocalypse*. University of Minnesota Press.
- BLAKE, L. (2008). *The Wounds of Nations. Horror cinema, historical trauma and national identity*. Manchester University Press.
- BONNANO, G. A. (2009). *The other side of sadness: What the new science of bereavement tells us about life after loss*. Basic Books.
- BOYLE, D. (Director). (2002). *28 Days Later* [Película]. DNA Films & UK Film Council.
- CAMPBELL, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books.
- CAREY, F. (1999). *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. University of Toronto Press.
- DEL TORO G. y HOGAN, C. (Directores). *The Strain* [serie de televisión]. FX.
- DRUCKMANN, N. (Creador). (2013). *The Last of Us* [Videojuego]. Naughty Dog & Sony Interactive Entertainment.
- GLUJOVSKI, D. (Creador). (2010). *Metro 2033* [Videojuego]. 4A Games, THQ & Deep Silver.
- GODOY DOMÍNGUEZ, M. J. (2016). La condición sacra del desacralizado arte contemporáneo. En *Aisthesis*, 59, 203-222.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1999). Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval. En *IX Semana de Estudios Medievales, Nájera*, 1998, 87-100.
- GUERRA FÉLIX, A. I. (2016). Contrato social y posapocalipsis en Los perros del fin del mundo y Ciudad de zombis de Homero Aridjis. En *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 16, 137-155.
- HEFFERNAN, T. (2008). *Post-apocalyptic culture. Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*. University of Toronto Press.
- HEIDEGGER, M. (2004). *Carta sobre el humanismo*. Alianza.
- HIRSCH, M. (1992). Family Pictures: Maus, Morning and Post-Memory. En *Discourse*, 13-29).
- KERMODE, F. (2000) *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de ficción*. Editorial Gedisa.

- KIRKMAN, R. y MOORE, T. (CREADORES Y DIRECTORES). (2010). *The Walking Dead* [serie de televisión]. AMC.
- LORIGA, S. (2018). Sobre el trauma histórico. En *Pasajes*, 54, 92-110.
- MARTÍN ARAGUZ, A. y BUSTAMANTE MARTÍNEZ, C. (2003). Las visiones apocalípticas de Beato de Liébana. En *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 1, 48-67.
- MCCARTHY, C. (Director). (2009) *The Road* [Película]. Dimension Films.
- ÖTOMO, K. (Director). (1988). *Akira*, [Película]. Akira Committee Company.
- PÉREZ MONZÓN, O. (2012). Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media. En *Hispania Sacra*, LXIV, 449-495.
- PIÑERO, A. (2007) *Los Apocalipsis. 45 textos apocalípticos apócrifos judíos, cristianos y gnósticos*. Edaf.
- PIÑERO, A. (18 de febrero de 2017). *El Enigma del Apocalipsis* [Discurso principal]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=E4-2Gv7uBa4&ab_channel=DivulgadoresdelMisterio.
- ROMERO, G. (DIRECTOR). (1978). *Dawn of the Dead* [Película]. Laurel Group Inc.
- ROTHEMBERG, J. (Director). (2014). *The 100* [serie de televisión]. THE CW.
- RUCQUOI, A. (1996) Mesianismo y Milenarismo en la España medieval. En *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 6, pp. 9-31. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/51821>
- SHAEFER, K. y ENGLER, C. (Directores). (2014). *Z Nation* [serie de television]. SyFy.
- SIMON, A. (DIRECTOR). (2000). *The American Nightmare* [Película documental]. Minerva Pictures.

POST-TRADUCCIONES EN LA ERA DIGITAL

Delfina Spratt

Universidad de Salamanca

1. LOS NUEVOS TEXTOS FÍLMICOS

La presente comunicación se centra en el análisis de lo que pueden considerarse los nuevos textos fílmicos de la era digital, en alusión a los textos que presentan variaciones en cuanto a las estructuras narrativas y los modelos tradicionales, transformaciones que suponen la aplicación de los formatos transmedia como parte de la construcción del discurso.

Utilizamos el término “texto” fílmico para referirnos a este tipo de obras entendiendo que en la actualidad, en la sociedad de la imagen, el término trasciende el carácter netamente lingüístico y monomodal que se le suele atribuir. Los textos que comunican hoy son multimodales y están compuestos por palabras, imágenes, sonidos, colores, luces, cualquier signo que comunique y pertenezca a un sistema de códigos determinado forma parte de la producción de sentido de ese texto. En este caso, el término refiere a la obra fílmica plena, con todo lo que incluye en cuanto a aspectos formales, materiales, contenido, pero también relaciones hipertextuales que ese texto establece con otros, es decir, el texto fílmico es lo que se “ve” y lo que se infiere.

Abordaremos el análisis desde los conceptos y metodologías propuestas por las últimas teorías que han surgido de los estudios de traducción, a saber, el *outward turn* (Bassnett y Johnston, 2019) y *la post-translation* (Gentzler, 2017). A tal efecto planteamos la necesidad de una metodología transdisciplinar que permita hacer frente a estos nuevos textos transmedia que se construyen a partir de una variedad amplia de categorías semióticas, creando yuxtaposiciones entre distintas prácticas de producción de sentido. Tomaremos como casos de estudio a dos de los documentales del realizador audiovisual Jacobo Sucari, “La ciudad transformada” (2008) y “Relatos de la periferia” (2003), obras que entendemos como nuevos textos fílmicos, post-traduccionen o textos complejos en función de las transformaciones producidas en el paisaje semiótico global a partir del impacto producido por la era digital.

Teniendo en cuenta que proponemos la aplicación de una metodología sin fronteras que nos permita abarcar los distintos modos o categorías semióticas que construyen el

nuevo texto fílmico, incluso al considerarlo como “texto”, queda claro que estamos planteando un cambio en la materialidad del objeto de estudio que concierne a los estudios de traducción. Al cambiarse la forma de comunicar con la incorporación de nuevas tecnologías que participan en la construcción de los textos, cambia la forma de traducir, sugiriendo una apertura del campo de los estudios de traducción para pasar a incorporar a los conceptos pertenecientes a otras áreas de conocimiento y así poder estudiar los textos con los que hoy leemos el mundo. Este cambio de paradigma no es un accidente en el camino que ha emprendido la disciplina durante los últimos años, especialmente si consideramos que su objetivo es el de actuar como un reflejo de los movimientos que tienen lugar en la sociedad, a la que hoy podríamos definir como híbrida, globalizada, multicultural y asimétrica. Los textos que se elaboran en este contexto son productos complejos constituidos por varios sistemas de códigos, lo que nos lleva a suponer la necesidad de una forma de pensamiento interactiva (Marais y Meylaerts, 2019). Los últimos giros que se han producido en los estudios de traducción han actuado en este sentido tras haber ido captando determinados movimientos y transformaciones sociales: desde el llamado giro lingüístico de Richard Rorty al salto dentro de los estudios visuales, la sociología y la filosofía, pasando por el llamado giro pictórico de W. J. T. Mitchell. Con la llegada del presente siglo se incorporan los llamados *travelling concepts* de Mieke Bal (2002), en referencia a los conceptos viajeros que tienen su raíz en múltiples áreas de conocimiento, que a su vez han permitido integrar al concepto de traducción como parte de otros campos epistemológicos.

De ahí surgen las primeras nociones que proponen entender al fenómeno de traducción como un concepto viajero aplicable a cualquier instancia donde haya comunicación, entendiendo la importancia del proceso de traducción a la hora de introducir nuevas ideas y formas de expresión que permitan revitalizar una cultura (Gentzler, 2017), donde la contribución de los procesos de traducción intersemiótica en concreto tiene un valor sustancial. En este sentido, la traducción fomenta el movimiento entre medios a partir de los efectos producidos por las nuevas tecnologías digitales y la cultura de internet que han transformado nuestro modo de contar historias y de ver e interactuar con el mundo, sin ir más lejos, hoy la cultura visual global está concentrada en las redes sociales (Mirzoeff, 2016, p. 133). Entendiendo la necesidad de abrirse a los textos producidos en un contexto multimedia y multimodal, composiciones que involucran imágenes, sonidos, espacios, ruido, silencio, como también representaciones que parten de distintas disciplinas, cabe destacar la importancia que adquieren los

procesos de traducción intersemiótica y transmedia al momento de interpretarlos. «La cultura visual ha de responder día a día en su esfuerzo por comprender el cambio, en un mundo demasiado grande para verlo pero que resulta fundamental imaginar» (Mirzoeff, 2016, p. 250).

Los conceptos e ideas que se desprenden de los trasvases entre sistemas de signos y medios son útiles para analizar las obras que surgen del estado del cine actual, específicamente del cine documental. Si nos centramos en los textos fílmicos que hoy están siendo producidos, podemos decir que estamos hablando de un cine en estado de excepción y con bordes desdibujados, ubicado en un espacio fronterizo entre el cine experimental, el videoarte y el documental más heterodoxo (Fernández, 2013, p. 20). Los nuevos formatos y estructuras narrativas que emergen como consecuencia de la digitalización de los modos de representación desafían las convenciones tradicionales y la caracterización que hasta el momento se hacía de este tipo de productos culturales. Si nos remitimos a los modelos de representación expuestos por Bill Nichols, las categorías en cuestión serían: el documental expositivo, el observacional, el interactivo, el cinema verité, el reflexivo y el performativo. Estos modelos, que de todos modos tampoco son puros, sino que se solapan constantemente, dejan de abarcar a la totalidad de los formatos cuando el mismo propósito del documental deja de estar tan claro. Pasamos de remitirnos a representaciones de la realidad empírica apoyadas en tecnología analógica, caracterizada por la transparencia y la exhibición de los hechos como elemento fundamental, a lo que ha llegado a definirse como *deep reality*, un panorama determinado por la opacidad, la imagen compleja (Català, 2005) y las alegorías. Esta reconfiguración de la materia del documental no responde exclusivamente a la tecnología disponible, sino también a las transformaciones en la construcción social del modo de ver en el documental que se han venido dando en los últimos años: Desde el giro subjetivo que tuvo lugar en los años 90, pasando luego por el giro reflexivo de principios de siglo que se concreta en las obras de directoras como Agnès Varda, movimientos hacia el interior del género que han propiciado las condiciones necesarias para dar lugar a una ruptura con la tradición documentalista vigente hasta el momento. De este modo, termina por allanarse el camino para el surgimiento del documental en la posmodernidad, donde el campo abierto pasa a ocupar el lugar de la pantalla (Núñez, 2013).

En esta coyuntura, caracterizada por una búsqueda de nuevas estructuras narrativas y materiales, tiene lugar una exploración del cine como generador de espacios, tanto físicos como de pensamiento (Català, 2017). Surgen modelos no lineales que proponen

nuevos tratamientos creativos de lo Real a partir de la resignificación, las relaciones intertextuales y las ramificaciones que producen intersecciones de pensamiento. En este sentido, tanto Mieke Bal como Josep M. Català se refieren a la condición transversal y expansiva del pensamiento y de los productos culturales, donde el intercambio entre campos de conocimiento es constante y fluido. Un ejemplo de expresión de estas características puede encontrarse en los documentales expandidos, que son post-traducciones en tanto y en cuanto constituyen reinterpretaciones de lo Real, entendiendo al fenómeno de traducción como subyacente a cualquier forma de comunicación. En estos casos se establecen relaciones entre distintos productos mediatizados o transmedia, los textos fílmicos se despegan de la monopantalla bidimensional para dar lugar a textos complejos, donde participan más de un tipo de sistema de códigos, dejando atrás en el camino las fronteras entre disciplinas y prácticas institucionalizadas. A propósito de las relaciones que se establecen entre distintos medios, Lars Elleström identifica dos categorías: una desde la perspectiva sincrónica, que supone la combinación e integración de medios y los modos o categorías semióticas presentes en cada uno; la segunda categoría se desarrolla desde la perspectiva diacrónica, relacionada con la transferencia y transformación del contenido de los medios, entendida como transmedialidad. Este concepto refiere a que medios diferentes pueden compartir determinadas cualidades distintivas que les permiten alcanzar interpretaciones similares (2019, pp. 1-2). Teniendo en cuenta el flujo constante entre modos y cómo estos interactúan en la construcción del texto fílmico, podemos establecer que ningún modo es exclusividad de un medio ni pertenece a un solo lenguaje. El enfoque planteado desde el *outward turn* en los estudios de traducción nos permitiría acercarnos a definir una metodología de estudio para este tipo de productos culturales.

Habiendo establecido la posibilidad de que el texto fílmico se aleje de la pantalla única, se abre el juego para que el espectador pueda experimentar el evento cinematográfico desde otro lugar, por ejemplo, recorriendo la sala de exposición que se incorpora como parte del universo diegético planteado por el documental en un encuentro entre arte contemporáneo y audiovisual. Esto implica que el acceso a la información puede darse de un modo aleatorio, ya que se construye el texto desde la multiplicidad narrativa y no como un relato único y lineal. De esta manera se incide en el desarrollo del proceso de representación y en la interpretación que hará el espectador luego de extraer el sentido de cada medio. Se introduce la interconexión de múltiples plataformas como parte del diseño expositivo planteado por el documental, que a su vez pueden actuar en

conjunto o de forma independiente, pero siempre en función de un mismo tema que debe ser reconocible en el contenido de cada plataforma, llegando incluso a solaparse en algunos casos. Estas nuevas técnicas están englobadas en lo que se ha denominado como “ámbito post-media”, donde confluyen el cine, el video, la fotografía, el texto, el sonido, la informática y la instalación. Este cambio en los dispositivos utilizados implica una mayor presencia de la tecnología en el proceso de creación de los textos, una variación que también se ve reflejada en el contenido, en los distintos aspectos de la realidad documentada, dando lugar a una correspondencia entre las herramientas y los discursos. En otras palabras, se da lugar a un juego dialéctico entre el contenido de los textos y su tratamiento.

Los documentales expandidos de Jacobo Sucari ponen en práctica este tipo de estrategias mediante la elaboración de procesos de hibridación que se apoyan en la transmedialidad, haciendo uso de las nuevas tecnologías de la imagen para pensar y traducir distintas dimensiones de un presente complejo, multimodal, multimedial, global y asimétrico, donde el territorio es una cuestión de disputa permanente. En los eventos cinematográficos que describiremos se pone de manifiesto una convergencia entre el cine y las vanguardias artísticas con el fin de involucrar al espectador en el relato y permitirle mirar los conflictos planteados desde otro lugar que difiere del modo de ver determinado por el cine hegemónico. En lugar de pretender disimular la artificialidad, presentando la transparencia del medio como una de sus características distintivas y un rasgo propio del lenguaje audiovisual (Benthien, Lau y Marxsen, 2019), se utilizan técnicas que, por el contrario, desactivan la percepción automatizada y vuelven a las representaciones opacas al hacer evidente la estructura que hay detrás.

Entendemos estos textos como post-traducciones construidas a partir de los trasvases que se producen entre los distintos productos mediatizados y las relaciones hipertextuales que se generan en cada caso. El diseño de la estructura narrativa y de los medios utilizados pasa a ser parte del tema que se expone en los documentales, la lectura que hará el espectador de cada texto fílmico responderá de igual modo al espacio, al evento cinematográfico, al evento digital, textual y al arquitectónico o instalación. Nos centraremos en el análisis de nuestros casos de estudio para identificar los procesos de transmedialidad con el fin de precisar de qué manera se produce sentido tanto a nivel estructural como a nivel narrativo.

1.1. La ciudad transformada (2008)

Uno de los aspectos clave que caracterizan al documental expandido es la resignificación de los espacios dentro de la construcción de sentido de los textos, sean espacios de pensamiento, representados audiovisualmente o como parte de las instalaciones. Esta cuestión forma parte del planteo de “La ciudad transformada” tanto desde la dimensión que responde al diseño expositivo como desde el contenido, que se centra en los desafíos que presentan los procesos de transformación urbana, los conflictos que permiten leer el paso del tiempo en un territorio a partir de las marcas que dejan en la comunidad y en la arquitectura. La trama que Sucari representa en su documental, y que vehiculiza las reflexiones que pueden hacerse sobre el espacio y el tiempo, se produce a propósito del conjunto fabril Can Ricart, una edificación emblemática del siglo XVIII en el barrio Poblenou de Barcelona que el director expone como reflejo del desarrollo industrial. El tema subyacente tratado en el texto es la idea liberal de progreso y sus limitaciones, plasmada en la representación del paso del tiempo en un edificio que ha estado vinculado al movimiento obrero catalán, al movimiento anarquista y a los años de la II República, poniendo en entredicho conceptos como patrimonio y memoria histórica (2012, p. 251).

La obra podría considerarse una reescritura -antes que una adaptación- de un documental monocanal del mismo director titulado “La lucha por el espacio urbano” (2006). A diferencia del documental original o que actúa como fuente y que tiene una estructura narrativa lineal, la versión expandida requiere de un esquema organizativo diferente según la sala donde tenga lugar el pase. Los materiales y las propuestas instalativas varían en cada caso, estableciendo una clara relación entre el espacio y el lenguaje. Sin embargo, a nivel general, la dimensión que corresponde al diseño de la instalación del texto fílmico contempla un espacio expositivo donde tienen lugar varias proyecciones de video de forma simultánea, paneles en las paredes, un ordenador con información sobre el caso que puede asociarse a los personajes del documental y cinco altavoces con un diseño sonoro que tiene una intención determinada. La instalación busca emular al espacio urbano, las contradicciones y conflictos de intereses, al posicionar a los personajes con puntos de vista confrontados de modo que se genera un espacio asambleario virtual. Se reproduce un espacio público de debate donde se reflexiona sobre las necesidades urbanas colectivas y los planes municipales en oposición a la resistencia vecinal.

La instalación multipantalla propone abrir un nuevo espacio de debate donde los protagonistas vinculados al conflicto en torno a la intervención sobre el conjunto fabril de Can Ricart encuentren un marco de diálogo, aunque sea de manera virtual, y se cree así un espacio público, un lugar de encuentro común donde discutir, intercambiar y reconducir los asuntos de interés ciudadano (Sucari, 2012, p. 247).

Sucari entiende al conflicto que repercute en el complejo de Poblenou como símbolo de las mutaciones por las que pasan las ciudades, donde puede identificarse un entramado enrevesado del que participan asociaciones de vecinos, la administración pública, colectivos de arquitectos, artistas, historiadores, urbanistas, okupas, técnicos y medios de comunicación. Mediante el diseño multipantalla y los diálogos que tienen lugar, se producen asociaciones de las que emergen nuevas interpretaciones sobre el territorio en conflicto.

La composición sonora de la sala expositiva es determinante para el proceso de producción de sentido y busca generar un efecto puntual, sobre la base de las superposiciones de los audios correspondientes a las pantallas donde aparecen los personajes involucrados. Por lo tanto, recae en el espectador decidir a cuál va a prestarle atención, obligándolo a acercarse al altavoz que le interese, pero sin poder evitar el ruido de los altavoces restantes. Con este diseño se pone en evidencia que el sonido narra, pero también es efímero y cuestionable, teniendo en cuenta que es difícil dirimir entre lo escuchado y el fenómeno auditivo en sí (Voegelin, 2010), especialmente con el trajín propio del espacio público. La escucha pasa a ser interactiva e induce a cada espectador a interpretar el texto según el lugar que ocupe en la sala. El diseño del sonido interviene como una capa más en el proceso de producción de sentido, al tiempo que genera cohesión del espacio expositivo y, por ende, del relato. Por otro lado, tal como afirmamos al establecer nuestra metodología, queda claro que el análisis de este tipo de productos culturales tiene que ser multidireccional, ya que en la transmedialidad se encuentran distintos lenguajes, formas de expresión, medios y espacios, tanto literales como metafóricos.

La presencia del ordenador en la sala pone de manifiesto la importancia de la tecnología digital para el documental expandido, en la medida que permite comprimir gran cantidad de información en este tipo de dispositivos de almacenamiento. Por este medio el espectador puede navegar por una página web con datos actualizados relacionados con el conflicto e incluso le permite involucrarse en el mismo, ya que se facilitan datos de contactos que forman parte de la trama del documental. Por otro lado,

los eventos presentes en la línea de tiempo que puede encontrarse en el ordenador son, en su mayoría, los mismos que se incorporaron en el guion de la obra fílmica y luego fueron representados audiovisualmente siguiendo la visión del director.

El site permite no solo un acercamiento temporal y espacial al conflicto desde el año 2001 hasta hoy día, sino que también hace posible interrelacionar eventos, conceptos y actores del conflicto de manera que la información se trasmuta en una trama y la trama en una narrativa (Sucari, 2012, p. 249).

A todas luces, no es la única forma de configurar la línea de tiempo del conflicto que responde a las transformaciones y contradicciones presentes en *Can Ricart*, sino una posible interpretación entre infinitas posibilidades. Desde esta perspectiva entendemos que los estudios de traducción deberían enfocarse en nociones como sentido, propósito, significado, como también en las relaciones que se establecen entre la información y el medio (Blumczynski, 2016). Aunque los hechos representados sean los mismos en cada medio, al tener lugar el trasvase surgen cambios en la interpretación que responden al tratamiento que se les da en cada medio a partir de sus cualidades distintivas.

La aproximación al tema que se consigue mediante el juego de pantallas, las voces, el sonido, los textos y el material disponible en el ordenador, permite al espectador profundizar en los puntos que le despierten mayor interés. Las conclusiones resultantes de las interpretaciones que se hagan de los productos mediatizados de la sala forman parte del documental expandido que actuará como post-traducción. Por consiguiente, la lectura que se haga del problema planteado puede semejarse, pero no será idéntica a la que realice otro espectador, ya que pueden centrarse alternativamente en el territorio, los personajes o la historia según la pantalla que miren, como también hacer distintas lecturas de los eventos descritos en los textos y haber tenido distintas experiencias con el sonido, las variaciones posibles son incalculables.

1.2. Relatos de la periferia (2003)

El siguiente caso de estudio es un documental sobre economía política que toma como escenario la zona del río Paraná, en Argentina. Nuevamente puede reconocerse un diálogo entre la estrategia expositiva y el contenido, a través de los métodos de producción y de rodaje. Se da forma a la trama a partir de los relatos de cuatro personajes que viven en la zona del conflicto y pertenecen a distintos estratos sociales. La estructura narrativa está fragmentada en cuatro capítulos y la disposición de la instalación necesita de cuatro pantallas donde se proyectan los capítulos de manera simultánea y consecutiva. Los

títulos de cada capítulo corresponden al ensayo sobre economía política de Georges Bataille, es decir, tiene lugar una representación de un medio en otro o una relación hipertextual. Los títulos en cuestión son “El exceso de riqueza de la naturaleza viviente”, “La superabundancia de la energía química o los velos de la ilusión”, “La dilapidación del lujo” y “Las tres leyes de la naturaleza: la depredación, la muerte y la reproducción”.

Cada capítulo nos da a conocer una ocupación del territorio totalmente diferente, y de manera austera la cámara nos introduce sin prisas en el ritmo de sus vidas, resaltando el detalle a través de una mirada subjetiva que acerca al espectador a una nueva realidad vivencial (Sucari, 2012, p. 241).

Cuenta con dos opciones de visionado: por un lado, como un documental monocanal y por otro, como un documental expandido en multicanal, con capítulos de unos diez minutos cada uno. Nos estamos refiriendo exclusivamente a su versión expandida, que consiste en una multiproyección en cuatro pantallas cuya disposición forma un rectángulo en el centro de la sala. A diferencia de “La ciudad transformada”, en este caso el sonido no se confunde, aun cuando las imágenes son proyectadas en distintas pantallas de forma simultánea, ya que frente a cada pantalla pueden encontrarse un par de cascos para escuchar el audio que corresponde a las imágenes de la pantalla que tenemos delante, una herramienta que además permite aislar los sonidos accidentales. El ambiente sonoro del espacio expositivo se diseña con otro objetivo, pero al tener lugar dentro del evento expandido otra vez será contextualizado por la instalación, ya que los espacios físicos forman parte de la construcción de sentido de ambos textos. Lo escuchado es moldeado por la subjetividad del espectador y determinado por las escuchas previas (Voegelin, 2010).

En uno de los rincones de la sala se ubica una mesa con información sobre la cuenca del Paraná, el delta del Paraná y el río de la Plata, también pueden encontrarse mapas de la zona e información de asociaciones involucradas en el conflicto abordado. Las fotografías que allí se encuentran podrían interpretarse como transmediaciones de orden temporal, frente a la imagen fílmica, al pasar de imágenes en movimiento a fijas, de imágenes “audibles” al silencio, o al sonido de ambiente accidental de la sala. Con este material se busca nuevamente profundizar sobre algunos aspectos que atraviesan al documental, relacionados con los conceptos de globalización y asimetría.

Adelantándose en varias décadas a un punto de vista planetario que resurge en los discursos actuales sobre “La economía en la época de la globalización”, G. Bataille desarrolló en La parte maldita una teoría y una propuesta globalizadora del flujer de la energía sobre el planeta, y de la

utilización de esta energía: La relación entre la sobreproducción, la consumición (no el consumo) y la escasez (Sucari, 2012, p.244).

2. CONCLUSIONES

A modo de conclusión podemos establecer que para poder analizar el sentido de los nuevos textos es importante considerar el contexto del que parten (Mirzoeff, 2011). El estudio de los textos fílmicos que están siendo producidos bajo los efectos de la era digital debe contar con una metodología que permita abarcar los distintos lenguajes y articulaciones de medios, los espacios físicos y no físicos, las distintas prácticas de producción de sentido y los propósitos que persiguen. La traducción como fenómeno y la metodología propuesta por el outward turn en particular, nos permite conectar las distintas disciplinas que forman parte del texto fílmico para así cumplir con el objetivo que se plantea desde la disciplina, que es encontrar el sentido detrás de los textos que en este caso se comportan como post-traducciones de lo Real o tratamientos creativos de la realidad, según la visión tradicional del género.

Las obras de Jacobo Sucari son un producto de esta coyuntura, donde la hibridación del documental más convencional con otras disciplinas artísticas pone de manifiesto un cambio en el modo de comunicarnos, de elaborar textos haciendo uso de nuevos lenguajes que construyen sentido. Se plantea un cambio en el modo de ver, comprender y analizar lo Real, produciendo transformaciones dentro de las estructuras narrativas que pretenden reflejar un presente complejo. Tanto “La ciudad transformada” como “Relatos de la periferia” abren el juego a los contenidos transmedia y requieren de una forma de pensamiento interactiva y transdisciplinar que nos permita establecer un diálogo entre las declaraciones y los acontecimientos culturales, entre los textos expuestos y otros, un diálogo entre lenguajes, literaturas, géneros, estilos y culturas (Stam, 1992, p. 14). Transgredir los límites entre las disciplinas es la metodología que nos permite observar otras identidades con una mirada desprejuiciada, o como afirma Sucari, diferente de la mirada que podría tener un antropólogo del siglo XIX sobre lo que se entiende como otredad (Sucari, 2010, p. 243). Siguiendo un razonamiento de Vidal Claramonte al analizar una instalación de arte contemporáneo, no darle voz a alguien es una de las formas más peligrosas de violencia simbólica (2019), es justamente lo que busca evitar Sucari en sus documentales a partir de una estructura multimedial que permite reflejar el contexto actual de globalización, multiculturalidad y asimetría.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. University of Toronto Press Incorporated.
- BASSNETT, S. Y JOHNSTON, D. (2019). The outward turn in translation studies. *The Translator*, 25:3, 181-188. DOI: 10.1080/13556509.2019.1701228
- Benthien, C., Lau, J. y Marxsen, M. M. (2019). *The literariness of media art*. Routledge.
- BLUMCZYNSKI, P. (2016). *Ubiquitous Translation*. Routledge.
- CATALÀ DOMÉNECH, J. M. (2005). *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions.
- CATALÀ DOMÉNECH, J. M. (2017). *Viaje al Centro de las imágenes*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- ELLESTRÖM, L. (2019). *Transmediation: Some Theoretical Considerations*. Routledge Studies in Multimodality.
- FERNÁNDEZ, V. (2013). *Territorios y fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.
- GAMBIER, Y. Y VAN DOORSLAER, L. (2016). *Border Crossings. Translation Studies and Other Disciplines*. John Benjamins.
- GENTZLER, E. (2017). *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. Routledge.
- MARAIS, K. Y MEYLAERTS, R. (Eds.) (2019). *Complexity Thinking in Translation Studies: Methodological Considerations*. Routledge.
- MIRZOEFF, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press Books.
- MIRZOEFF, N. (2016). *Cómo ver el mundo*. Paidós.
- MITCHELL, W. J. T. (2002). Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture*, Vol 1(2): 165-181 [1470-4129(200208)1:2;165-181;026800].
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (Ed.). (2010). *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca y autores.
- STAM, R. (1992). *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. John Hopkins University Press.
- SUCARI, J. (2012). *El documental expandido: Pantalla y espacio*. UOCpress.
- VIDAL CLARAMONTE, M. C. A. (2019). Violins, violence, translation: looking outwards. *The Translator*, 25:3. DOI: 10.1080/13556509.2019.1616407
- VOEGELIN, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a philosophy of sound art*. The Continuum International Publishing Group Inc.
- ZWISCHENBERGER, C. (2019). From inward to outward: the need for translation studies to become outward-going. *The Translator*, DOI: 10.1080/13556509.2019.1654060

EL ESCRITOR EN EL TEXTO Y OTRAS COINCIDENCIAS ENTRE *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA* Y *EL SECRETO DE SUS OJOS*

Edward Waters Hood

Northern Arizona University

1. INTRODUCCIÓN

Aunque hay muchas diferencias entre *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez y *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri, las dos novelas tienen algunos aspectos en común: se asemejan en cuanto a sus narradores, unos elementos de sus argumentos y los aspectos metatextuales que explotan sus autores. En cada novela, un personaje que también es el narrador es, o aspira a ser, novelista, y narra su obsesión con un asesinato que ocurrió hace mucho tiempo. Mientras que el personaje narrador-escritor de *Crónica de una muerte anunciada* es una versión ficcionalizada del mismo autor, Gabriel García Márquez, quien explota la muerte de un amigo que ocurrió hace veintisiete años para escribir su «crónica», el de *La pregunta de sus ojos* no es una versión ficcionalizada del autor sino un personaje ficticio, un agente judicial jubilado que se estrena como novelista, escribiendo sobre un asesinato, un caso en el cual se vio involucrado hace treinta años. Además de estos aspectos de los dos textos, aquí se discutirá y analizará el significado de las diferencias que presentan sus versiones cinematográficas con estas novelas respecto a sus narradores, argumentos y aspectos metatextuales.

2. LOS AUTORES Y SUS NOVELAS Y PELÍCULAS

2.1 La literatura y cine de Eduardo Sacheri

Reconocido por su obra narrativa y las películas que se han hecho basadas en sus novelas, Eduardo Sacheri se ha destacado como uno de los narradores argentinos más exitosos de las últimas dos décadas. Hasta el presente, se han filmado tres películas derivadas de sus novelas: *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), una adaptación de *La pregunta de sus ojos* (2005); *Papeles en el viento* (Juan Taratuto, 2015), que se basa en la novela homónima (2015); y *La odisea de los giles* (Sebastián Borensztein, 2019), basada en *La noche de la usina*, la novela ganadora del Premio Alfaguara de 2017. Estas

obras de Sacheri, sus novelas y las películas basadas en ellas, se caracterizan por su preocupación con las idiosincrasias del idioma español, su gran afición al cine y la pasión desmedida por el fútbol que comparte el autor argentino con sus compatriotas. La extraordinaria recepción internacional de la película *El secreto de sus ojos* atrajo mucha atención a la obra narrativa de Sacheri y contribuyó a que sea uno de los escritores actuales más reconocidos de Latinoamérica. Cabe mencionar que Eduardo Sacheri colaboró con el director Juan José Campanella en la elaboración del guion de la película.

2.2. La literatura y cine de Gabriel García Márquez

La estrecha relación de Gabriel García Márquez y su obra literaria con el cine a través de su carrera como escritor es bien conocida y estudiada¹. Aunque se ha hecho un gran número de versiones fílmicas de sus obras narrativas, quizás las mejores han sido las que se basaron en sus novelas cortas: *Eréndira* (Ruy Guerra, 1983), una versión de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972); *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999), una adaptación de la novela del mismo nombre (1958); una película basada en la novela *Crónica de una muerte anunciada* que se produjo en italiano con el título *Cronaca di una morte annunciata* (Francesco Rosi, 1986); y *Del amor y otros demonios* (Hilda Hidalgo, 1994), una película basada en la novela del mismo título (2008). Aquí se discutirá la novela *Crónica de una muerte anunciada* y su versión cinematográfica que se filmó con un elenco de reconocidos actores internacionales en Cartagena y Mompós, Colombia. El guion de la película fue escrito por Tonino Guerra.

3. LOS PERSONAJES NARRADORES-ESCRITORES EN LAS NOVELAS

3.1. El personaje narrador-escritor en la novela *Crónica de una muerte anunciada*²

¹ Entre los estudios sobre las incursiones de Gabriel García Márquez en el mundo cinematográfico se incluyen *García Márquez: la tentación cinematográfica* de Eduardo García Aguilar (1985), *Gabriel García Márquez and the Cinema: Life and Works* de Alessandro Rocco (2014) y *García Márquez y el cine* de María Lourdes Cortés (2015).

² Algunas ideas sobre *Crónica de una muerte anunciada* expresadas aquí aparecen en otro artículo escrito por el autor de este artículo, «El periodista y novelista en *Crónica de una muerte anunciada*» (Hood, 2019, pp. 248-257). Mientras que ese artículo trata sobre el tema de la focalización narrativa en la novela y película de Gabriel García Márquez, el enfoque aquí es comparativo, con las obras de Eduardo Sacheri.

Gabriel García Márquez se introduce a sí mismo, o mejor dicho, una versión ficcionalizada de sí mismo, como el narrador de su novela *Crónica de una muerte anunciada*, al escribir sobre un episodio de la vida real, la muerte de un amigo suyo, Cayetano Gentile, quien fue asesinado por Víctor y Joaquín Chica, los hermanos de Margarita Chica, quienes creyeron que él había tenido relaciones con su hermana antes de que ella se casara con Miguel Reyes Palencia, quien la devolvió a su madre la noche de la boda cuando descubrió que no era virgen. Este incidente, que ocurrió el 22 de enero de 1951, inspiró a García Márquez, quien en ese momento trabajaba como periodista y se estrenaba como escritor de ficción, a escribir la novela. Sin embargo, tuvo que esperar treinta años para publicarla porque su madre le pidió que no lo hiciera mientras viviera su comadre Julieta Chimento, la madre del muerto³.

El pretexto de la novela es la vuelta del personaje narrador-escritor ficticio Gabriel García Márquez al pueblo 27 años después de la muerte de su amigo para investigar cómo fue posible que los hermanos lo mataran a pesar de que no había nadie en el pueblo que quisiera que eso pasara. En la novela, la víctima se llama Santiago Nasar, los hermanos que lo matan Pedro y Pablo Vicario, la mujer devuelta por no ser virgen Ángela Vicario y el hombre que se casa con ella Bayardo San Román. La versión ficcionalizada de Gabriel García Márquez, el narrador, nunca revela su nombre en la novela, pero habla de varios de sus parientes como personajes en el texto con sus nombres o apodos de la vida real, entre ellos su madre Luisa Santiaga, sus hermanos Jaime y Luis Enrique, sus hermanas Margot y «la monja», su tía Wenefrida Márquez y su futura esposa Mercedes Barcha.

El personaje García Márquez plasmado en la novela no resulta ser un narrador digno de confianza. Confiesa al principio del texto que en el momento en que mataron a Santiago Nasar él estaba borracho, reponiéndose de la parranda de la boda de Santiago y Ángela «[...] en el regazo apostólico de María Alejandrina Cervantes» (García Márquez, 1984, p. 11), una prostituta y la madama del pueblo. Además, este narrador también presenta rasgos de un machismo exagerado, hablando de las prostitutas de la casa de María Alejandrina Cervantes como «las mulatas de placer» (García Márquez, 1984, p. 104 y de varias mujeres en el texto como objetos del deseo masculino. Por ejemplo, se refiere a las hermanas de Bayardo San Román como «acabadas de florecer» y «dos potrancas sin sosiego» (García Márquez, 1984, p. 55). Su vida disipada de parrandero y

³ García Márquez incluyó los detalles de este episodio en sus memorias *Vivir para contarla* (459-460).

el hecho que estuviera borracho y dormido cuando ocurrió la muerte de su amigo Santiago Nasar no inspira mucha confianza en sus lectores.

Estructuralmente, el texto que nos proporciona el personaje-narrador dista mucho de ser una crónica, o una versión objetiva y cronológica de los hechos. Las cinco secciones del texto, que no llevan títulos ni números, se caracterizan por muchos saltos temporales y su forma circular. Al hablar de la elaboración de su «crónica», el García Márquez personaje-narrador se refiere a varios textos dentro del texto que reflejan la naturaleza del libro que está componiendo, un texto fragmentado, incoherente y distorsionado por el paso del tiempo. Describe su intento de rescatar del olvido los detalles de la muerte de Santiago Nasar, diciendo que ha vuelto «[...] a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria» (García Márquez, 1984, p. 14). También discute el informe que preparó el padre Carmen Amador de la autopsia que le practicaron al cadáver de Santiago Nasar, una intervención que convirtió sus restos mortales en otro texto incompleto y fragmentado (García Márquez, 1984, p. 120). Quizás el texto que mejor revela e ilustra la naturaleza del libro que compone el personaje-narrador sea el sumario del caso del juez, que quedó flotando, abandonado en las aguas del mar que han inundado el sótano del antiguo Palacio de Justicia en Riohacha. El narrador nos afirma que pudo «[...] rescatar 322 pliegos de los más de 500 que debió de tener el sumario del juez [...]» que investigó el crimen (García Márquez, 1984, p. 158). Un texto incompleto, sin orden ni concierto, el sumario del juez no le sirve de mucha ayuda al narrador en su intento de llegar a una comprensión del asunto que investiga.

Otro texto dentro de este texto es el verso del poema «La caza del amor» del poeta portugués Vicente Gil (¿1465-1536?) que sirve de epígrafe para la novela: «La caza de amor es de altanería» (García Márquez, 1984, p. 7). El narrador hace referencia a este poema para describir a su amigo Santiago Nasar como un «gavilán pollero» que «[...] andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes» (García Márquez, 1984, p. 144). Aunque tenía fama de mujeriego y conquistador, nadie creía que Santiago hubiera tenido relaciones con Ángela Vicario. Al equiparar el amor con la altanería, el poema, que compara este deporte de nobles con la guerra entre los hombres y las mujeres, el narrador destaca los altos peligros que encarnan las relaciones sexuales.

El narrador-escritor comparte con nosotros los lectores lo que pudo averiguar de otros del día del incidente y lo que ha podido aprender de los habitantes del pueblo, los

testigos del drama, a través de los años y después de su regreso al pueblo veintisiete años después de los hechos. Por lo tanto, todo el texto proviene de este narrador poco digno de confianza que nos relata, de segunda mano y muchos años después, lo que ha podido averiguar de los testigos de la tragedia. Su texto fragmentado resulta ser todo menos la crónica que nos dice que está elaborando.

3.2. El personaje narrador-escritor en la novela *La pregunta de sus ojos*

Por su parte, Eduardo Sacheri maneja este aspecto metatextual con un personaje narrador-escritor dentro del texto que comparte su estilo literario y sus pasiones para reflexionar sobre la naturaleza de la ficción y para plasmar su propia poética al escribir la novela. Al comienzo del texto conocemos a este personaje, Benjamín Chaparro, el protagonista que se acaba de jubilar de su trabajo de secretario en un juzgado de Buenos Aires. Chaparro lleva más de dos décadas enamorado en secreto de Irene Hornos, quien llegó a trabajar bajo él como meritoria para luego ascender a ser jueza, o sea, su superior.

El plan de Chaparro es dedicar los primeros meses de su jubilación a jugar a ser escritor y a escribir una novela, un proyecto que ha acariciado durante muchos años pero que nunca ha tenido el tiempo de realizar (Sacheri, 2015, p. 18). Decide escribir sobre la búsqueda de justicia de Ricardo Morales, un hombre cuya esposa, Liliana Emma Colotto, fue violada y asesinada hace casi treinta años por Isidoro Antonio Gómez, un amigo de Liliana que había estado obsesionado con ella desde la adolescencia. La obsesión de Gómez, quién admiró y deseó a Liliana de lejos antes de que ella se casara con Ricardo Morales, presenta paralelismos con la relación que tiene Chaparro con Irene. Chaparro ha estado enamorado de ella desde la primera vez que la vio, pero nunca ha tenido el coraje de declararle su amor ante los obstáculos que se han presentado a través de los años que le han impedido hacerlo. Después de terminar la escritura de su novela, parece que Chaparro finalmente tendrá el valor de declararle su amor a Irene. Aunque dice él al principio del texto que no pretende «[...] hacer catarsis con este libro» [...]» (Sacheri, 2015, p. 21), al final es evidente que esto sí ha sido el resultado de este ejercicio.

Chaparro comienza su proyecto desde cero, sin tener ninguna idea de cómo escribir una novela. Este escritor en ciernes, que siempre ha soñado con ser novelista, discute en el primer capítulo su dilema y lo difícil que es darle comienzo a su texto. Al principio, habla de lo complicado e intimidante que es escribir, y se entretiene tirando las hojas rechazadas a un cesto de mimbre como si estuviera practicando su tiro de baloncesto. Se critica a sí mismo, diciendo lo siguiente: «Es evidente que estoy tan lejos

de ser un escritor como de volverme basquetbolista a los sesenta años» (Sacheri, 2015, p. 21). Chaparro también se burla de sí mismo, comparándose con dos grandes escritores, Ernest Hemingway y Gabriel García Márquez: «Viejo, dos veces divorciado, jubilado, con veleidades de escritor. El Hemingway de la tercera edad. El García Márquez del oeste del conurbano» (Sacheri, 2015, pp. 13-14).

Chaparro se cuestiona, preguntándose si tiene suficiente imaginación «[...] como para escribir una novela» (Sacheri, 2015, p. 21). Para superar este obstáculo decide, en sus palabras, «[...] escribir una novela sin inventar nada, es decir, narrar una historia verdadera, algo de lo que yo hubiese sido, aunque indirectamente, testigo» (Sacheri, 2015, p. 21). Finalmente, se queda con la idea de escribir la historia de Ricardo Morales. Chaparro había trabajado la causa legal del asesinato de Liliana Colotto durante su carrera en el juzgado, y aunque consiguió que encarcelaran a Isidoro Gómez por un tiempo, el asesino fue amnistiado, y luego fue a trabajar con las fuerzas represivas de la guerra sucia bajo el mando de Pedro Romano, un ex colega del tribunal a quien Chaparro había denunciado por abuso a dos detenidos.

Chaparro narra su versión de este caso sin resolver que forma uno de los hilos argumentales de la novela de Sacheri. Se podría afirmar que lo que propone escribir Chaparro no es una novela sino lo que nos había prometido el personaje narrador-escritor de *Crónica de una muerte anunciada*, la crónica de una historia en la cual tuvo una participación importante.

Ya con un tema concreto, Chaparro pondera los problemas formales que presenta su proyecto. El primer obstáculo que tiene que superar es la elección del tipo de narrador que tendrá su novela. Duda en narrar la acción en primera o tercera persona, y decide que la primera persona le conviene más porque según él será menos problemática (Sacheri, 2015, p. 21). El segundo obstáculo tiene que ver con los episodios de su historia de los que él no ha sido testigo, porque en tales casos tal vez tendría que inventarlos (Sacheri, 2015, p. 22). Decide emplear la primera persona para narrar las partes de su historia que conoce de primera mano. Mientras repasa los elementos de su texto se frustra, soltando una palabrota, y luego se autocensura diciendo que no serán bienvenidos sus impropiedades y que tendrá que cuidar las palabras que emplea (Sacheri, 2015, p. 22). Aquí, como es el caso de otras novelas de Sacheri, encontramos un motivo recurrente en los múltiples comentarios sobre los usos, las ambigüedades y las idiosincrasias de la lengua castellana.

El último obstáculo que enfrenta Chaparro al imaginarse su novela es el ya mencionado problema de cómo darle comienzo. Está convencido de que tiene que iniciar

su texto al principio, pero no sabe cuál es el principio. Nos dice que su historia tiene varios principios: «No es que esta historia no tenga un principio. El problema es que tiene como cuatro o cinco principios posibles y distintos» (Sacheri, 2015, p. 22). Y, como lo ha hecho en otras novelas, como por ejemplo en *La noche de la usina*⁴, nuestro autor Eduardo Sacheri, a través de su narrador ficticio Benjamín Chaparro, incluye a modo de señuelo o *teaser* al principio del texto una enumeración de estos comienzos que el lector va a encontrar en su novela:

Un joven que se despide con un beso de su mujer, en el pasillo que da a la calle, antes de irse a trabajar. O dos tipos que dormitan sobre un escritorio y pegan un respingo cuando suena la campanilla estridente de un teléfono. O una chica recién recibida de maestra que posa para una foto grupal. O un empleado judicial, que soy yo, y que casi treinta años después de todos esos posibles principios recibe una carta manuscrita enviada por un remitente inverosímil. (Sacheri, 2015, p. 22)

Chaparro se pregunta con cuál de esos comienzos posibles se va a quedar, y dice que escogerá cualquiera de ellos para después incluir los demás de la manera más apropiada (Sacheri, 2015, p. 23). Este personaje narrador-escritor acaba diciendo que no teme fracasar en su intento de ser novelista, que tal vez termine, con las hojas rotas, mejorando su tiro de larga distancia (Sacheri, 2015, p. 23).

Curiosamente, como fue el caso con el narrador de *Crónica de una muerte anunciada*, Chaparro, al hablar de sus relaciones con mujeres, emplea términos bélicos. Dice que su segunda esposa, Silvia, lo animaba a escribir cuando todavía lo quería, pero que cuando se había muerto su amor por él, «[...] hablaba de eso de jugar a escritor desde la torre de ironía y desprecio mordaz que había elegido para atrincherarse y lanzarme balas» (Sacheri, 2015, p. 19). Chaparro también equipara el oficio de escribir con la guerra. Por ejemplo, describe la antigua máquina de escribir que había usado durante su carrera en el tribunal, que va a usar para escribir su novela en la era de las computadoras, como «una cuarta falange» y la compara con un tanque de guerra con «[...] su color verde oliva y ese ruido de artillería en cada golpe de las teclas [...]» (Sacheri, 2015, p. 14).

Estructuralmente, la novela de Sacheri se divide entre 13 secciones, que llevan títulos y se narran en tercera persona, intercaladas entre 45 capítulos indicados con números arábigos. Las 13 secciones que se narran en tercera persona omnisciente se

⁴ Al principio de *La noche de la usina*, se introduce un contador de cuentos, Arístides Lombardero, un buen narrador que cuenta historias cuando llega al pueblo cada año con su circo. El narrador de la novela, al hablar al comienzo del texto de cómo Lombardero narraría la acción de la novela, enumera los distintos hilos argumentales que se desarrollarán después (Sacheri, 2017, p. 14).

enfocan principalmente en la escritura del texto y en la relación entre Benjamín e Irene. De los 45 capítulos de la novela de Chaparro, 41 de ellos se narran en primera persona y 4 en tercera persona. En estos cuatro capítulos se narran los episodios que Chaparro no presencié, los que temía que tendría que inventar⁵. Esta organización de lo narrado en la novela separa el presente, donde observamos al Chaparro jubilado tomando sus primeros pasos como escritor, y su novela, su versión de la historia de Ricardo Morales y como esa historia marcó su vida y su carrera en el tribunal.

4. LOS PERSONAJES NARRADORES-ESCRITORES EN LAS PELÍCULAS

4.1. El personaje narrador-escritor en la película *Crónica de una muerte anunciada*

El cambio más notable de la película *Crónica de una muerte anunciada* es la ausencia del personaje narrador-escritor Gabriel García Márquez, quién ha sido suplantado por otro personaje de la novela, otro amigo de Santiago Nasar, Cristóbal Bedoya. En contraste con el narrador de la novela, Cristo Bedoya reúne muchos atributos positivos que le acreditan como un narrador fidedigno. Es un eminente médico que regresa al pueblo veintisiete años después de la muerte de Santiago Nasar para encargarse del hospital. Se introduce al principio de la película, hablándole directamente a la cámara, al llegar por el río en un buque de vapor.

Este personaje-narrador de la película es admirado por todo el pueblo y, a diferencia del narrador de la novela, trata a todos, especialmente a las mujeres, con respeto. Es interesante que en la película también se hayan suprimido las referencias a las prostitutas que abundan en la novela. Aunque se ha eliminado al personaje Gabriel García Márquez, algunos de sus parientes, como sus padres y hermanos, sí aparecen en la película. Como se afirmó anteriormente, este cambio es significativo, pero no altera la visión del mundo representada en la novela. Aunque este narrador inspira más confianza en los espectadores de la película y asume la misma misión y el mismo papel que el personaje Gabriel García Márquez de la novela, como este, tampoco llega a comprender cómo fue posible que nadie pudiera impedir la muerte de Santiago Nasar.

⁵ Estos episodios que no presencié Chaparro incluyen una llamada de Delfor Colotto, el padre de Liliana, a doña Clarisa, la madre del asesino Isidoro Gómez (cap. 13); la captura de Gómez cuando intenta colarse en un tren sin pagar el boleto (cap. 19); la pelea de Gómez con dos reclusos en los baños de la penitenciaría (cap. 24); y el reclutamiento de Gómez por Pedro Romano (cap. 25).

4.2 El personaje narrador-escritor en la película *El secreto de sus ojos*

Hay algunas diferencias entre la película *El secreto de sus ojos* y la novela *La pregunta de sus ojos* que cambian la representación del personaje narrador-escritor y de la novela que escribe. Para comenzar, en la película Benjamín se apellida Espósito, y no Chaparro. También se cambia, por unos años, el periodo representado, y encontramos cambios en algunos de los episodios más significativos. Entre los más interesantes se incluyen la ya mencionada captura de Isidoro Gómez en un tren, que en la novela ocurre en un estadio de fútbol cuando Benjamín Espósito y su ayudante Pablo Sandoval acuden ahí en busca del asesino después de descubrir que la gran pasión de su vida, igual que la del autor Eduardo Sacheri y de muchos de sus compatriotas, es el fútbol. Pablo Sandoval, quien también es el mejor amigo de Espósito, muere en la novela y la película, pero las muertes son por causas distintas. Mientras que en la novela Sandoval se muere después de años de abusar el alcohol, en la película es asesinado cuando los sicarios de Pedro Romano, el ex colega del tribunal de Espósito que participa en la represión y asesinatos de la guerra sucia, lo confunden con Espósito, a quien Romano ha atribuido la desaparición de Isidoro Gómez.

El final de la película también se desvía de el de la novela. En la novela, Benjamín Chaparro recibe una carta de Ricardo Morales después de no haber tenido noticias de él durante más de dos décadas. Morales le pide un favor, que viaje a su casa para poner sus cosas en orden. Chaparro entiende que Morales se va a quitar la vida porque se está muriendo de cáncer. Chaparro viaja a la casa, donde descubre que Morales se ha suicidado, y también encuentra muerto a Isidoro Gómez en una jaula en un galpón que Morales ha construido para tenerlo preso a cadena perpetua por haber matado a su esposa. En cambio, en la película, Benjamín Espósito visita a Ricardo Morales cuando ya ha terminado su novela. Morales, para deshacerse de Espósito, le dice que él había matado a Gómez años antes cuando este desapareció. Espósito se despide de Morales, pero, una vez en la carretera, recuerda todo lo que Morales le había dicho en el pasado, especialmente su insistencia de que Gómez recibiera cadena perpetua y no la pena capital, que la muerte sería una salida demasiado fácil para el asesino de su esposa, y decide regresar a la casa de Morales, donde descubre que él ha tenido a Isidoro Gómez vivo en una jaula en el galpón que hizo construir para tal propósito.

Entonces, ¿cómo se narra esta historia de la escritura de la novela en la película? Aunque la película sigue hasta cierto punto los argumentos no lineales de la novela, la acción del pasado, el grueso de lo narrado en el libro en primera persona desde la

perspectiva de Benjamín Chaparro pasa a representarse desde la perspectiva objetiva del cine. Benjamín Espósito empieza a escribir su novela a mano, y cuando visita a Irene en su oficina, ella le anima a seguir con su proyecto. Viendo que su escritura a mano es indescifrable, ella decide regalarle a Espósito la vieja máquina de escribir que él usó durante su carrera en el tribunal. Espósito le dice a ella que ya con la máquina de escribir no le quedan excusas y que va a tener que escribir. En la película, Irene le aconseja a Espósito respecto a cómo comenzar su novela, diciéndole lo siguiente: «Por lo que más te acordás. Hace más de veinte años, ¿qué fue lo que más pensaste en ese momento? Por ahí, con esa imagen arrancás» (Campanella, 2009, 8:53). Y para Benjamín, la escritura de su novela, tanto en la novela como en la película, se vuelve un pretexto para visitar con Irene, para que ella vea el progreso de su proyecto.

Casi al final de la película, Benjamín e Irene buscan información sobre los paraderos de Isidoro Gómez y Ricardo Morales. No encuentran pistas para encontrar a Gómez, pero descubren que Morales se había mudado hace muchos años a un pueblo pequeño. Benjamín lo visita y comparte su novela con él. Morales le crítica su trabajo, diciendo lo siguiente: «Tienes que desarrollar un poco esto. Parece un memorándum largo» (Campanella, 2009, 1:43:37). Esta crítica literaria de la novela de Espósito no se encuentra en la novela porque Morales ya está muerto cuando Chaparro recibe la carta de él con las instrucciones de llegar a su casa y poner todo en orden.

Al final de la película, Benjamín Espósito le dice al Morales vivo que no ha podido olvidar el caso, y Morales le dice enfáticamente que debe hacerlo. Luego Morales y Espósito discuten, y aunque Espósito sale de la casa, vuelve inmediatamente después para averiguar si Morales le está escondiendo algo. En la película, parece que Espósito, después de descubrir que Morales tiene preso a Gómez, va a dejar las cosas así, abiertas. En una de las escenas finales, vemos a Benjamín Espósito cosiendo el texto de su novela, algo que hacía su colega y mejor amigo Pablo Sandoval con los expedientes en el juzgado antes de archivarlos. Parece que Espósito no va a publicar su libro porque si lo publicara expondría lo que ha hecho Morales y su propia vinculación con ese acto ilícito. Con su novela terminada, Espósito se dirige a la oficina de Irene, finalmente preparado para enfrentar sus demonios y declararle su amor contra todos los obstáculos.

5. CONCLUSIONES

Como se ha discutido aquí, a pesar de presentar grandes diferencias entre sí, las novelas *Crónica de una muerte anunciada* y *La pregunta de sus ojos* se asemejan en algunos aspectos respecto a sus narradores, argumentos y las técnicas de la metaficción que emplean sus autores. Los narradores de estas novelas son personajes narradores-escritores que están obsesionados con asesinatos que ocurrieron hace casi tres décadas, y los dos buscan algún tipo de catarsis a través de la escritura de los eventos que narran. García Márquez se hace de una versión ficcionalizada de sí mismo para su narrador-escritor, un personaje que contribuye a la representación de los aspectos absurdos de la realidad de su novela. Aunque el narrador dentro del texto no logra entender cómo fue posible el drama absurdo que resultó en la muerte de su amigo Santiago Nasar hace veintisiete años, le permite a García Márquez, el autor verdadero de la novela, plasmar su visión de la realidad como algo caótico, imprevisible e inexplicable. En cambio, Benjamín Chaparro, el personaje narrador-escritor de Eduardo Sacheri, aunque lo niegue al principio de la novela, sí logra hacer catarsis con el libro que él escribe sobre el asesinato de Liliana Colotto y su relación con Ricardo Morales y la jueza Irene Hornos.

Los dos escritores dentro de las novelas también están obsesionados con la escritura de sus novelas. Es irónico que la crónica prometida por el escritor ficticio de *Crónica de una muerte anunciada* resulte ser todo menos que una crónica y que Benjamín Chaparro, el novelista en ciernes de *La pregunta de sus ojos*, termine escribiendo algo muy parecido a una crónica de los hechos de su caso. También es interesante notar que los dos narradores comparan el amor con el combate y la guerra de forma original: mientras que el García Márquez ficticio relaciona el amor con la altanería, y por extensión con la guerra, Benjamín Chaparro lo equipara directamente con la guerra.

Las bien logradas versiones cinematográficas de las dos novelas ofrecen algunos cambios respecto a sus argumentos y como se narran. La elisión completa en la película *Crónica de una muerte anunciada* del personaje Gabriel García Márquez, quien es reemplazado por Cristo Bedoya, un narrador más digno de confianza, es el cambio más grande y significativo. Sin embargo, este cambio no altera el significado de la visión del mundo representada en la novela. En cambio, *El secreto de sus ojos* ofrece más cambios argumentales, especialmente respecto al final de la novela. Es interesante que en la versión fílmica Ricardo Morales se convierta en crítico literario, comentando el libro que ha escrito Benjamín Chaparro.

En suma, los autores de estas dos novelas y los directores y guionistas de sus versiones cinematográficas han hecho un trabajo admirable en representar el tema del personaje narrador-escritor dentro de sus textos.

BIBLIOGRAFÍA

- BORENSZTEIN, S. (Director). (2019). *La odisea de los giles*. [Película]. Kramer & Sigman Films; Kenya Films; Mod Producciones.
- CAMPANELLA, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos*. [Película]. Haddock Films; 100 Bares; Tornasol Films.
- CORTÉS, M. L. (2015). *Los amores contrariados: García Márquez y el cine*. Ariel.
- DILLON, A. (2018). «Sacheri por Campanella: del secreto a la pregunta de sus ojos». *Question*, 1 (58). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4551>
- GARCÍA AGUILAR, E. (1985). *García Márquez: la tentación cinematográfica*. Universidad Autónoma de México.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1984). *Crónica de una muerte anunciada*. Editorial Bruguera.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2010). *Del amor y otros demonios*. Vintage Español.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2010). *El coronel no tiene quien le escriba*. Vintage Español.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2010). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Vintage Español.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002). *Vivir para contarla*. Editorial Sudamericana.
- GUERRA, R. (Director). (1983). *Eréndira*. [Película]. Cine Qua Non; Austra; Les films de Triangle; Atlas Sackia Films.
- HIDALGO, H. (Directora). (2008). *Del amor y otros demonios*. [Película]. CMO Producciones.
- HOOD, E. W. (2019). «El periodista y novelista en *Crónica de una muerte anunciada*», en M. Marcos, ed., *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña* (248-257). Universidad de Salamanca. https://cebusal.es/publicacion_ceb/el-cine-como-reflejo-de-la-historia-de-la-literatura-y-el-arte-en-la-filmografia-hispano-brasilena/
- RIPSTEIN, A. (Director). (1999). *El coronel no tiene quien le escriba*. [Película]. Producciones Amaranta; Gardenia Producciones; Tornal Films; DMVB Films; IMCINE; Tabasco Films.
- ROCCO, A. (2014). *Gabriel García Márquez and the Cinema: Life and Works*. Tamesis.
- ROSI, F. (Director). (1987). *Cronaca di una morte annunciata*. [Película]. Italmedia Film; Les Films Ariane; Franc 3 Cinéma; Soprofilms; Focine; Rai 2.
- SACHERI, E. (2015). *El secreto de sus ojos*. Penguin Random House.
- SACHERI, E. (2017). *La noche de la usina*. Penguin Random House.

SACHERI, E. (2011). *Papeles en el viento*. Alfaguara.

TARATUTO, J. (Director). (2015). *Papeles en el viento*. [Película]. Concreto Films; Cinear; Telefe; Endemol; Smilehood; INCAA.

LA CECILIA MÁS ATÍPICA: LA BÖHL DE FABER REVOLUCIONARIA QUE REINTERPRETÓ OTRO FERNÁN (GÓMEZ)

Elena María Benítez-Alonso

Universidad de Sevilla

1. DE FERNÁN CABALLERO A FERNÁN-GÓMEZ A TRAVÉS DEL CUENTO DE JUAN SOLDADO: INTRODUCCIÓN

En 1973 Fernando Fernán-Gómez estrena su adaptación cinematográfica encargada por RTVE del cuento de *Juan Soldado*, publicado en 1852 por *Fernán Caballero* (Cecilia Böhl de Faber) en el *Semanario Pintoresco Español*. Más allá de la reinterpretación autorial del telefilme y de su fidelidad al relato folclórico-maravilloso, basado a su vez en el *Juan Sin Miedo* de los Hermanos Grimm, la producción de Fernán-Gómez, que él mismo consideró que podría ser su obra más importante, destaca por su valor crítico a la Iglesia y al Estado en la España del momento, confiriendo una nueva lectura a la ya controvertida narración de *Fernán Caballero*, una autora caracterizada, paradójicamente, por su posicionamiento afín a la Iglesia y a la monarquía. De *Fernán Caballero* a Fernán-Gómez, analizamos pues la dimensión cinematográfica del cuento de *Juan Soldado* como crítica popular a la Iglesia y al Estado.

Caracterizada de forma convencional por su posicionamiento afín a la Iglesia y a la monarquía, la *Fernán Caballero* con que firmaba sus obras Cecilia Böhl de Faber¹ manifestó también, paradójicamente y en el complejo contexto político-religioso de la sociedad del XIX, una inusual faceta un tanto revolucionaria como crítica a ambos pilares del sistema tradicionalista que habitualmente defendió en sus publicaciones

¹ Con *La Gaviota*, a partir de mayo de 1849, como novela por entregas en el liberal *El Herald* de Madrid y traducida del francés original por José Joaquín de Mora, la autora se vio obligada a publicar sus obras por necesidad económica, aunque con posterioridad las motivaciones de tipo ideológico resultaran relevantes, dentro de su campaña por combatir el liberalismo. Recurrió al topónimo del municipio ciudadrealeño como seudónimo habitual con el que ocultar su identidad, más aún en una época en la que seguía sin estar bien visto el que una mujer se dedicara a la escritura. No obstante, será revelada por el propio José Joaquín de Mora (Argüello López, 1922, p. 30; Heineremann, 1944, p. 97) en torno a 1852, año en el que publica su *Juan Soldado*, aunque la escritora continuará utilizando este seudónimo (también hará uso de *León de Lara*) como firma habitual en sus obras. El liberal José Joaquín de Mora había sido enemigo político y literario de su padre, convirtiéndose después en agente de *Fernán Caballero* quien, refiriéndose al uso de seudónimo para evitar «salir a la vergüenza pública», diría: «Gustóme este nombre, por su sabor antiguo y caballeresco, y sin titubear un momento lo envié a Madrid, trocando para el público mis modestas faldas de Cecilia por los castizos calzones de Fernán Caballero» (Coloma, 1960, p. 1435).

periodístico-literarias. Dentro de su labor como pionera recopiladora de la narración oral, la publicación de su particular versión del cuento de *Juan Soldado* representa, en este sentido, un hito en su obra. Y es que, más allá de contemplar la tipología del cuento como folclórico-maravilloso (Amores, 2016, p. 222), estimamos que Cecilia se valió en él del uso de ambos géneros como doble instrumento para lograr el atípico propósito ideológico que expresa en este texto. Por un lado, con la utilización en su relato del componente folclórico excusaba su controvertida actitud a través de la fidelidad periodístico-literaria a la original fuente popular. Por otro, el empleo de lo maravilloso resultaba, asimismo, un acertadísimo recurso estilístico para conseguir salvar los obstáculos de la censura² que regía en 1852, cuando, en plena década moderada del reinado *supuestamente* liberal de Isabel II, vio la luz su cuento en el exitoso, moralista y costumbrista *Semanario Pintoresco Español*³. La autora, de profundas convicciones religioso-conservadoras y que gozaría de la amistad personal de la soberana, no duda, sin embargo, en estos momentos y a pesar de las numerosas trabas existentes, en realizar así una severa crítica de los aspectos que considera más cuestionables de la institución monárquica y del concepto de religión de la jerarquía de la Iglesia católica, curiosamente además en el mismo año en el que publica su novela *Clemencia*, en la que se observa claramente su «coincidencia, si no connivencia», con los postulados «del ala más intransigente y antiliberal de la Iglesia española». Frente a la *Fernán* de «cuasi monolítica personalidad con que se muestra la escritora de ficción, la ideóloga intransigente y radical», en su *Juan Soldado* se manifiesta

²A pesar de los avances para el libre ejercicio de la prensa que incorporó el reinado teóricamente *liberal* de Isabel II (en la práctica bastante más tradicional, aunque no menos alejado de las limitaciones que imponía el absolutismo de su padre, Fernando VII), la decisiva importancia que desempeñó el papel del periodismo impreso, incluso en el caso de las publicaciones de supuesto carácter literario o ilustrado (como el *Semanario Pintoresco Español*), en la conformación ideológica de la sociedad hizo que los sucesivos gobiernos de liberales moderados y progresistas del reinado isabelino establecieran una serie de instrumentos de recorte de las libertades legalmente reconocidas. Estos elementos de distorsión fueron más notables cuando gobernaron, como sucedía en 1852, los moderados que, si bien ya habían recurrido desde años atrás a la censura previa y a la posibilidad de secuestro de las publicaciones, sumaron a sus restricciones sobre los contenidos político-religiosos en su legislación sobre la prensa otras como la censura para los folletines, a los que tachaban de inmorales y culpaban de no pocos males de la sociedad (Marcuello Benedicto, 1999, pp. 78-80).

³Fundado en 1836 por Ramón de Mesonero Romanos, el *Semanario Pintoresco Español*, que continuó publicándose hasta 1857, llegó a ser una de las revistas con mayor popularidad en su tiempo, alcanzando la insólita difusión de seis mil suscriptores y siguiendo el modelo de «almacén pintoresco» que triunfaba en Inglaterra y Francia. Según su prospecto (abril de 1836, pp. 3-6), en el primer número, se trataba de un tipo de periódico ilustrado de bajo precio para la instrucción de la sociedad, con contenidos variados que huyeran de una significación política, conforme a los principios de una incipiente prensa empresarial que pretendía abrirse camino en el panorama predominantemente partidista del periodismo impreso decimonónico. No quedaba exento, no obstante, de la manifestación de determinados posicionamientos ideológicos, con actitud moralista y costumbrista, apegada a «los deberes religiosos y civiles» (p. 5), aunque en él viera la luz, con inocente apariencia de cuento folclórico-maravilloso, *Juan Soldado* como toda una argumentación crítica con la institución monárquica y la jerarquía eclesiástica.

como nota excepcional «esa otra rica personalidad», la de la Cecilia que, a través de sus cartas, «no se esconde tras un seudónimo, y que siendo sólo ella misma, es poliédrica y contradictoria hasta el infinito». En su *Juan Soldado* se revela (y rebela) así esa otra personalidad que aflora en la autora de correspondencia. «Irónica y tierna». También «desparpajada», más «comprensiva y humana», con una casi insólita capacidad de adaptación «camaleónica» (Fernández Poza, 1996, pp. 67-69).

Poco más de un siglo después, en los albores de la década de los 70, Fernando Fernán-Gómez, en la línea de su anárquico cine de denuncia⁴, se servirá de esta particular narrativa de la autora decimonónica para enfrentarse, con su peculiar quehacer cinematográfico, al poder dictatorial de la alianza Iglesia-Estado en el no menos complejo entramado del tardofranquismo. Lo hará a través de la adaptación cinematográfica del cuento de *Juan Soldado* (1973) que realizará por encargo (el primero) de Radio Televisión Española, pero que el propio cineasta considerará que incluso podría ser, lo que se incrementaría con el valor de su crítica en dicho contexto histórico, su obra autorial⁵ de mayor relevancia. De forma similar a como ya sucediera con el texto de *Fernán Caballero*, el recurso de lo popular y de lo fantástico, acentuado por su inconfundible estilo esperpéntico, ayudará a Fernán-Gómez a esquivar en buena parte la aún fuerte censura⁶ de su momento que, como ya había sucedido anteriormente con otras de sus películas, querrá cebarse con su telefilme.

⁴En sus memorias *El tiempo amarillo*, que tras publicarse en 1987 fueron ampliadas en 1997 y han sido reeditadas en el centenario de su nacimiento por Capitán Swing (2021), con prólogo de Luis Alegre, Fernán-Gómez (en su amplia faceta personal, y como director y escritor, que suele empañar la más popular de actor) se define como «libertario», defensor pues de la libertad absoluta y la supresión de toda forma de gobierno y ley, en concordancia con el ideal anarquista. Alegre, que también codirigió con David Trueba el documental de entrevista biográfica *La silla de Fernando*, destaca de hecho que, más allá de ideologías de izquierdas o derechas, él se sentía «anarco-solidario». Fernando Fernán-Gómez (1921, Lima-2007, Madrid), nacido en la capital de Perú mientras su madre, la actriz Carola Fernán Gómez se encontraba de gira teatral por Latinoamérica, cuenta en sus memorias que su familia materna había sido siempre de izquierdas. El cineasta creció así entre la ideología de su abuela por parte de madre, también de nombre Carola, republicana y socialista, que le crió, y el estilo de vida burgués que quería la otra Carola, la monárquica Fernán Gómez, para su hijo, fruto de su relación con el también actor Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero. De origen aristocrático por vía paterna e hijo de la eximia actriz María Guerrero, quien impidió su matrimonio con la joven Carola, el padre del gran cineasta español y miembro de la Real Academia Española nunca llegaría a reconocer a Fernán-Gómez.

⁵Como él mismo declararía en *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez* (Brasó, 2002), su versión cinematográfica del cuento decimonónico de *Fernán Caballero* es «lo que menos puedo considerar cine de encargo, puesto que ya desde el guion de arranque habría estado orgullósísimo de haberlo escrito». De su adaptación, que se mantiene en gran medida fiel al texto original de *Fernán Caballero* y cuya guionista fue Lola Salvador Maldonado (*Salvador Maldonado*), destacaría además Fernán-Gómez que «si se me hubiera ocurrido a mí, la consideraría hoy como mi más importante obra de autor» (p. 137).

⁶A pesar de rodarse en el ocase del régimen franquista y de los atisbos de libertad que ya auguraban la posterior transición democrática, además de que ya desde los años 60 se intentaba suavizar tímidamente la censura, el sector más férreo de la dictadura continuaba ejerciendo un considerable control del sistema. De ahí que, aunque la censura del *Juan Soldado* de Fernán-Gómez se pudiera en principio estimar más laxa de

En el prólogo de sus memorias *El tiempo amarillo* (2021), Luis Alegre recoge unas declaraciones en las que, tras ser preguntado en una ocasión por el gran número de películas que rodó durante los años de la dictadura franquista a pesar de su carácter «libertario», Fernán-Gómez aseguraba, con no poca ironía: «yo estaba en contra del franquismo. Pero, por lo visto, el franquismo no estaba en contra de mí». Sin embargo, el fantasma de la censura se proyectó sobre toda la obra cinematográfica que dirigió el autor durante este periodo, con escenas descartadas, como ocurre en *Juan Soldado* ya en su ópera prima como director, *Manicomio* (1953)⁷, así como de forma indirecta en la temprana *El malvado Carabel* (1955)⁸, y con no pocas otras correcciones y tachaduras en guiones originales, como el de *La venganza de Don Mendo* (1961)⁹. En estos filmes, como también en nuestro *Juan Soldado*, la cuestión religiosa tiene mucho que ver, aunque en su versión de la obra de *Fernán Caballero* resulte asimismo decisivo el contenido crítico de carácter político-militar, además de una ácida denuncia de componente social cuyo protagonismo en otras de las relevantes películas que dirigió acentuara su persecución por parte de la censura. Es el caso de *El mundo sigue* (1963), en la que, como en *Manicomio*, el primer guion fue rechazado y en lo que de nuevo tuvo bastante que ver la cuestión religiosa, o *El extraño viaje* (1964) que, si bien no sufrió tantos recortes como otras, sí

lo habitual, ya que se proyectaba exhibir la película en el extranjero y al régimen le interesaba dar una imagen de aperturismo, lo cierto es que la emisión del telefilme (Premio Festival de Praga 1973) en España fue prohibida en un primer momento y su estreno en TVE (finalmente el 24 de octubre de 1973 y en horario tardío, a las once de la noche) fue objeto de recortes por la censura. Esta vetó 13 minutos, pasando a emitirse 32 de sus 45 (Martínez Montalbán, 2006, p. 539; Castro de Paz, 2010, pp. 281-282) aunque, tras las limitaciones de la dictadura, los recuperó.

⁷El guion del filme, metáfora esperpéntica de una España gobernada por locos con historias de autores tan variopintos como Edgar Allan Poe o Ramón Gómez de la Serna, fue incluso inicialmente prohibido aduciendo que el tema de la locura no podía tomarse a broma, ante lo cual Fernán-Gómez se lamentaría de este «absurdo», estando «en el país de don Quijote» (Llinás, Marías y Torres, febrero 1970, p. 59).

⁸A través de la comedia, el filme, otra de las adaptaciones literarias del cineasta (esta vez de la novela de Wenceslao Fernández Flores de 1931 y de la versión cinematográfica de Edgar Neville de 1935) que también dirige y protagoniza, denuncia problemas de la sociedad franquista, como las dificultades del proletario medio, por lo que el propio Fernán-Gómez se vio obligado a suprimir episodios del guion original, realizado en coautoría con Manuel Suárez Caso, o a suavizar referencias a otros espinosos temas, de calado moral-religioso, como el suicidio, para evitar la censura (Castro de Paz, 2018, p. 46).

⁹En *El tiempo amarillo* (2021), Fernán-Gómez relata cómo en esta otra adaptación cinematográfica, de la obra teatral de Pedro Muñoz Seca (1918), tuvieron que transformar al obispo en fraile porque, según los censores del guion, los frailes sí podían hablar cómicamente. Sin embargo, rodaron los planos del obispo tanto con sus ropajes como con los de fraile, prevaleciendo finalmente la versión del obispo, ya que los censores de la película resultaron más permisivos que los del guion. No tuvo tanta suertela escena de la danza del vientre ante el rey de Naima Cherky, conocida bailarina egipcia de la época, prácticamente eliminada al ser considerado pecaminoso el que la actriz bailara sensualmente enseñando el ombligo. La bailarina danzaba al son de un romance, cuyo ritmo el trovador variaba en función de la velocidad del movimiento del ombligo y, al suprimirse casi todos estos planos, se perdía así en gran parte el humor y el sentido de la escena.

fue condenada durante varios años al ostracismo ante los temores de los distribuidores a las posibles represalias de la administración.

2. LA IMPORTANCIA DE LO POPULAR-MARAVILLOSO: METODOLOGÍA PARA UNOS OBJETIVOS

La utilización de lo popular y lo fantástico resulta, pues, esencial tanto en *Fernán Caballero* como en Fernando Fernán-Gómez para contar sus respectivas e inquisitivas historias de *Juan Soldado*, cuya interconexión a través de este recurso, como forma de conseguir su propósito crítico del poder de los regímenes políticos y de la jerarquía eclesiástica en sus correspondientes contextos históricos, pretendemos demostrar mediante un análisis comparativo de ambos relatos. Asimismo, resaltamos la importancia del carácter revolucionario no solo del discurso cinematográfico de Fernán-Gómez, en el que ello resulta más habitual, sino también, de forma atípica, de la narración periodístico-literaria publicada por *Fernán Caballero* tiempo atrás.

De este modo, partimos de un cuento de tradición oral, que ve la luz en 1852 de la mano del *Semanario Pintoresco Español*, dirigido en aquel entonces por Ángel Fernández de los Ríos¹⁰, como fruto del interés de la autora decimonónica por rescatar la riqueza del patrimonio folclórico del cuento popular y para lo que contó con el decidido apoyo del director de la publicación. Ya en la década de 1820, Cecilia Böhl de Faber, de ascendencia alemana por parte de padre¹¹, recopilaba cuentos de tradición oral, sin duda

¹⁰De ideología liberal, esto no fue óbice para que el destacado periodista y político, artífice del diario *Las Novedades* (1850-1872), pionero en la prensa informativa-empresarial en España, dirigiera entre 1847 y 1855 el moralista semanario que fundara en los años 30 del siglo XIX Ramón de Mesonero Romanos. En esta etapa, Fernández de los Ríos «se sirvió de la narrativa breve tanto para instruir al pueblo como para entretenerlo» (Cantos Casenave, 2019, p. 55), impulsando la publicación de cuentos originales y dando especial protagonismo a los de *Fernán Caballero*, de carácter moral, como *Los dos amigos* y *Sola* (1849), y *El vendedor de tagarninas* (1850), así como *Con mal o bien a los tuyos te ten. Relación* (1851) y *Más largo es el tiempo que la fortuna* (1853). Asimismo, bajo la dirección de Fernández de los Ríos el *Semanario Pintoresco Español* acogió la primera colección de cuentos folclóricos, de Juan de Ariza, entre 1848 y 1850 (Amores, 2001a), para dar preferencia después a los cuentos populares de *Fernán Caballero*.

¹¹Aunque andaluza de adopción por su vinculación a la provincia gaditana (El Puerto de Santa María, sobre todo, pero también Jerez y Chiclana de la Frontera, o Sanlúcar de Barrameda), así como a la localidad sevillana de Dos Hermanas y a la propia capital hispalense, donde murió (1877), *Fernán Caballero* nació en Morges (Suiza), en 1796. Su padre, el hispanófilo cónsul alemán Juan Nicolás Böhl de Faber, introdujo en España el romanticismo historicista germánico de Herder y los hermanos Schlegel, vinculándolo al absolutismo y al catolicismo, y manteniendo por ello y por su defensa del teatro calderoniano una ardua polémica con liberales que más tarde se convertirían en fervorosos románticos, pero sin renunciar a su ideología liberal, como José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano. Su madre, Frasquita Larrea, fue una afamada tertuliana y escritora gaditana, irlandesa por parte de madre, con un fuerte carácter conservador y ultracatólico, aunque admiradora de la feminista inglesa Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley. Educada en Inglaterra y Francia, Larrea había recibido una formación cosmopolita, pero a su vez se sentía muy apegada a las tradiciones andaluzas. De ambos heredaría Cecilia su pasión por las letras, con un marcado arraigo al costumbrismo y a lo popular, al pueblo español, acercándose de las tendencias

inspirada por el ejemplo germánico de los Hermanos Grimm, que ya habían publicado el primer volumen de sus *Kinder-undHausmärchen* (*Cuentos de la infancia y del hogar*, también conocidos como los populares *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*) en 1812. No obstante, no tenía entonces pretensiones de publicarlos y, de hecho, no lo haría hasta mediados del siglo, tras decidirse a enviar algunos de sus escritos a Fernández de los Ríos, «periodista pionero en la atención a este género», ya que en España las colecciones de cuentos eran «excepcionales y la literatura extranjera seguía llenando las páginas de la prensa periódica» (Cantos Casenave, 2019, pp. 59-60). En junio y noviembre de 1849, aparecerían ya en el *Semanario Pintoresco Español* los dos primeros cuentos tradicionales recogidos por Fernán Caballero en el periódico: *Peso de un poco de paja*, *Leyenda piadosa* y *La suegra del diablo*. Y en 1850, la revista publicaría tres relatos populares más firmados por la pionera folclorista, *Un quid pro quo*, *Los caballeros del Pezy Juan Holgado y la Muerte*, dando paso al año siguiente a *Doña Fortuna y don Dinero*. En los años posteriores, aparecerían otros seis cuentos populares bajo su firma, entre los que se halla el de nuestro objeto de estudio: *Juan Soldado*, *La oreja de Lucifer*, y *La buena y la mala fortuna* (1852), además de *Las ánimas* (1853), *Tribulaciones de un remendero* y *Justa y Rufina. Relación* (1855).

En estos cuentos de tradición oral, cuyo origen andaluz solía resaltar la propia autora desde el título y dando además gran relevancia al habla popular, destaca el elemento de lo maravilloso o lo novelesco, en combinación con lo satírico, lo alegórico, lo costumbrista, lo moral y lo religioso, resultando en su conjunto de una gran acogida. Sin embargo, diez años después de que el *Semanario Pintoresco Español* recogiera sus dos primeros cuentos tradicionales, Fernán Caballero aún se lamentaba de que «en todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no solo los cantos, sino los cuentos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles; en todos, menos en el nuestro» (1859, p. XI). Por ello reuniría la mayoría de estos y otros relatos en dos interesantes volúmenes, *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1877), a los que habría que añadir los que incluyó en el resto de su obra narrativa.

románticas a las realistas, defendiendo, como norma general, las virtudes tradicionales, la monarquía y el catolicismo, pero también un cierto aperturismo en línea con el papel de la mujer como autora, incluso un avanzado posicionamiento en contra del maltrato animal, que reflejaría en sus críticas a las corridas de toros.

3. DE LA DESLEALTAD DEL ESTADO A LA IMPIEDAD DE LA IGLESIA: RESULTADOS

Si bien el adoctrinamiento moral, dentro de un posicionamiento conservador defensor de la monarquía y la religión católica, desempeñó en líneas generales un papel fundamental tanto en los cuentos originales como en los folclóricos que firmara *Fernán Caballero* en el *Semanario Pintoresco Español*¹² y en el conjunto de su obra narrativa, lo cierto es que el recurso de lo popular y lo maravilloso proporcionado por su labor como folclorista le facilitó poder llevar a cabo una crítica de la institución monárquica y de la jerarquía eclesiástica que convertiría a *Juan Soldado* en nota discordante dentro de la obra periodístico-literaria de la autora decimonónica. En este sentido, nos presenta una versión del popular *Juan Soldado* que osa proclamar la deslealtad de la monarquía, personificada en un monarca ingrato, y por extensión en el ejército y demás instituciones subordinadas, que se olvida de los servicios prestados por los súbditos defensores de su patria. Al protagonista de nuestra historia, no solo le despiden cuando ya no resulta útil, sino que además recibe un mal pago: «¡Después de veinticuatro años que he servido al rey, lo que vengo a sacar es una libra de pan y seis maravedís!»¹³,reclamará indignado una y otra vez. Sin embargo, al menos en un primer momento, parece asumirlo con resignación cristiana: «Pero, anda con Dios: nada adelanto con desesperarme sino el criar mala sangre», sentencia y sigue su camino cantando, aunque en su canción (*Fernán Caballero*, 1852, p. 53) percibimos ya un cierto matiz antibelicista («La boca me huele a rancho/ y el pescuezo a corbatín,/ las espaldas a mochila/ y las manos a fusil»), que en la adaptación cinematográfica de 1973 Fernán-Gómez se encargará de acentuar, incorporando contundentes expresiones como: «La boca me huele a sangre,/ harto estoy de matar». El cántico antibelicista de este nuevo *Juan Soldado* se convierte así en un instrumento que

¹²La moralidad es rasgo común de la mayoría de los cuentos populares del periódico, especialmente de los recogidos por *Fernán Caballero*, cuyos cuentos originales en el semanario se caracterizan por esta misma pauta. Y ello a pesar de «la variedad de cuentos de origen folclórico que pueden encontrarse en la revista y de sus diferentes procedencias y grados de adaptación» (Amores y Amores, 2014, p. 461).

¹³Con fecha del 15 de febrero de 1852 (número 7), aparece el cuento de *Juan Soldado*, subtítulo como *Cuento popular andaluz, recogido por Fernán Caballero*, en el *Semanario Pintoresco Español* (pp. 53-55).La cita aquí referida se repite, como si del estribillo de una canción se tratase, a lo largo de todo el cuento, remarcando así de forma insistente el mensaje.

pasa a simbolizar la lucha frente a la dictadura militar del franquismo y su sistema de censura, a través también de la elocuente: «Y la garganta a callar» o la desafiante «Juan Soldado a nada teme,/ mientras tenga libertad». El mensaje verbal se refuerza asimismo en la película con las imágenes, acompañadas de una música no menos desconcertante, de unas instalaciones del ejército prácticamente desiertas, desangeladas, con un escasísimo personal somnoliento y en actitud de desgana, manifestando una vetustez que encarna, como crítica, la desidia de la propia institución.

La versión cinematográfica de Fernán-Gómez presenta además una serie de características formales que hacen de su libre adaptación surrealista una obra autorial, en la que el propio director se convierte, en lo que resulta una auténtica seña de identidad de su obra, en narrador y protagonista. Frente a la narración lineal que posee el relato de *Fernán Caballero*, el filme ofrece una particular estructura rompedora de saltos en el tiempo, en la que es frecuente el empleo de *flashbacks*. Estas analepsis cinematográficas servirán al narrador para contar su historia al espectador a través de un grupo de niños, que son los mismos que juegan al corro al principio de la película, en una escena en la que entonan una canción popular dedicada a Juan Soldado, dado paso a continuación a un cambio de ritmo que se acompaña de un paso marcial infantil. También hay alusiones religiosas en la letra de la canción y ya después se relata el episodio de su despido militar. El insistente prólogo del telefilme (rodado además en color, aunque en la mayoría de los hogares españoles de la época que tenía televisor este era de imagen en blanco y negro) con su reiterado «Y yo no le vi» del canto infantil fue uno de los fragmentos censurados en su estreno.

Continuando con la trama argumental, tanto en el cuento recogido por *Fernán Caballero* como en la versión cinematográfica de Fernán-Gómez, el desengaño del protagonista ante la ingratitud frente a su sacrificada vida de servicio no será óbice para continuar mostrándose, en la parte inicial de la historia, paciente y abnegado. Así, a pesar de su pobreza, comparte reiteradamente sus escasos bienes con Jesús y San Pedro, que están visitando nuestro mundo, sin que, curiosamente, esto le sea extraño, es más, incluso parece no reconocerles: «Quiéreme parecer, dijo Juan Soldado, que ya les he dado de *nantes* (obsérvese además el recurso del habla popular¹⁴ por parte de la autora

¹⁴En sus *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859), entre los que se encuentra *Juan Soldado*, la autora recrea la lengua popular, otorgando al texto cierta oralidad con el empleo de recursos, no solo como vulgarismos, sino también comparaciones populares, hipérbolos, modismos, proverbios, refranes y otras expresiones características que provocan, además, una cierta comicidad. A juicio de Amores (2001b), «en esos cuentos se consolida la mejor *Fernán* narradora» (p. 179).

decimonónica) a ustedes, y que ya conozco esa calva» (*Fernán Caballero*, 1852, p. 53). Esto, además, resulta especialmente llamativo en el caso de la versión cinematográfica, al aparecer ambos personajes caracterizados con las vestimentas y demás rasgos de la iconografía tradicional cristiana, mostrándose a un distante Jesús. Y más aún cuando, como recompensa a su buena acción, Juan Soldado recibe el milagroso don de que en su vacío morral podrá guardar todo lo que quiera. Es consustancial a la naturaleza del relato maravilloso, en el que todo es posible y nada es cuestionable. A partir de ahí comenzará una cuasi interminable repetición de las palabras mágicas («¡Al morral!»), que tan identificativas son de la película y que también le confieren una cierta comicidad, con el fin de ir solucionando todos los problemas que se presentan. De hecho, uno de los más reveladores será el sorprendente encuentro del protagonista con el alma en pena de la casa encantada en que se cobija, ante lo cual pronunciará otra de sus reiteradas, y no menos significativas, frases: «Juan Soldado ni teme ni debe». Llegados a este punto, hallamos evidentes conexiones entre la narración recogida por *Fernán Caballero* y la hoy más popular del *Juan Sin Miedo* de los Hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm), al afrontar Juan Soldado numerosas pruebas de valor, de enfrentamiento con los fantasmas y, lo que es peor, con el mismísimo diablo.

Aunque, como ya hemos visto, la propia autora se encargó de destacar en el subtítulo de su relato que se trata de un *Cuento popular andaluz* (el telefilme de Fernán-Gómez destacará el origen español de *Juan Sin Miedo*), resulta patente que la historia se nutre de la misma corriente de la tradición oral europea que conforma la narración de los folcloristas alemanes, *Märchen von einem, der auszog, das Fürchtzulernen* (*Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era miedo*), dentro de la colección de sus *Cuentos de la infancia y del hogar* de 1812. Y es que, más allá de la coincidencia del nombre de los protagonistas de ambos relatos y de las pruebas de valentía que deberán superar, observamos otros paralelismos, como el hecho de que los dos héroes realizan un recorrido al límite en búsqueda de la verdad y, especialmente en el caso de Juan Soldado, de la justicia del más allá. Pero el episodio de su encuentro con el «asombro», como es llamado el fantasma en la historia de *Fernán Caballero*, ofrece, en este sentido, interesantes similitudes con el del cuento de los Hermanos Grimm en el que *Juan Sin Miedo* se ve en la tesitura de pasar varias noches con los espectros malignos de un castillo encantado. En el relato de la autora decimonónica, el protagonista se muestra prácticamente impasible ante la progresiva caída por la chimenea del cuerpo desmembrado (primero las piernas y después el resto en pedazos) del alma en pena, al

mismo tiempo que esta le avisa y, posteriormente, se recompone de forma prodigiosa. Juan Soldado, lejos de asustarse, sigue sus indicaciones y logrará salvarle, obteniendo riquezas y destinando parte de estas a sufragios para el condenado y el socorro de los pobres. En el cuento de los Grimm¹⁵, a *Juan Sin Miedo* sucederá algo muy similar: tras avisarle, el cuerpo de un hombre cae en dos mitades por la chimenea para después rehacerse. En su caso, además, caerán otros hombres más, que llevarán calaveras y piernas cuyos huesos el protagonista acabará usando para jugar los bolos con los fantasmas del castillo¹⁶. Finalmente, vencerá a un espíritu maligno del que, igualmente, conseguirá tesoros de los que también repartirá parte entre los necesitados.

A pesar de los paralelismos entre ambos relatos resaltamos, sin embargo, el expreso interés cristiano en lograr la salvación de las almas que prevalece en la versión de *Fernán Caballero* y que se verá aún más reforzado en la adaptación cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez. Un interés que, paradójicamente, parece asumir como misión con mayor empeño el protagonista de la historia que la misma jerarquía de la Iglesia, simbolizada por San Pedro como guardián de las puertas del Cielo, con lo que el discurso tanto del cuento de la autora decimonónica como, sobre todo, de la película del cineasta español (que presenta una singular imagen moderna, blanca y aséptica del Cielo, símbolo de la frialdad ya criticada por *Fernán Caballero*) cuestiona la piedad del catolicismo como institución. Dos momentos resultan claves al respecto. Uno de ellos es el enfrentamiento de Juan Soldado con Lucifer, que intenta vengarse de nuestro héroe llevándose su alma tras haber salvado este al condenado. En el cuento de *Fernán Caballero*, el diablo envía primero a un astuto «Satanasillo» (en el filme se feminiza la encarnación del Mal jugando con el simbolismo de la tentación erótica), pero Juan Soldado se deshace de él metiéndolo en su morral y propinándole una paliza. Lo mismo hace después con Lucifer, que marchará al infierno renunciando para siempre a su alma. El segundo episodio importante es otro enfrentamiento, esta vez con San Pedro al que, una vez llegada la hora de la muerte del protagonista, meterá también en su morral censurándole su falta de compasión (en el telefilme incluso los niños esperan para entrar

¹⁵Recurrimos a la versión inglesa (*The Story of the Youth Who Went Forth to Learn What Fear Was*), traducida del alemán por Margaret Hunt, en el primer volumen de los *Grimm's Household Tales* (Londres, 1884).

¹⁶Muy ilustrativos resultan, al respecto, los dibujos realizados por el pintor alemán Hermann Vogel en 1892 para una edición de 1894 del cuento en los que se muestra la curiosa escena, caracterizada por la línea romántica y humorística con la que el propio artista se autodefinió, en consonancia con su admiración por el trabajo de Moritz von Schwind y Ludwig Richter, ilustradores de la obra original de los Hermanos Grimm.

en el Cielo) con quienes Juan Soldado denomina su «cuartel de inválidos» (*Fernán Caballero*, 1852, p. 55), aquellas almas que hacen cola para entrar en el Cielo. Juan Soldado, que «ni teme ni debe», no duda pues en hacer frente a todo tipo de injusticias, atreviéndose contra el Mal pero también contra el Bien si es necesario, y se erige así con su simbólico lema en voz del pueblo, permitiendo que todos entren en el Paraíso.

4. DEL BONDADOSO ALTRUISTA AL LÍDER ÁCRATA: A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo mágico-maravilloso en el cuento de *Fernán Caballero* enlaza con lo surrealista-esperpéntico en la obra cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez como recursos de denuncia, junto con el uso de lo popular, ante los errores, en sus respectivos contextos históricos, del poder del Estado y de una religión institucionalizada a la que se une en sólida alianza. Esto resulta especialmente significativo en la autora decimonónica, cuyo tradicionalista posicionamiento habitual defensor de la monarquía y del catolicismo la suele situar dentro del conservadurismo, constituyendo su *Juan Soldado* en este sentido una significativa excepción. Por su parte, el filme del insigne cineasta español se erige en la España tardofranquista como brillante sátira crítica con el poder eclesiástico-militar de la dictadura, adquiriendo en este marco especial relevancia escenas de evidentes connotaciones revolucionarias para el momento como la de la rebelión popular que, a instancias de Juan Soldado, se produce en las puertas del Cielo. La transformación del bondadoso altruista en líder ácrata ya se había consumado.

BIBLIOGRAFÍA

AMORES, M. (2001a). Cuentos de vieja, de Juan Ariza. La primera colección de cuentos folclóricos españoles. *Scriptura: El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, (16), 25-46.

AMORES, M. (2001b). *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

AMORES, M. (2016). Juan Soldado. Cuento popular andaluz recogido por Fernán Caballero. En M. Amores y M. J. Amores (Eds.), *La narrativa breve en el «Semanao Pintoresco Español» (1836-1857)* (p. 222). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

AMORES M. y AMORES, M. J. (2014). El cuento folclórico al servicio de la moral en el *Semanao Pintoresco Español*. *Castilla: Estudios de Literatura*, (5), 458-480.

- ARGÜELLO LÓPEZ, A. (1922). *Epistolario de Fernán Caballero. Una colección de cartas inéditas de la novelista*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.
- BRASÓ, E. (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CANTOS CASENAVE, M. (2019). La labor de Ángel Fernández de los Ríos en pro del género cuentístico a través de sus periódicos y de su *Tesoro de cuentos* (1864). Una aproximación. *Anales de Literatura Española*, (31), 49-82.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2018). El decisivo «eslabón» Fernández Flores en la evolución estilística y semántica del cine español: las dos versiones de «El malvado Carabel» (Edgar Neville, 1935 – Fernando Fernán-Gómez, 1955). *Volvoreta: revista de literatura, xornalismo e historia do cinema*, (2), 37-51.
- COLOMA, P. L. (1960). Recuerdos de Fernán Caballero. En P. L. Coloma, *Obras completas* (Vol. 10). Madrid: Editorial Razón y Fe. *FERNÁN CABALLERO* (15 de febrero de 1852). Juan Soldado. Cuento popular andaluz, recogido por Fernán Caballero. *Semanario Pintoresco Español*, (7).
- FERNÁN CABALLERO* (1859). *Cuentos y poesías populares andaluces coleccionados por Fernán Caballero*. Sevilla: Imprenta y Litografía de la *Revista Mercantil*.
- FERNÁNDEZ POZA, M. (1996). La familia Böhl de Faber Larrea y «Fernán Caballero» en El Puerto de Santa María, 1821-1854. *Revista de Historia de El Puerto*, (16), 55-71.
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (Director). (1973). *Juan Soldado* [Película]. Madrid: Radio Televisión Española.
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (2021). *El tiempo amarillo. Memorias (1921-1997)*. Madrid: Capitán Swing.
- HEINERMANN, T. (1944). *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LLINÁS, F., MARÍAS, M. y TORRES, A. M. (febrero 1970). Recapitulación de un gran desconocido. Entrevista con Fernando Fernán-Gómez, director de cine. *Nuestro Cine*, (94), 57-64.
- MARCUELLO BENEDICTO, J. I. (1999). La libertad de imprenta y su marco legal en la España liberal. *Ayer*, (34), 65-91.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (2006). Lola Salvador Maldonado. *Arbor*, (720), 537-546.

FRESAS SALVAJES Y LO ONÍRICO COMO FORMA DE CONOCIMIENTO:

IN ICTU OCULLI

Enrique Ortiz Aguirre

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

La necesidad de incorporar el cine a la educación resulta tan inevitable como elucidadora; en este sentido, se hace imprescindible plantear propuestas realistas de probada eficacia, que apuestan por el maridaje entre el cine, la literatura y la educación (García, 2009) (Herrera; Martínez-Carazo, 2007). Sin duda, la apuesta audiovisual del séptimo arte constituye en sí misma un especial atractivo, sobre todo si consideramos que el lenguaje cinematográfico propone experiencias holísticas, incardinadas en una condición poliédrica y proteica que no solo se asemeja singularmente a nuestros contextos vitales permanentes, sino que constituyen una adecuada respuesta al reto de la sociedad actual, cada vez más compleja y simultánea, y -sin embargo- cada vez más empeñada en ofrecer saberes compartimentados y aislados ('asignaturistas') para dar cuenta de ella (Morin, 2000).

Además, la literatura comparada (Pimentel, 1990), desde la escuela norteamericana, promueve un fructífero diálogo entre el cine y la literatura, sin olvidar el resto de los lenguajes artísticos (Bassnet; Romero, 1998). Así las cosas, pretendemos aunar lenguajes artísticos capaces de articular procesos de enseñanza-aprendizaje eficaces para explicar tópicos literarios y movimientos estéticos centrales (Coll, 2001), que no se reducen a interpretaciones estéticas, ya que también promueven singulares tratamientos de los temas, como la fugacidad de la vida o la asunción de la ineludible muerte. Precisamente, en esta fundamentación teórica se inserta la propuesta que conforma este artículo.

2. PROPUESTA AUDIOVISUAL

La película *Fresas salvajes* (*Smultronstället*), estrenada en 1957 y dirigida por Ingmar Bergman, constituye una aproximación inestimable para comprender el cine como objeto

artístico. Además, se convierte en un recurso sumamente fértil para introducir el tema de la muerte en relación con la consciencia de la vida (*tempus fugit, in ictu oculi*), y el mundo de lo onírico como forma de conocimiento (lo premonitorio, otras formas de racionalidad para el pensamiento, el razonamiento poético...). Así, mediante la Literatura comparada, se plantea una actividad didáctica que aúna cine, arte y literatura para promover un aprendizaje holístico y competencial que adopta las metodologías de enseñanza-aprendizaje emergentes (Literacidad crítica, Flipped Classroom, aprendizaje dialógico, trabajo cooperativo y Diseño Universal de Aprendizaje, con el fin de atender la diversidad en la Educación Inclusiva), con el concurso de obras pictóricas.

En cuanto a los objetivos que se persiguen con la propuesta audiovisual, vinculados a la adquisición de Competencias, se pueden enunciar los siguientes:

- Fomentar una comprensión crítica, competencial y creativa.
- Establecer relaciones significativas entre diferentes manifestaciones artísticas; relacionar obras literarias con obras musicales, teatrales, cinematográficas...
- Reflexionar en torno a la muerte a modo de consciencia de vida.
- Identificar similitudes y divergencias entre el tratamiento muerte por parte de las pinturas del Prado y los textos barrocos.
- Potenciar la tolerancia y el respeto hacia opiniones diferentes a las propias.
- Promover la educación inclusiva como multiplicidad de singularidades.
- Disfrutar del lenguaje cinematográfico como ese punto de encuentro que concita lo visual y lo lírico en la matriz de lo metafórico y encontrar en el lenguaje artístico una fuente de enriquecimiento personal.
- Fomentar la mejora en la comprensión y expresión oral y escrita.
- Impulsar la igualdad entre sexos, y reflexionar en torno a los estereotipos femeninos que aparecen en *Fresas salvajes*.
- Reconocer la influencia de la religión y de algunos mitos y arquetipos creados por la literatura y su valor permanente en la cultura universal.
- Mejorar el aprendizaje significativo mediante la implementación de todas y cada una de las competencias clave establecidas por el marco europeo para los procesos de enseñanza-aprendizaje, singularmente la de aprender a aprender, la competencia digital, y la conciencia y expresiones culturales (se desarrollan también al final).

- Leer y comentar fragmentos, antologías y obras completas especialmente significativas, relacionados con los diferentes periodos literarios.
- Realizar, oralmente o por escrito, valoraciones de las obras literarias como puntos de encuentro con otras literaturas, estableciendo influencias, coincidencias y diferencias entre ellas.

Respecto a los niveles educativos de aplicación a los que se dirige: 1º de Bachillerato (asignatura: *Literatura Universal*). Además, las obras del Museo del Prado se convierten en elementos vertebradores de la propuesta, debido a que en *Fresas salvajes*, mediante el tópico del *homo viator* y la coincidencia de tres viajes (en el espacio, en el tiempo, a modo de recuerdos, y en los sueños), se dinamizan la conciencia de la muerte como estímulo de vida (*memento mori*), la fugacidad de la vida (*in ictu oculi*; *tempus fugit*) y el sueño a modo de conocimiento (premonición, gnoseología), como manera de interpretar y conocer la realidad.

Así, la película se articula, en relación con el Museo del Prado, y en virtud de un enfoque interdisciplinar, mediante tres dimensiones concretas: lo onírico, la muerte y la fugacidad de la vida.

En lo atinente a los contenidos, mencionamos los siguientes:

- El barroco y el (des)engaño de los sentidos: la muerte como conciencia de la vida.
- El romanticismo. Amor y muerte: lo sublime, lo rebelde y lo maldito. La dualidad.
- El existencialismo. Sartre, Camus y Kafka.
- La concepción de la muerte durante el Barroco.
- La visión de la propia muerte. Premonición.
- *Los sueños*. Quevedo y Freud; lo onírico como gnoseología o como alucinación.
- La muerte, el sueño y la fugacidad de la vida en obras del Museo del Prado.

Para esta propuesta, además, precisamos de unos recursos, entre los que se encuentran: un ordenador y conexión a Internet, un cañón de proyección; fichas en papel para algunas actividades, y material fungible.

3. METODOLOGÍA

La propuesta dinamiza, además, metodologías emergentes y sumamente creativas. De suerte que pueden indicarse las siguientes:

- Literacidad crítica (lectura poliédrica; interrelación entre expresión escrita y oral);
- Literatura Comparada (interdisciplinariedad, transversalidad...);
- *Flipped Classroom* (clase invertida; semipresencialidad);
- Aprendizaje dialógico (interacción oral, didáctica de la atención y la escucha);
- Trabajo cooperativo (tres actividades sencillas relacionadas con la materia desde un punto de vista interdisciplinar; incluimos a los padres como voluntarios para la actividad en cada una de las mesas);
- Diseño Universal del Aprendizaje (atención a la Diversidad y Educación Inclusiva): la motivación como centro de interés;
- La *Flipped Classroom* o clase invertida se utilizará para la presentación del Barroco y del existencialismo; se fomentará la reflexión, el trabajo en grupos, un aprendizaje cooperativo; la creación de producciones por parte de los propios alumnos; aprendizaje significativo y contextual, tan interdisciplinar como transversal.

4. APLICACIÓN

Con el firme compromiso de aunar literatura, cine y arte (singularmente pintura del Museo del Prado, un referente cultural de primer orden, una manera de insertar de manera relacional y dinámica el conocimiento y valoración del Patrimonio Cultural), se propone la siguiente distribución por sesiones:

- Sesión primera. Una vez que se ha estudiado el Barroco, corresponde abordar el surrealismo y el existencialismo. Para ello, proponemos una metodología emergente, acomodada a la nueva situación de semipresencialidad o de enseñanza en entornos virtuales: la *Flipped Classroom* o clase invertida. Se trata de que los contenidos de tipo teórico (una presentación en *Power Point* acompañada de una narración) sean visualizados y asimilados por el alumno fuera de clase, con el fin de reservar el tiempo en el aula para la visualización del cortometraje (son solo 10 minutos para cada corriente estética; en las presentaciones se abordará como hilo conductor el tratamiento de la muerte y de lo onírico, y serán interdisciplinares, de suerte que incluirán cuadros del Prado concernientes a estos temas) y para que el docente haga las veces de guía del aprendizaje, un rol más actual, que dinamiza la posición

exclusivista de la clase meramente transmisiva. El alumno elige una de las pinturas del Prado y, desde una perspectiva temática/formal, identifica características de los tres movimientos estéticos (Barroco, surrealismo y existencialismo).

- Sesión segunda. Tras el visionado de la película en el aula, se colocan varios cuadros para que los alumnos identifiquen y justifiquen los que se relacionan con la película. Se trata de organizar a los alumnos por grupos para que seleccionen los cuadros que tienen que ver con la película y justifiquen su respuesta (para ello, tendrán que incidir tanto en la comprensión como en la expresión orales y escritas); entre estas pinturas, se colocan cuadros que se relacionan con el *filme* y que se encuentran en la colección del Museo del Prado (correspondientes a la primera y la última imagen):

Figura 1. *El triunfo de la muerte, Brueghel el Viejo.*



Fuente: Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>

Figura 2. *La cesta de pan*, de Salvador Dalí.



Fuente: Teatro-Museo Dalí: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/136/la-cesta-de-pan>

Figura 3. *Un puerto de mar*, Jean Peeteers.



Fuente: Museo Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/un-puerto-de-mar/34ff5785-4284-4dc0-99dd-a81743c4c07c>

- **Figura 4.** *Alegoría del tiempo (?), de Domenico Piola (segunda mitad del siglo XVII).*



Fuente: Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-del-tiempo-/e36b1a6e-c41f-45e1-a0c3-e5d9c99defaa>

Además de justificar por qué eligen unas obras de las propuestas y desestiman otras, deben indicar cuáles podemos encontrar en el Museo del Prado y cuáles no.

Con el fin de trabajar la comprensión y expresión oral y escrita, compartirán una sinopsis, a modo de resumen, de la película que acaban de ver y la relacionarán con la idea de la muerte en el Barroco, del sueño en el surrealismo y del pesimismo vital en el existencialismo (resulta muy interesante respecto a la película, en este sentido, el parlamento del hijo del protagonista en cuanto a la procreación y la desgana de vivir o la existencia como sufrimiento absurdo, a modo de Sísifo) sirviéndose del marco teórico que han podido visualizar en virtud del método *Flipped Classroom*.

- Sesión tercera. La argumentación. El profesor proporcionará un esquema sencillo de la estructura del texto argumentativo acompañado de una sucinta explicación. La

clase quedará dividida en pequeños grupos, que prepararán argumentos a favor y argumentos en contra de que los sueños constituyan una manera de conocer e interpretar la realidad. El profesor ayudará a los grupos en el diseño de los argumentos y organizará un debate por equipos, asignando por azar el hecho de que a un grupo le toque a favor o en contra del tema propuesto. Para preparar el debate, se proyectará de nuevo el primer sueño del protagonista de *Fresas Salvajes*, Isak Borg, y se recitará el fragmento del *Estudiante de Salamanca*, obra romántica de José de Espronceda, en el que don Félix de Montemar contempla su propia muerte (texto de la parte cuarta). La ensoñación como conocimiento, a modo de premonición, esencial en la película, se vinculará con la interpretación de los sueños de Freud. Asimismo, el debate presentará un esquema sencillo: una presentación general de cada equipo, en el que introduzcan su postura y un intercambio de refutaciones entre los diferentes miembros durante un tiempo breve. Finalmente, cada equipo presentará una conclusión del debate sin olvidar la postura que le ha correspondido defender.

- Sesión cuarta. Los alumnos seleccionarán poemas barrocos que tengan relación con la película, en cuanto a que presenten rasgos del barroco (traten sobre la muerte y/ o el paso del tiempo) y descartarán los que no comporten estas características, si se da el caso. A continuación, se reproduce el *corpus* de textos:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!

¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!

¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría, pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz, de tierra el débil muro escalas,

en quien lozana juventud se fía; mas ya mi corazón del postrer día atiende el vuelo,
sin mirar las alas.

¡Oh, condición mortal! ¡Oh, dura suerte!

¡Que no puedo querer vivir mañana sin la pensión de procurar mi muerte!

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

Francisco de Quevedo

Tú en el alto balcón de tu silencio, yo en la barca sin rumbo de mi daño, los dos
perdidos por igual camino,
tú esperando mi voz y yo esperando.

Esclavo tú del horizonte inútil, encadenada yo de mi pasado. Ni silueta de nave en
tu pupila,
ni brújula y timón para mis brazos.

En pie en el alto barandal marino tú aguardarías mi llegada en vano.
Yo habría de llegar sobre la espuma en el amanecer de un día blanco.

Pero el alto balcón de tu silencio olvidó la señal para mi barco.

Y me perdí en la niebla de tu encuentro

-como un pájaro ciego-, por los años.

Josefina de la Torre

Las horas que gentiles compusieron tal visión para encanto de los ojos, sus tiranos
serán cuando destruyan una belleza de suprema gracia: porque el tiempo incansable,
en torvo invierno, muda al verano que en su seno arruina; la savia hiela y el follaje
esparce y a la hermosura agosta entre la nieve. Si no quedara la estival esencia, en
muros de cristal cautivo líquido, la belleza y su fruto morirían sin dejar ni el recuerdo
de su forma. Mas la flor destilada, hasta en invierno, su ornato pierde y en perfume
vive.

William Shakespeare

¡Es preciso morir!, y la vida orgullosa que desafía a la muerte, sentirá sus furores; los
soles izarán sus flores cotidianas y el tiempo agrietará esta ampolla vacía. Esta

antorcha que arroja una llama humeante, sobre la verde cera apagará su ardor; el óleo de este cuadro blanqueará sus colores, sus ondas romperán en la orilla espumosa. Vi sus claros relámpagos pasar ante mis ojos, y escuché incluso el trueno que retumba en los cielos. De una parte o de otra, saltará la tormenta. Vi fundirse la nieve, secarse sus torrentes, a los leones rugientes los vi luego sin rabia. Vivid, hombres, vivid, que es preciso morir

Jean de Sponde

- Sesión quinta. De manera individual, cada alumno definirá el retrato (aspectos psicológicos, de carácter o etopeya; aspectos físicos o prosopografía) de las protagonistas femeninas de la película (la nuera del protagonista, su mujer, la joven que encuentran en el viaje...) y razonarán qué estereotipo resulta más liberador, más acorde con una igualdad de género. ¿Cómo es la relación del protagonista con cada una de estas mujeres? Razonarán su respuesta.
- Sesión sexta. Los equipos confeccionarán un *Power Point* o un *Prezi* en el que incluirán diálogos de la película *Fresas salvajes* junto a fragmentos de literatura existencialista (provenientes de *La metamorfosis* de Kafka, *La náusea* de Sartre y de *El extranjero* de Camus), y seleccionarán obras del Museo del Prado (en integración dinámica del Patrimonio Cultural) relacionadas con ambas. Asimismo, al modo de la metáfora que lleva aparejada *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, que también se refiere al lugar y la fecha -la primavera en los que crece-, a modo de nostalgia y de paso del tiempo), los alumnos propondrán la suya como una posible concepción de la vida, en relación con tópicos como el *tempus fugit*, *collige virgo rosas*, o *in actu oculi*.
- Sesión séptima. Con la colaboración de la bolsa de voluntarios (un grupo de padres y madres integrados en el Programa de aprendizaje colaborativo), en el centro educativo se contará con padres y madres para realizar una actividad de trabajo colaborativo (habrá tres actividades para que los grupos roten de mesa en mesa; el padre voluntario queda fijo en la misma mesa, y el docente procederá al *job shadowing* (o aprendizaje por observación), con el fin tanto de implementar mejoras como de pasar un cuestionario para evaluar el grado de adecuación de las

actividades, el ajuste de tiempos, la motivación...). Se planteará una actividad colaborativa: Del romance del “enamorado y la muerte” existen más de diez versiones; se le presentarán tres versiones para problematizar la lectura y fomentar una lectura crítica. Elaborarán un breve texto en el que intentarán fijar un texto único propio que recoja la idea de la muerte como premonición. Ilustrarán el texto con uno de los cuadros del Prado (véase apartado de figuras), y crearán su propio romance en el que, como en la película, la premonición de la muerte sirva como conciencia de vida. Posteriormente, realizan otra actividad colaborativa: *Fresas salvajes y el homo viator*, la vida como viaje (una “road movie”): tras el visionado de la película, los grupos procederán a significar elementos de la película para la propuesta de los tres viajes: el viaje espacial (de Estocolmo a Lund), el viaje a la infancia y los recuerdos, y el viaje a los sueños. Y una final: en grupo, recogerán las diferentes interpretaciones que dan respecto al trío de jóvenes autoestopistas y reflexionarán en cuanto a su significación metafórica en contraste, por ejemplo, con el accidentado matrimonio que tan mal se avenido parece. Además, propondrán una breve reseña acerca de los premios como reconocimiento a la dedicación profesional entregada y rigurosa.

En este apartado de aplicación, se nos antoja relevante incorporar los referentes necesarios para implementar esta dinámica:

- La película: *Fresas salvajes* (1957), Ingmar Bergman.
- El Museo del Prado: lo onírico, y la muerte.
- La Literatura Universal: Lo onírico en La Biblia (el sueño de Job; el sueño concebido como un bien divino); El sueño en los cuentos de las Mil y una noches; “El cuento del sueño y la muerte, Ispashán” (Casares, Borges y Ocampo, Antología); “Romance del enamorado y la muerte”; Calderón: *La vida es sueño*; Shakespeare: sueño y muerte: *El sueño de una noche de Verano*, *Hamlet*, *Macbeth*; el sueño en *El Quijote*; *Los sueños*, de Quevedo; “Kubla Khan” de Samuel Taylor Coleridge; *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda; *Jekyll y Hyde*, de J. L. Stevenson (la idea de la dualidad se le aparece al autor en un sueño); Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*; el surrealismo y lo onírico; el existencialismo: Sartre, Camus y Kafka, *La metamorfosis*.

Así como las figuras en cuestión (mayoritariamente vinculados a una institución de primer orden como el Museo del Prado), relacionadas en el siguiente índice:

- Hypnos (120-130), sala 072
- Alegoría de la noche, Zacarías González (1818)
- La siesta o escena pompeyana, Lawrence Alma (1872), sala 072
- El sueño de Jacob, José de Ribera (1639)
- El sueño de Salomón, Luca Giordano (1694-96)
- El sueño de san José, Francisco de Herrera (1662), sala 016B
- El sueño de la razón produce monstruos, de Goya (1797-99)
- Sueño de la mentira y la ynconstancia, de Goya (1796-97)
- Los dos sueños, de Matías Moreno (1882)
- Fantasía Moral, El Bosco (siglo XV)
- Alegoría del tiempo (?), de Domenico Piola (segunda mitad del siglo XVII)
- El triunfo de la muerte, Brueghel el Viejo, Pieter (1562-63)

5. RESULTADOS

En cuanto a los resultados, en esta metodología cualitativa que persigue una aproximación holística omnicomprensiva, baste señalar que -sin duda- la incorporación de la Literatura comparada (Pimentel, 1990) al diseño de actividades didácticas para concitar cine, arte y literatura, aunada a la literacidad crítica (Cassany; Castellá, 2010), el trabajo colaborativo, la clase invertida, el aprendizaje dialógico y la atención a la educación inclusiva (mediante evaluaciones respetuosas con el Diseño Universal del Aprendizaje) garantizan un lector crítico y competente que no se dinamiza con enseñanzas transmisivas tradicionales. En este sentido, se evaluó mediante rúbrica el nivel de competencia lectora (Ortiz, 2020), que fomentó mayoritariamente el perfil del lector crítico (un 75% de alumnos alcanzaron el nivel intermedio o nivel de lector crítico, mientras que con los modelos de texto y preguntas tradicionales, solo un 20 %). Indiscutiblemente, la visión interdisciplinar, creativa y de diálogo entre artes fomenta un auténtico aprendizaje competencial. Mientras que la comprensión textual mediante métodos tradicionales arroja un número mayoritario de estudiantes que permanecen en una lectura superficial, nada propicia a generar nuevo

conocimiento, este tipo de enfoques conllevan una mayoritaria lectura comprensiva de carácter crítico. En parte, este tipo de propuestas recuperan la lectura dialógica, de probada eficacia tanto en las aulas como en la literatura científica (Liviapoma, 2020).

6. CONCLUSIONES

En definitiva, con esta propuesta didáctica de una película en relación con la Literatura y otras manifestaciones artísticas procuramos una formación holística que promueve un aprendizaje que se manifiesta en la fase más compleja que contempla Bloom en sus teorías del aprendizaje (Bloom, 1956), así como en las actualizaciones de Marzano y Kendall (Gallardo, 2009), ya que los alumnos no se limitan a la simple emulación ni al hecho de repetir, sino que deben entender, relacionar, comparar, argumentar, justificar y crear a partir de lo ya comprendido, con el objeto de generar nuevos aprendizajes, con lo que fomentamos un lector crítico.

Además, esta propuesta contribuye decididamente al actual aprendizaje competencial, ya que además de habitar la interdisciplinariedad entre los contenidos de las asignaturas y de potenciar la transversalidad en una formación de ciudadanos críticos, solidarios y comprometidos, supone la Competencia en comunicación lingüística, por cuanto implementa la habilidad para utilizar la lengua, expresar ideas e interactuar con otras personas de manera oral o escrita; la Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología, debido a que supone el cómputo métrico, la secuenciación de acontecimientos y el razonamiento abstracto); la Competencia digital, debido a que implica el uso seguro y crítico de las TIC para obtener, analizar, producir e intercambiar información mediante las Tecnologías del Aprendizaje y el Conocimiento (TAC); la Competencia de Aprender a aprender, porque el alumno tiene que tiempo, y trabajar de manera individual o colaborativa para conseguir un objetivo; las Competencias sociales y cívicas, como propuesta didáctica que potencia las capacidades para relacionarse con las personas y participar de manera activa, participativa y democrática en la vida social y cívica; el Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor, en su dinamización de las habilidades necesarias para convertir las ideas en actos, como la creatividad o las capacidades para asumir riesgos y planificar y gestionar proyectos; la Conciencia y expresiones culturales, de manera obvia, pues no sólo

fomenta el acercamiento a las diferentes expresiones artísticas como fuentes de enriquecimiento personal, sino que las comunica activamente. El perfecto acomodo y la orquestación del aprendizaje competencial, unido a la prueba empírica del aula, demuestran la oportunidad e interés de una propuesta didáctica que utiliza como medio el cine y que contribuye decididamente a un modelo de enseñanza- aprendizaje que supera la mera clase transmisiva y que entronca, de manera directa, con los modelos pedagógicos emergentes. En definitiva, una propuesta que dinamiza el perfecto maridaje entre cine y literatura en un ámbito educativo holístico y de formación humanística.

BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, S. y ROMERO LÓPEZ, D. (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros.
- BLOOM, B. S. (1956). *Taxonomy of Educational Objectives: The Clasificación of Educational Goals*, New York, Longsman, Green.
- CASSANY, D. y CASTELLÀ, J- M. (2010). “Aproximación a la literacidad crítica”, en *Perspectiva*, Florianópolis, v. 28, nº 2, 353-374.
- COLL, M., PUJALS, G. y ROMEA CASTRO, C. (2001). *Cine y literatura, relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: ICE-Horsori.
- GALLARDO, K. (2009). *La Nueva Taxonomía de Marzano y Kendall: una alternativa para enriquecer el trabajo educativo desde su planeación*. Recursos del Primer Congreso Educativo Formando Formadores “Hay Talento 2009”. Recuperado de http://www.cca.org.mx/profesores/congreso_recursos/descargas/kathy_marzano.pdf
- GARCÍA AMILBURU, M. (2009). *Mil mundos dentro del aula: cine y educación*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- HERRERA, J., MARTÍNEZ-CARAZO, C. (2007). *Hispanismo y cine*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- LIVIAPOMA VÁSQUEZ, D. L. (2020). *La técnica de las tertulias literarias dialógicas y las actitudes hacia la lectura de obras literarias*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia.

MORIN, E. (2000). *La mente bien ordenada*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

ORTIZ AGUIRRE, E. (2020). “La enseñanza de la literacidad crítica para la competencia lectora mediante la literatura comparada”, en García Aroca, Anastasio (ed.) (2020): *Estudios interdisciplinarios transcontinentales de literatura*. Granada: Editorial Comares, pp. 119-133

PIMENTEL, L.M. (1990). “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura”, *Colegio de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

LENGUAJE Y SIMBOLISMO EN *LA LLAMADA*

Eva Núñez Méndez

Universidad Estatal de Portland, Oregón, Estados Unidos

Con un total de cinco nominaciones y galardonada con un premio Goya a la mejor canción original en el 2018, esta película española, dirigida por los Javis (Javier Ambrossi y Javier Calvo) nos abre las puertas a una experiencia fílmica cargada de simbolismos, melodías alegres y de música vivencial. Los directores nos presentan un entramado iconográfico y metafórico salpicado de ritmos pegadizos, populares e igualmente reveladores del mundo interior de las protagonistas. Atildados como el nuevo dúo almodovariano (Lunardelli, 2019) iluminan el cine español con este musical mitad comedia mitad drama, fusionando amor y música, creando un combinado disparatado pero con mucha chispa.

Siguiendo el éxito de la obra teatral homónima creada en 2013, los directores trasladan a la pantalla esta aventura juvenil y de tono existencialista. La autorrealización y la búsqueda de una identificación propia canalizan la línea temática central. La adaptación cinematográfica del musical se convierte así en la primera película de los Javis, la cual consigue mantener de cerca las alabanzas de la crítica y el público, ya heredadas del teatro. Con el mismo reparto original que conquistó a la audiencia en la obra musical y con canciones bien integradas, los directores proponen una temática catártica, de búsqueda interior, por medio de la música, en un universo sumamente femenino.

La historia cargada de reflexión, humor y ritmo, ambientada en Segovia, nos cuenta las vivencias de dos adolescentes de diecisiete años, María y Susana, en un campamento de verano de monjas al que asisten desde que eran niñas. A las dos les encanta el reguetón y el electrolatino. Siguiendo sus aspiraciones artísticas, han formado un dúo musical llamado *Suma Latina*, con el que esperan grabar un disco y lanzarse al mercado. Además de reflejar los problemas comunes de la adolescencia, la película gira en torno a las apariciones nocturnas de un Dios-cantante y anglohablante a una joven y asustadiza María. Esta presencia divina se justifica para guiar a la protagonista hacia una llamada vocacional para que descubra su propio yo, sus anhelos, con su afición a la música como elemento catalizador.

Otros temas como la religión, las drogas, la sexualidad y el amor se mezclan para finalmente subrayar el poder espiritual y unificador de la música. «La música hace milagros» afirma la madre superior, sor Bernarda.

Bajo este marco musical, el espectador puede encontrar similitudes con otros filmes con elementos y temáticas afines. *La llamada* nos recuerda imágenes de otras películas como por ejemplo *Ángeles rebeldes* de la directora Ida Lupino (*The trouble with angels*, 1966); *Sor Citroen* de Pedro Lazaga (1967); *Sor Ye Ye* de Ramón Fernández (1968); *Grease* de Randal Kleiser (1978) con el descenso por las escaleras de Frankie Avalon, vestido de blanco y cantando *Beauty-school drop-out*; *Meatballs* de Iván Reitman (1979); las monjas nos recuerdan a Whoopi Goldberg en *Una monja de cuidado* de Emile Ardolino (*Sister Act 1*, 1992, y la secuela de *Sister Act 2*, 1993, y *Sister Act 3*, en producción para el 2022, de Disney). Sin caer en el fervor religioso de *Jesucristo Superstar* de Norman Jewison (1973), esta película supone una apología al libre albedrío, a la espiritualidad y a la coexistencia entre opuestos con un toque reivindicativo. Los dos Javis logran construir una semicomedia musical que, aunque aparentemente absurda, encubre un simbolismo ético acerca de la fe en nosotros mismos, la autorrealización personal y la aceptación de la identidad propia. En palabras de Ambrossi, el espíritu de la película reside en defender que «todos somos iguales, todos tenemos derecho a creer en lo que queramos y a amar a quien queramos» (entrevista con Lunardelli, 2019).

Cabe añadir que, aunque no se trata de una producción muy original, resulta claro que la experiencia musical deja a la audiencia satisfecha y reconfortada por la fuerza y el ritmo de las canciones. Parte de la crítica la ha tachado de irreverente o inocua (Casas, 2017), sin un mensaje revolucionario (Díaz, 2017); sin embargo, la mayoría de los críticos han concordado en tildarla de graciosa, luminosa, arriesgada, sorprendente, sensacional, divertida (Rodríguez, 2017), «modesta, sencilla, fresca, con una premisa delirante bien desarrollada» (Monteagudo, 2017); es «un acontecimiento sin igual, una oda milenial [...], emocional» (Lastra, 2018), «un alegato a favor del amor como fuerza transformadora» (Medina, 2017), «una historia sobre entenderte a ti misma, sobre buscar y encontrar tu lugar en este mundo, aunque sea muy diferente del que los demás esperaban de ti» (Mejía, 2020); sin «la intención de condenar creencias y esfuerzos» (García, 2017) y con una música «muy cuidada» que transmite «ilusión para lanzarse al futuro» (Zeta Generation, 2017).

El lenguaje musical y la simbología cinemática traducen los sentimientos de las mujeres, un poco desubicadas en sus vocaciones o sin una llamada vital clara. La ficción y la música nos invitan a una reflexión hacia el porqué y el para qué de la existencia. ¿Quién no ha sentido alguna vez la duda ante nuestro sentido de ser? Siguiendo este hilo conector, nos centraremos en analizar a continuación la simbología que esconden algunas de las canciones para explicar paralelismos de índole existencial y catártico entre las protagonistas. Para ello se han elegido las siguientes canciones: *La llamada* (banda sonora del cantoautor Leiva), *Step by step (Paso a paso)*, de Whitney Houston) y *Todas las flores* (de Presuntos Implicados). Todas ellas encaminan al público a entender el significado subliminal de la película, cuyo mensaje epicéntrico reside en recalcar que necesitamos la libertad para elegir y amar sin prejuicios ni miedos y que nunca es tarde para emprender nuestros sueños.

1. EL LENGUAJE DE LA MÚSICA COMO METÁFORA VITAL

El título de la película recoge metafóricamente la temática central, la llamada, la vocación de cada uno a realizar un propósito específico en la vida. Del mismo modo, hace eco de la banda sonora de Leiva, su homónima, *La llamada*, y la letra correspondiente, que encauzan en todo momento al espectador para que no se olvide de uno de los mensajes centrales: la fusión de la música y el amor son claves de un lenguaje universal. Tan potente y pegadiza fue esta banda sonora, como así la describe *The Hollywood Reporter*, que llegó a convertirse en disco platino por su éxito de ventas, consiguiendo el Goya 2018 a la mejor canción original. Con los numerosos premios y aplausos de la crítica, cosechados gracias a la popularidad de este musical, se ha iniciado un verdadero fenómeno de miles de seguidores que se autodenominan *llamadores* o *llamaders*, aficionados a la obra de teatro, la película y a la banda sonora, hasta tal punto de que se reúnen repetidamente en el dicho Campamento de la Brújula según lo reporta la revista *BFaceMagazine*.

La llamada, traducida al inglés como *Holy camp!*, alerta al público de cierto contenido religioso, sin embargo, y a pesar de que se trata de un campamento de monjas donde Dios se aparece, la línea significativa se extiende a otras connotaciones que nada tienen que ver con las doctrinas cristianas. *La llamada* encubre una metáfora para simbolizar esa voz interna que nos ayuda a descifrar lo que queremos de la vida y a descubrirnos a nosotros

mismos. Este musical constituye en sí una metáfora que defiende, que cueste lo que cueste, hay que seguir los sueños por muy absurdos que parezcan. Tenemos que ser fieles a lo que sentimos y deseamos. Necesitamos probar y arriesgarnos, a ver qué ocurre, sin miedo, sin desaprovechar el tiempo. Si sabemos lo que queremos, si hemos sentido esa *llamada*, esa vocación, debemos ir a por ello. Puede que no salga bien o puede que sea un desastre y tengamos que cambiar el curso de la vida, pero lo importante es vivir sin conformarse; vivir sin miedo.

El juego metafórico se extiende a todas las protagonistas a través de la música y del concepto de *llamada*. A María se le aparece Dios, que le canta canciones en inglés de Whitney Houston, sintiendo así su propia llamada espiritual. A su amiga Susana, que ha ido al campamento solo por estar con María, también le llega otra revelación pero de otro tipo, para descubrirse a sí misma, para sentir un nuevo despertar sexual. Del mismo modo, a la hermana Milagros se le revela otra señal; se da cuenta de que se equivocó al hacerse monja. Se le pasa la vida sin hacer lo que le hubiera gustado hacer que es cantar. Aunque le complace su vida de monja, no siente que haya sido llamada para eso. Y por último, como moderadora de todos estos desvelos, encontramos a la madre superiora, Sor Bernarda, que con su afición a la música, y a Whitney Houston, ayuda a todas las demás a descifrar su propia versión de llamada (véase imagen 1 de las cuatro protagonistas).

Imagen 1. Susana, hermana Milagros, María y Sor Bernarda: las cuatro protagonistas (en orden de aparición).



Fuente 1: Fotograma extraído de la película.

No se podría interpretar esta película sin considerar el aporte musical como elemento aglutinador y de gran efecto terapéutico. Las canciones y las letras correspondientes se emplean como una herramienta onírica y metafórica para reflejar los sentimientos y las vivencias de las protagonistas. Los números musicales sirven de catarsis espiritual para que estas mujeres encuentren el norte e intenten esclarecer su sentido vital desubicado, ya sea por la falta de vocación de María, por la desorientación sexual de Susana o por la crisis de fe de Milagros. Además de las tres canciones elegidas para este ensayo aparecen otros sencillos como *Mi reina*, *Cosa de dos* (de Henry Méndez), *Agáchate* (de Danny Romero), *Besito* (de Adrián Ortega), *Tu mirada* (de Gaby Galán), junto con las versiones de *I will always love you* (*Siempre te amaré* de Dolly Parton), *I have nothing* (*No tengo nada* de Whitney Houston), *Viviremos juntos en la fe* (de María Virumbrales y Toño Casado); y otras canciones originales compuestas expresamente para la película como *Si esto es fe*, *Lo hacemos y ya vemos* y *Estoy alegre*. A continuación se exploran las canciones elegidas para indicar el paralelismo entre el simbolismo de la letra y las experiencias vitales de las cuatro mujeres. El lenguaje musical se pone de manifiesto como un espejo de la transformación emocional de María, Susana, Milagros y Bernarda.

2. LENGUAJE Y SIMBOLISMO DE LAS CANCIONES

El lenguaje de las canciones sirve de trampolín para indicar al espectador un juego metafórico de símbolos que despiertan “esas llamadas”, esa voz interior. Entre los numerosos simbolismos que encontramos destacan las apariciones oníricas de un ser sobrenatural, resplandeciente, que descendiendo por unas escaleras desde lo alto representa a Dios y su llamada. Lo que en un principio asusta a María (esa figura divina, etérea y blanquecina que se le aparece por las noches y le canta) acaba convirtiéndose en el propulsor de un rito de iniciación. Se siente llamada por Dios, iniciada en un nuevo plan vital. De aquí que la banda sonora *La llamada* y la canción *Paso a paso* se hagan eco de la evolución psicológica de María y, por analogía, se extienda también a la de Milagros y Susana.

Así mismo, la hermana Milagros sufre otra transformación existencial pero a la inversa: anhela la vida laica fuera del rigor monjil y religioso. Desea explorar de nuevo su espíritu femenino, sensual y su afición a cantar. No quiere aplacar más sus deseos sensoriales

camuflados bajo el uniforme de monja. No se siente abocada a seguir con su voto canónico. Se ve impulsada a volver a la vida de seglar, a ser ella misma, sin los condicionamientos monásticos. Cantando *Todas las flores* nos revela esa intención vital frustrada que finalmente se verá metamorfoseada con la nueva llamada a ser quien realmente quiere ser. De hecho, la música en sí, se convierte en otro símbolo desestabilizador y, al mismo tiempo, equilibrante que pone a todo en su sitio. Gracias a la influencia de la música todas las protagonistas logran encauzar su propósito existencial. Las canciones cobran tal poder que las transforma, las desorienta pero para volverlas a encarrilar para seguir su verdadero camino vital. Hasta tal punto se percibe el poder transformador de la música que la misma llamada de Dios viene personificada caricaturescamente por baladas populares como las de Whitney Houston.

2.1. Paso a paso, Step by Step de Whitney Houston

Resulta chocante y un tanto burlesco presentar la llamada de Dios y a Dios mismo mediante las canciones de Whitney Houston (por la cual siente verdadera afición sor Bernarda). Parece anacrónico y esperpéntico que Dios cante canciones de Whitney Houston, sin embargo, mediante esta aproximación grandilocuente, los directores logran hacer llegar su comunicado metafórico. Su mensaje se reduce a unas pocas palabras: hay que intentarlo, hay que vivir, sin miedo al fracaso; aunque encontremos dificultades, es importante ser quien quieres ser. La presencia de Dios y sus apariciones musicales conforman un dispositivo cómico en este espacio fílmico juvenil que, sin embargo, no se acercan al patrón tradicional de la religión ni del misticismo (véase imagen 2). Las letras de las canciones que Dios le canta a María ponen de manifiesto la intencionalidad de la aparición divina. Sirven para guiarla en la búsqueda de su propósito en la vida. No resulta casual que la protagonista se llame *María* (estableciendo un paralelismo con la bíblica virgen María) ni que una de las monjas sea *Milagros*. Las apariciones de Dios, el nombre simbólico de María y Milagros, y las letras de las canciones se sincronizan para profundizar en la raíz metafísica y existencial del mensaje de la película: *sigue tu propia voz, vive como quieras*.

La revista *Fotogramas* apunta que aunque se trate de una comedia musical también se puede percibir como «un relato de iniciación» con arrebatos dramáticos y con una historia que presenta una «particular interpretación de la religión en tiempos de descreimiento» (Vall, 2017). Siguiendo esta afirmación, la protagonista comienza una nueva etapa vital, iniciada

por estas apariciones divinas y musicales que no la adoctrinan en la fe sino que sutilmente la encauzan a reflexionar sobre sí misma y su futuro. Para ello esta melodía de Houston, escogida entre todas las canciones del repertorio, se acopla perfectamente a las transformaciones no solo de María sino también de la hermana Milagros y de Susana. Esta canción habla de la vida como un puente, río o camino que hay que cruzar o seguir a pesar de los peligros y las dificultades del trayecto; lo importante es llegar al final sin rendirse, sin descanso, ya que este trayecto es único e ineludible para alcanzar la felicidad. A continuación léase la letra de la canción *Paso a paso* en versión original, seguida de mi traducción.

Well there's a bridge and there's a river
that I still must cross
as I'm going on my journey.
Oh, I might be lost.
And there's a road I have to follow,
a place I have to go.
Well no-one told me just how to get there.
But when I get there I'll know.
'Cause I'm taking it.

(Estribillo) Step by step, bit by bit,
stone by stone, brick by brick.
Step by step, day by day, mile by mile.

And this old road is rough and ruined,
so many dangers along the way,
so many burdens might fall upon me,
so many troubles that I have to face.
Oh, but I won't let my spirit fail me.
Oh, I won't let my spirit go
until I get to my destination.
I'm gonna take it slowly
'cause I'm making it mine.

(Estribillo)
Say it, baby, don't give up.

Bueno, hay un puente y hay un río
que todavía tengo que cruzar
porque sigo mi recorrido.
Oh, quizás me pierda.
Y hay un camino que tengo que seguir,
un lugar que debo tomar.
Bueno, nadie me dijo cómo llegar.
Pero cuando llegue lo sabré
Porque lo voy a recorrer.

(Estribillo) Paso a paso, poco a poco,
piedra a piedra, ladrillo a ladrillo.
Paso a paso, día a día, milla a milla.

Y este camino escabroso está en ruinas
tantos peligros a lo largo del camino,
tantas desdichas podrían acaecerme,
tantos problemas a los que enfrentarse.
Oh, pero no dejaré que me falle mi espíritu.
Oh, no dejaré que mi espíritu se rinda
hasta que llegue a mi destino.
Lo tomaré con calma
porque es un camino solo para mí.

(Estribillo)
Dilo, cariño, no te rindas.

You got to hold on to what you got.
Oh, baby, don't give up.
You got to keep on, moving on, don't stop.
I know you're hurting and I know you're blue.
I know you're hurting
but don't let the bad things get to you.

(Estribillo)

I'm taking it step by step, bit by bit.
Stone by stone (yeah, stone by stone),
brick by brick.
C'mon, baby, step by step keep,
on moving, day by day.
Mile by mile by mile by mile,
go your own way.
C'mon, baby, got to keep moving, bit by bit.

Tienes que ayudarte a ti misma.
Oh, cariño, no te rindas.
Tienes que seguir adelante, ánimo, no te pares.
Sé que estás sufriendo y sé que estás triste.
Sé que estás sufriendo
pero no dejes que lo malo te afecte.

(Estribillo)

Lo estoy tomando paso a paso, poco a poco,
piedra a piedra (sí, piedra a piedra),
ladrillo a ladrillo.
Vamos, cariño, paso a paso,
adelante, día a día.
Milla a milla a milla a milla,
sigue por donde tú quieras.
Vamos, cariño, sigue adelante, poco a poco.

Imagen 2. María y la aparición de Dios (bajando las escaleras).



Fuente 2: Fotograma extraído de la película.

Paso a paso no es la única balada de Whitney Houston que aparece a lo largo de la película. Dios mismo, en una de sus apariciones nocturnas, interpreta otra de sus famosas canciones, *Siempre te amaré (I will always love you)*. *Paso a paso* encaja perfectamente con el hilo conductor del filme: el amor y la música pueden superar barreras universales a pesar de los obstáculos. De hecho, este número musical, cantado al unísono por las cuatro mujeres, cierra la película, como punto álgido de esa fuerza transformadora de la llamada.

2.2. *Todas las flores de Presuntos Implicados*

De igual manera podemos destacar esta canción entre las restantes por su simbología y su ajuste a las vivencias emocionales de la hermana Milagros y de Susana. En este caso es Milagros quien interpreta esta canción, acompañada por Susana mientras observa a la monja con curiosidad y en secreto, después de haber estado apoyada contra una pared con un mural de la virgen. Para analizar la resonancia simbólica de este tema musical resulta imprescindible destacar algunos elementos contextuales subyacentes que aparecen en escena tales como: la iconografía de la virgen María, el arco iris (que irradia de su mano), el móvil lésbico y la omnipresencia de las monjas.

Los directores han logrado enlazar esta canción con un sentido lésbico que se extiende a Milagros y a Susana. En el caso de Susana puede aplicarse a un despertar sexual, a una conciencia nueva de su orientación homosexual, un florecimiento metafórico, como las flores de la canción. La música vincula la atracción que sienten la una por la otra, y por eso, las dos protagonistas cantan la canción al unísono sin verse, personificando ese momento de revelación paradójica. Metamorfosar esta historia lésbica entre la monja y la adolescente sorprende al espectador, más que nada por el hecho de que las monjas han estado tradicionalmente en contra de la homosexualidad aunque se les han acreditado tendencias lésbicas entre ellas. Sin embargo, no se detectan tratamientos ortodoxos, irreverentes o chabacanos en cuanto a las monjas sino todo lo contrario, se ven realzadas por su altruismo y solidaridad, «sus protagonistas religiosas tienen tridimensionalidad, no son meros arquetipos negativos» (Sánchez, 2017). Por otro lado, la figura mariana nos recuerda la virginidad que se puede relacionar con el voto de castidad de las religiosas pero, contrastivamente, la virgen María le está ofreciendo a Susana un arco iris (véase la imagen 3). Contamos pues con la idea de la homosexualidad y de la virginidad compaginadas sin estridencias prototípicas con el fin de entretener a la audiencia, en palabras de Luchini: «tanto el misticismo como el despertar a la homosexualidad están tratados de una forma lo suficientemente superficial y respetuosa como para no ofender a nadie» (2017).

En esta misma línea simbólica, encontramos la conexión entre las flores (que dan título a la canción) y el concepto de virginidad atribuido a la virgen (implicando pureza, inocencia, ingenuidad y castidad). Según las creencias populares no existe nada más bello,

puro y efímero que una flor, de ahí que, por analogía, se asocien las flores a la virginidad y a la virgen María. Como resultado, tenemos expresiones como “desflorar”, “en la flor de la vida”, para indicar iniciación sexual o estar en el momento idóneo. Todo parece encajar: la figura de la virgen, el arco iris, la alusión a las flores en la canción *Todas las flores* para extrapolar la metamorfosis de Susana y Milagros, aún jóvenes, llenas de ilusión y empeño (como dice la letra).

El significado de esta balada sigue la misma línea semántica ya analizada en *Paso a paso*: hay que seguir adelante, no hay que mirar hacia atrás, la vida continúa, siempre queda la esperanza, «volvamos a empezar». Tanto para Milagros como para Susana, se abre un nuevo «despertar, una luna nueva», otro «levantar», para volver a empezar con sueños, con los brazos abiertos y corazones esperanzados como se canta en la canción (léase a continuación *Todas las flores*).

Y todas las flores,
que salen a embrujar los amores
y despiertan mis ilusiones,
dicen que vendrás.

Y voy a esperarte
con el alma llena de empeños
y el sabor que tienen los sueños,
que pude alcanzar.

Si este es el camino que tracé contigo,
no mires atrás, que hay que continuar.

(Estribillo) Tantas veces me he perdido
dentro de tus ojos me he vuelto a
encontrar.

Y tantas veces me he caído
con tu mano yo me vuelvo a levantar...

Y tú apareces como la luna nueva que
crece
y aquello que dormido parece
hoy vuelve a despertar.

Y voy a escribirte
una canción de brazos abiertos
de corazones esperanzados
para poder cantar.

Si esta es nuestra suerte
me alegro de verte.

Volvamos a empezar
la historia una vez más.

(Estribillo)

Si este es el camino que tracé contigo
no mires atrás que hay que continuar.

(Estribillo)

Y con tu mano yo me vuelvo a levantar...

Imagen 3. Susana justo antes de escuchar a la hermana Milagros cantando *Todas las flores*.



Fuente 3: Fotograma extraído de la película.

No queda duda de que esta canción responde al desajuste emocional y sexual de Milagros y Susana, sin embargo, se puede aplicar también a la transformación de María. Las tres protagonistas atraviesan una catarsis existencial que viene acompañada del elemento musical como herramienta de redención.

2.3. *La llamada*, banda sonora

El título y la canción en sí hacen eco del proceso de autorrealización y aceptación de los cuatro personajes principales. El lenguaje que nos revela *La llamada* hila toda la temática del film, conteniendo el repertorio simbólico. La llamada para María supone un cambio en su objetivo vital; Dios le despierta su vocación religiosa mediante la música y las canciones de Whitney Houston. Dios la ilumina para que continúe cantando y bailando, para que siga con sus aspiraciones musicales, con su grupo electrolatino, *Suma Latina*, con su amiga Susana, si es lo que la hace feliz. En cambio, para la hermana Milagros la llamada supone una crisis de fe, una desvinculación del mundo religioso para reencontrarse consigo misma y con lo que realmente quiere ser fuera del ámbito monástico. Se intuye que la llamada para Susana supone aceptar su orientación sexual sin avergonzarse, reconociendo su atracción física hacia Milagros. Mientras que para Sor Bernarda, la llamada supone seguir su vocación religiosa, alentada por su afición a la música y a Whitney Houston. Para ella, la música tiene una fuerza milagrosa que puede cambiarlo todo.

La letra pone de relieve la importancia de escuchar aunque no se oiga nada; de ver aunque las gafas estén empañadas; de no tener miedo a la oscuridad y de no temer al futuro. De nuevo, esta canción, como las anteriores, se puede aplicar a las tres protagonistas pero sobre todo a María que duda y teme a ese Dios que se le aparece en la noche cuando las luces están apagadas. Léase la letra a continuación y obsérvense las conexiones ya señaladas con las vivencias emocionales de las jóvenes.

Cuando no encontramos la velocidad
y las piernas se clavan,
cuando no dices nada,
entonces empiezo a escuchar.

Cuando no has tenido la oportunidad
y las gafas se empañan,
cuando vamos de cara,
entonces echamos a andar.

(Estribillo) Sueño con estar por encima de
todo,
por debajo de tu falda,
con la noche llena de luz y tu voz
pausada...

Hoy he sentido la llamada
con toda la fuerza, las luces apagadas
y las piernas abiertas.

Cuando nos pasamos la electricidad
de tu dedo a mi espalda,
cuando estás devorada,
no hay miedo a la oscuridad

Cuando no temamos a lo que vendrá,
y bajemos la espada,
cuando tiembles por nada,
entonces echamos a andar.

(Estribillo)

Por otro lado, la alusión a «las piernas abiertas» del estribillo parece indicar una predisposición física de apertura, confianza, aceptación y rendición. Al mismo tiempo, implica una vinculación de esta canción *La llamada* con la afición de María y Susana a bailar electrolatino y a las últimas escenas cinematográficas con mucha pierna desnuda. De hecho, el final de la película viene marcado por un baile atrevido, filmado con numerosos encuadres donde se muestran mucho las piernas de las bailarinas (véase la imagen 4). Este baile coreografiado y casi carnavalesco de *Suma Latina* para la canción *Lo hacemos y ya vemos* simboliza varios elementos concluyentes que explican la transformación espiritual de las dos jóvenes. Por un lado, el baile final se traduce como una invocación, una llamada de atención para que Dios se vuelva a aparecer; por otro, representa una ofrenda, un agradecimiento por haber sido elegidas, iluminadas espiritualmente, y, por último, supone un voto de confianza,

de aceptar el destino, esa llamada divina. En definitiva, este número de música y baile culmina el ciclo de autorrealización de las protagonistas y nos deja con una impresión vitalista y esperanzadora. El cierre final con la canción *Paso a paso* de Whitney Houston interpretada por Dios y coreada por las cuatro pone de manifiesto el logro de una transformación catártica para todas ellas: espiritual para María, sexual para Susana; y existencial y religiosa para Milagros.

Imagen 4. Las piernas de María frente a Dios.



Fuente 4: Fotograma extraído de la película.

3. CONCLUSIÓN

Aderezada con humor surrealista y con un tono reivindicativo, la trama pone de relieve la importancia de la libertad individual y del respeto a las elecciones individuales. Conocernos a nosotros mismos y aceptar lo que somos constituye el mensaje sublimar señalado por los directores. Nunca es tarde para descubrir nuestro propósito en la vida. Sin ser un film religioso ni adoctrinador, ni tampoco moralizante, se nos presenta la idea epicéntrica de encontrar el rumbo de la existencia mediante una catarsis musical. De los temas de las canciones se puede extrapolar una serie de símbolos armonizados con esta idea y aplicados a las protagonistas. El tema del descubrimiento del amor (sea a Dios o al prójimo con un giro lésbico) llega fácilmente al público juvenil y conecta con la audiencia mediante ritmos musicales pegadizos y un lenguaje metafórico reivindicador. Como prueba de esta acogida

popular, los lectores de *Fotogramas* la votaron como mejor película española del 2018. Mientras que en la revista estadounidense *The Hollywood Reporter* se la ensalza como «una comedia musical de culto, [...] una ópera prima viva y conmovedora, [...] una fantasía sobre la coexistencia feliz de los opuestos» (Holland, 2018); el periódico *ABC* la clasifica como «comedia divina» que va a contrapelo de la actualidad social y con todas las versiones posibles de lo incorrecto (Rodríguez, 2017). A mi modo de ver, esta película nos recuerda tintes de la primera etapa almodovariana a la hora de retratar personajes femeninos valientes, antitéticos, al límite de lo desconocido, en búsqueda de algo más, con un afán de transformación y cambio. En *La llamada*, las mujeres con un protagonismo supremo se lanzan al futuro con la música como elemento propulsor y catártico.

BIBLIOGRAFÍA

- BFACEMAGAZINE.ES*. (8 de diciembre de 2016). Disponible en: <http://www.bfacemag.es/cine/la-llamada-salto-cine/>
- CASAS, Q. (29 de septiembre de 2017). *La llamada: ¿un musical cristiano?* *El Periódico*. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170928/critica-pelicula-musical-la-llamada-6317877>
- DÍAZ, V. (29 de septiembre de 2017). Críticas de *La llamada*. *Sensacine. The cult.es*. Disponible en: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-244709/criticas-prensa/>
- Fotogramas*. (25 de febrero de 2018). *La llamada: mejor película española según los lectores*. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/fotogramas-de-plata/a19459529/la-llamada-mejor-pelicula-espanola-segun-los-lectores/>
- GARCÍA, Y. (7 de agosto 2017). Reseña de la *La llamada*. *Cinemanía*. Disponible en: <https://www.20minutos.es/autor/cinemanía/yago-garcía/4/>
- HOLLAND, J. (30 de enero de 2018). Holy Camp (*La Llamada*): Film Review. *The Hollywood Reporter*. Disponible en: <https://www.hollywoodreporter.com/amp/review/call-1080234>
- LASTRA, D. (13 de marzo de 2018). *La llamada: Whitney Houston, la voz de Dios* *Cultura Fnac*. Disponible en: <https://www.fnac.es/La-llamada-Whitney-Houston-la-voz-de-Dios/cp1526/w-4>
- LUNARDELLI, L. (8 de mayo de 2019). Los Javis, el dúo almodovariano que conquistó la Gran Vía y también Netflix. *La nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-duo-almodovariano-que-conquistó-la-gran-via-y-tambien-netflix-nid2245413/>
- LUCHINI, A. (28 de septiembre de 2017). *La llamada: misticismo musical*. *El Mundo*. Disponible en:

<https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2017/09/28/59cb5501e2704e3f758b45f3.html>

MEDINA, M. (29 de septiembre de 2017). *La llamada*: la comedia más fresca del año ve a Dios. *El Confidencial*. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-09-29/la-llamada-javier-ambrossi-javier-calvo-macarena_1451199/

MEJIA, P. (28 de septiembre 2020). *La Llamada* es la próxima película que tienes que ver en Netflix. *Lesbianarias*. Disponible en: https://lesbianarias.es/peliculas_lesbicas/la-llamada-es-la-proxima-pelicula-que-tienes-que-ver-en-netflix/

MONTEAGUDO, M. (15 de septiembre de 2017). *La llamada*: una de las mejores comedias que nos ha regalado el cine español en años. *El blog de cine español*. Disponible en: <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=37256>

RODRÍGUEZ MARCHANTE, O. (28 de septiembre de 2017). *La llamada*: una comedia divina. *ABC*. Disponible en: https://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-la-llamada-201709282057_noticia.html

SÁNCHEZ, J. L. (29 de septiembre de 2017). Crítica de *La llamada*. *Decine21*. Disponible en: <https://decine21.com/peliculas/la-llamada-36216>

The Hollywood Reporter. (30 de enero de 2018). Holy Camp (*La Llamada*): Film Review. Disponible en: <https://www.hollywoodreporter.com/amp/review/call-1080234>

VALL, P. (28 de septiembre de 2017). *La llamada*. *Fotogramas*. Disponible en: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-llamada-2017#critFG>

Zeta Generation. (3 de noviembre de 2017). ¿Qué pasaría si Dios se pone a cantar Whitney Houston? Disponible en: <https://zetageneration.blogspot.com/2017/11/que-pasaria-si-dios-se-pone-cantar.html>

FUENTES AUDIOVISUALES

AMBROSSI, JAVIER y CALVO, JAVIER. (Directores). (2017). *La llamada*. (*Holy camp*) [Película]. España: Apache Films / RTVE / TV3.

ARDOLINO, EMILE. (Directora). (1992). *Sister Act*. (*Una monja de cuidado*) [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

DUKE, BILL. (Director). (1993). *Sister Act 2: back in the habit* [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

FERNÁNDEZ, RAMÓN. (Director). (1968). *Sor Ye Ye* [Película]. México, España: Filmex.

JEWISON, NORMAN. (Director). (1973). *Jesucristo Superstar* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

KLEISER, RANDAL. (Director). (1978). *Grease* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

LAZAGA, PEDRO. (Director). (1967). *Sor Citroen* [Película]. España: Filmayer.

LEIVA (CONEJOS TORRES, JOSE M.). (2017). *La llamada* [Canción]. En *La llamada*. Sony Music.

LUPINO, IDA. (Directora). (1966). *Ángeles rebeldes*. (*The trouble with angels*) [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

PRESUNTOS IMPLICADOS. (1997). Todas las flores [Canción]. En *Siete*. RCA
REITMAN, IVÁN. (Director). (1979). *Meatballs* [Película]. Canada: Dunning / Link /
Reiman Productions.
(2022) *Sister Act 3* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
WHITNEY, HOUSTON. (1992). Step by step (Paso a paso) [Canción]. En *Precious*. RCA.

**LA FRONTERA DEL OTRO: UTOPIA Y VERSIONES ALTERNATIVAS EN
LA PELÍCULA DEL REY DE CARLOS SORÍN (ARGENTINA, 1986)**

Héctor Ruiz Rivas

Université de Toulouse Jean Jaurès

La película del rey remite a un hecho histórico del siglo XIX. El reinado de Orélie Antoine de Tounens (Périgord, Francia, 1825-1878) en la Araucanía y la Patagonia chilena y argentina entre 1860 y 1862. Tounens era lector de libros de viaje y concibió la peregrina idea de reunir las repúblicas hispanoamericanas en una monarquía constitucional.

Viajó a Chile en 1859, contactó con los masones de Valparaíso y logró penetrar en territorio mapuche, donde los blancos no eran admitidos. Como en el México de la Conquista, según una leyenda mapuche, un hombre blanco pondría fin a la guerra y a la esclavitud; Tounens representaría la resistencia contra el gobierno chileno.

Los mapuches lo van a elegir rey. Se redactará una constitución, se nombrará un gabinete con otros dos franceses y el cacique Quilapán, entre otros. Incorporó la Patagonia a su reino (La Nueva Francia), y mandó aviso al gobierno chileno. Diseñó una bandera, acuñó moneda e incluso mandó componer un himno nacional a un compositor alemán que estaba al tanto de las costumbres mapuches. Todo esto ocurría en un momento en que esos territorios (dos veces Francia) eran una frontera (en el sentido inglés del término) ¹ y no habían sido incorporados de facto a Chile y a Argentina.

Fue delatado por su intérprete chileno, aprehendido, juzgado y declarado demente; pero mediante la intervención del gobierno francés logró volver a Francia. No se dio por vencido e intentó el regreso tres veces más pasando por Argentina, sin conseguir ya nunca más recuperar el reino perdido. Entretanto, instaló su corte en París (como el exilio polaco en Londres durante la Segunda Guerra Mundial), instauró su dinastía y sus descendientes, publicó un periódico, una especie de órgano oficial. Incluso logró la colaboración de gobiernos y capitalistas para financiar una nueva expedición liberadora mediante empréstitos, que al final resultaron un fiasco.

El último descendiente de la dinastía fallecía el primer domingo de 2014.

La aventura de Tounens ocurre en la época de las últimas incursiones europeas en América, antes del despuntar de los Estados Unidos como potencia hegemónica. Hay

¹ Dice el Diccionario Webster de la lengua inglesa: "Land that forms the furthest extent of a country's settled or inhabited regions".

indicios de que Tounens recibió apoyo y promesas de ayuda de parte de Napoleón III, quien habría de intervenir en América dos años más tarde con el “gran designio” de crear un Imperio Católico y latino en México.

Asimismo, Tounens es un utopista por ir a contracorriente de la visión seguida por las élites gobernantes del Cono Sur, empeñadas en aportar la civilización europea a sus tierras salvajes y borrar las culturas autóctonas como un vestigio del pasado². Otro tanto sucedía en los Estados Unidos, donde los vaqueros empujaban las fronteras hacia el Oeste, un hecho mitificado por el cinematógrafo, tal como veremos en el filme de Sorín. Las élites locales adoptan o reanudan el proyecto de “emancipación” del inferior subdesarrollado proclamado por Ginés de Sepúlveda en el siglo XVI. Salir de la barbarie, si es necesario por la violencia³. En todo caso, según Arturo Jaureche (p. 18), el primer objetivo tras la Independencia fue americano, pero ante la separación del Paraguay y las derrotas en el Alto Perú, se buscó el perdón, o tronos extranjeros, o bien el protectorado británico, y el proyecto independentista fue remplazado por el *civilizador* (como se subraya en la primera secuencia).

EL REY, LA PELÍCULA

El filme de Sorín (su opera prima), retoma la historia de Tounens para imprimirle una tonalidad moderna y ponerla al día. Se presenta como una *mise en abyme*, al igual que *Hamlet* o el *Quijote*, por cuanto presenta una obra dentro de otra, a la manera de las cajas chinas o las muñecas rusas. Cinematográficamente está emparentada con *La nuit américaine* (François Truffaut 1973) o *Living in Oblivion* (Tom DiCillo, 1995), o en el ámbito hispanoamericano con *Bienvenido/Welcome* (Gabriel Retes, 1994) y otras más. Hay entonces dos niveles de ficción. En A: se representa el rodaje del filme *La Nueva Francia*; en B: la historia ficcionalizada de Tounens en 1860 en el extremo sur del continente.

Así, el filme (A + B) por su estructuración misma juega con dos fronteras de ficción que se repercuten en la materia que trata, a saber, su abolición geográfica. Al mismo tiempo, por un efecto de rebote, se desdibujan las fronteras entre los géneros

² Recuérdense la Campaña del desierto (1878-1885) en Argentina y la Pacificación de la Araucanía (1861-1883) en Chile.

³ Parábola de Jesucristo: invitar y obligar (*compellere*) a la casa del amo.

cinematográficos, pasando de la epopeya histórica, el Western, el filme de aventuras, al documental, el *making of* y el filme dentro del filme.

La película presenta la modernidad como utopía⁴. Se trata de reconocer la existencia del otro, libre e independiente, de refrendarlo y de consagrar su existencia. Es un espacio (la Araucanía) aún relativamente abierto, no "conquistado" por los poderes oficiales. El filme redobla esta estructura y la refuerza mediante su proceso de producción y rodaje; esto supone la validación y el reconocimiento del cine independiente y del cine latinoamericano en oposición al llamado *mainstream* y a la vez jugando con él. Un espacio amplio y libre, abierto. La esencia misma del cine. De paso también se legitima la obra imperfecta, inconclusa como *La Sagrada Familia*, la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert o el *Don Quijote* de Welles.

Veamos primero qué nos cuenta el filme. David (el rey que se enfrenta a Goliat), en estrecha colaboración con su asistente, Arturo (Ulises Dumont) dirige una nueva película con financiación de un productor. Sólo le queda por encontrar a su protagonista, el cual descubre en un mercadillo de Buenos Aires y acepta el papel. Pero de repente, llega la noticia de que el productor ha desaparecido y no hay dinero para el rodaje. David se empecina y decide filmar la película contra viento y marea (y viento no le faltará en la Patagonia). Se verá obligado a contratar actores no profesionales: marginales de toda laya (prostitutas, seductores baratos, pedófilos, etc.), un personal rematado por un becario alemán con conocimientos del araucano. Una vez en la Patagonia, se desplazan en un autobús destartado, se hospedan y comen en un orfanato del Estado, graban sin sonido, y se enfrentan a todo tipo de obstáculos locales (falta de extras, embriaguez de actores,

⁴ «El proyecto "modernizador" partía de la exterioridad (la que no había sido destruida por la conquista), para desde allí organizar una comunidad cristiana fuera del influjo hispánico. Este proyecto -como las futuras "reducciones" franciscanas en todo el continente, desde San Francisco, Los Ángeles, San Antonio, hasta los Mojos y Chiquitos en Bolivia o en el Paraguay, lo mismo que las "reducciones" de los jesuitas- era en su esencia un "proyecto modernizador" utópico. Es decir, partiendo de la Alteridad del indio, se introduce el cristianismo, la tecnología europea (uso del hierro en el arado y otros instrumentos agrícolas y técnicos, industria textil, el caballo y otros animales domésticos, escritura alfabética, arquitectura avanzada del arco de medio punto, etcétera) y los modos de "policía" (políticos) urbana. Este proyecto lo denominaré Torquemada la *Monarquía Indiana*. Es decir, era una "República de Indios", bajo el poder del Emperador, pero culturalmente indígena, bajo el control paternal de los franciscanos ...

Para Bartolomé se debe intentar "modernizar" al indio sin destruir su Alteridad; asumir la Modernidad sin legitimar su mito. Modernidad no enfrentada a la pre-Modernidad o a la anti-Modernidad, sino como modernización desde la *Alteridad* y no desde *lo Mismo* del "sistema". Es un proyecto que intenta un sistema innovado desde un momento "transistemático": desde la Alteridad creadora. En la obra *De único modo* Bartolomé usa un método crítico, un racionalismo de liberación:

‘La Providencia divina estableció, para todo el mundo y para todos los tiempos, un solo, mismo y único modo de enseñarles a los hombres la verdadera religión, a saber: la persuasión del entendimiento por medio de razones y la invitación y suave moción de la voluntad’.» (Dussel, 1992, pp. 76 y ss.).

expulsión del orfanato). Al final David es abandonado por su equipo y termina rodando casi solo, en una especie de delirio.

Veamos todo lo que se desprende de lo anterior.

OTREDAD, HISTORIA Y FICCIÓN

El filme funciona como un paradigma permanente de la Otredad, de la visión alternativa, fuera del discurso oficial en el poder. Por ello potencia a los marginados, locos y excéntricos, todos aquellos que navegan a contracorriente. Razón por la cual, la figura central es la de Don Quijote y la empresa utópica o imposible, la única digna de un caballero. El principio de realidad y los pies en la tierra es representado por el asistente de producción, Arturo, rechoncho, paciente y comprensivo.

Como en *La nuit américaine* de Truffaut, hay elementos compartidos entre el filme filmado y el que se está filmando. La idea de Truffaut era fingir el rodaje de un filme de cariz mediocre dentro de uno que resultara de mayor interés (la historia de la filmación). En *La película del rey*, sin embargo, no puede decirse que ninguno de los dos (A o B) sea de menor interés, logrando así un claro equilibrio estructural en la economía global del filme. En todo caso, las similitudes entre la historia de David y la del rey (Tounens), el nivel A y el nivel B, son las siguientes:

1. Plan político del rey / Guión y plan de trabajo del filme
2. Proyecto social, político y territorial utópico y a contracorriente / Proyecto cinematográfico audaz y a contracorriente, fuera del *Mainstream*.
3. Traición al rey / Traición al director por parte del equipo y sobre todo de quien encarna al Rey
4. El Rey arrestado por perturbar el orden social / David arrestado por hacer hogueras sin autorización.
5. El Rey nunca claudica ni se da por vencido / Nada más fracasar con un filme, David ya prepara el siguiente.

El Rey parte de Francia como una especie de migrante. Se despoja, por decirlo así, de su propia identidad para asumir una nueva. Su idea es la misma que la de Simón Bolívar a principios del mismo siglo XIX: la unión de los pueblos y la disolución de las diferencias. El Rey combate la desunión, federa y no excluye, en un momento en que,

irónicamente, los nuevos poderes latinoamericanos excluyen a los habitantes no europeos de sus propias tierras. El Rey va a contracorriente; es un utopista, un ser a destiempo.

La abolición de las fronteras, o más bien, la rectificación de las fronteras humanas (el hábitat araucano) se inscribe en la dialéctica de la unión y la identidad y de la desunión y el caos, y es por tanto un proyecto de actualidad. De hecho, los diferentes grupos mapuches fracasarán contra sus invasores por actuar por separado. Aquí se pone de relieve, el carácter arbitrario y artificial de las repúblicas hispanoamericanas, creadas en base a intereses económicos y políticos de poco alcance.

En el nivel A veremos lo mismo, ya que representa la esencia del cine, o sea su carácter de arte colectivo, en el que las identidades individuales tienden a disolverse o difuminarse. El cineasta sólo puede filmar su película con un equipo completo, y los esfuerzos de su colaborador serán vanos. Es algo que el director ruso Pudovkin destacaba, y está en el centro de filmes como *Nuit américaine*. El trabajo de equipo es el que hace de cada tarea, aun de la más insignificante, parte de un trabajo vivo, que lo conecta orgánicamente con el trabajo general. La desunión y la falta de solidaridad acaban destruyendo, hasta cierto punto, la creación y el esfuerzo humanos.

Particularmente interesante es la secuencia de la fiesta carioca, en la que se juxtaponen los dos tiempos (el siglo XIX y el XX), así como, simultáneamente, el nivel B y A: la ficción y su representación. Allí vemos al político local invocando con un discurso hueco la unión de los pueblos patagónicos sin realmente precisar a quiénes representan. Al mismo tiempo vemos al actor/Rey representando lo dicho en el XIX: “Uds. están divididos en tribus independientes en torno de estados centralizados...Haced a mí el rey de la Araucanía y yo reuniré todas las fuerzas de la nación araucana! ...Como rey de Araucanía yo hago el juramento de mantener sus fronteras sobre el río Bío-Bío y de expulsar a los colonos chilenos de la ‘Tierra’. Gritad conmigo: ‘Viva el Rey!’” (minutos 1:01:24-1:04:20).

De este modo, hay una reelaboración de la Historia en base a la ficción. El hecho histórico, presentado por la historiografía como una anomalía o aberración, cobra primerísimo plano en el filme. Es lo que Ferro (pp. 221- 222) llama «la inteligibilidad de los fenómenos históricos», o sea el análisis o contraanálisis desde una perspectiva innovadora e independiente, fuera de la “versión oficial” (un buen ejemplo de ello es, según Ferro, el *Götterdämmerung - El crepúsculo de los dioses / Los malditos*, 1969, de Visconti). El filme propone lo que Walter Benjamin llamaba “cepillar la Historia a contrapelo”, esto es, presentar los hechos fuera de los cánones oficiales, la “Historia

oficial”, las grandes batallas, los próceres, las grandes epopeyas. Aquí todo eso se ve reemplazado por los marginales, por quienes no tienen resonancia pública y por la parodia... Tanto David como el rey son perdedores, pero que nunca se dan por vencidos y, sobre todo, porque al perder en un terreno ganan mucho en otro.

EL DESLINDE DE LOS LENGUAJES

Así, desdibujar las fronteras, otorgarles un sentido pleno y no retórico, es una actitud, una actividad, un acto que engloba todo: la política, la sociedad y la creación. El cineasta Sorín abarca el lenguaje de la gestación cinematográfica y el cineasta David su ejecución. El filme todo va de la apariencia documental (vicisitudes de una filmación, tal como lo vemos en la primera secuencia), a la representación de una idea obsesiva y a la transfiguración de un paisaje.

El lenguaje de la Historia a contrapelo, enlaza con la creación y producción fílmica en el mismo sentido. Si en Truffaut tenemos el filme dentro del filme con un presupuesto limitado, en Sorín se da una vuelta de tuerca suplementaria, ya que aquí pasamos al casi nada y a cero presupuesto, abriendo entonces un nuevo horizonte creativo, un movimiento de frontera. Así, el filme (dentro del filme) avanza a tropezones en un autocar destartado, en lugares inhóspitos, a merced de la caridad pública, con actores improvisados y secuencias también improvisadas. Vemos entonces modificaciones constantes del guion según se presentan las circunstancias (adversas todas). Si el actor que representa al cacique Quilapán está ebrio, el guion introduce un diálogo sobre las culpas de los propios araucanos por haberse dejado pervertir por el alcohol del hombre blanco; algo, por lo demás, documentado por la Historia. Cuando Arturo sólo consigue dos indios para una secuencia, el protagonista constata que los demás se han ido y que sólo quedan esos dos. Este procedimiento es llevado a sus últimas consecuencias en las secuencias finales, en que el abandono de todos los actores, hace que el director los transforme en maniqués, y actúe él mismo el protagónico, con un cambio interpretativo y simbólico rayano en el delirio: no son hombres sino figuras huecas. Así, el delirio del Rey Tounens se traslada, es asumido con una especie de empatía por el protagonista de la ficción.

De esta manera llegamos a un tipo de producción que antes se llamó cine imperfecto o tercera vía; un cine que va contra la corriente establecida, el llamado *Mainstream*, que podemos leer como cine oficial, unívoco o dominante. *La película del*

La Frontera del Otro: utopía y versiones alternativas en *La película del Rey* de Carlos Sorín (Argentina, 1986)

rey se opone a esta estética ideológica y presenta un cine a partir de sus carencias, sus vicios, su marginalidad y su glorificación de figuras opuestas a las de los llamados “famosos” etc. En este caso se filma con actores “naturales” sacados de la calle, no fotogénicos, o con algún rasgo prominente y “anticinematográfico”, tal como lo hacía Pasolini. Toda regla, receta o frontera es contención que impide la fluidez de movimiento: tiempo estancado. Aquí sucede todo lo contrario, no bien acaba un episodio ya está en marcha el siguiente.

Al mismo tiempo, el filme hace un recorrido por los lenguajes del *Mainstream*, esto es, la imagen, la historia esperada, previsible, pero invirtiendo su sentido y trastocándolo. Entramos entonces de lleno en uno de los géneros emblemáticos del cine estadounidense: el Western. Y esto no es casual, porque el Western representa y mitifica el desplazamiento de las fronteras, la ampliación permanente del espacio tanto referencial como cinematográfico (gran ocupación de la pantalla, Cinemascope), muchas veces con tonalidades épicas y grandilocuentes. Es el hombre que se abre paso por la naturaleza, incluyendo a los hombres que la habitan (los “naturales”) y que continúa siempre galopando y hacia delante, al igual que Tounens y David. Sólo que aquí la épica es bajada de su pedestal y encarna a hombres que pretenden ser lo que no son. En todo caso, tal como en el lejano oeste, el hombre ciudadano va (de Norte a Sur, esta vez) a ocupar el espacio de la tierra salvaje.

Son varias las secuencias en que interviene el lenguaje del Western. Pero todas emanan de una de las primeras, en Buenos Aires, antes del comienzo del rodaje y de la desaparición del productor del filme. David mira en su sala de proyección la clásica secuencia de *Stagecoach / La diligencia* (John Ford, 1939), cuando suena el clarín y el ejército estadounidense llega al rescate de los pasajeros de la diligencia ante el feroz ataque de los indios, apoteosis de la ficción gloriosa, de la supuesta supremacía de la civilización sobre la barbarie. Exactamente el mismo conflicto se verificará en Chile y Argentina. Con la notable diferencia de que en la historia del Rey Tounens, el hombre blanco no se enfrenta a los indígenas, sino que los une para hacerlos fuertes. Exactamente lo contrario que en la ideología de *Stagecoach*. Al mismo tiempo, el filme estadounidense, inspirado en Maupassant, representa a un grupo con intereses y procedencias diversos (incluye a una prostituta) dentro de un vehículo, tal como los protagonistas de *La película del rey*. La antiepopeya se percibe claramente con el motivo musical de la corneta que anuncia la llegada de los soldados y que se hace trizas sonoramente en la película de

Sorín. En otras secuencias, las acciones son filmadas con un realce excesivo tanto en iluminación como en acompañamiento sonoro (véanse minutos 46: 20- 48:42)

OCUPACIÓN DEL ESPACIO

El equipo de filmación llega a la Patagonia tal como llegó Tounens. Hay una progresiva ocupación del espacio por el equipo bonaerense. Su gesta improvisada por las circunstancias recuerda en cierto modo la de los conquistadores del siglo XVI. Los obstáculos son numerosos, tanto exteriores (falta de dinero, de figurantes, equipo inoperante, etc.), como interiores (pedofilia, mal genio, risa inoportuna, etc.).

La utopía consiste en ocupar ese espacio, ampliarlo y convertirlo en un espacio nacional de concordia para el Rey, y recorrerlo con la mirada de la cámara, asimilarlo y hacerlo suyo, para Sorín /David. Sorín inaugura una serie casi ininterrumpida de filmación, captación del espacio de la Patagonia, como el cowboy que se desplaza hacia una nueva frontera, ya que los filmes argentinos se filman más bien en la Capital federal⁵. Con el notable antecedente de la *Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Con esto, una vez más, se abren las fronteras.

Al final, con un tiempo atmosférico degenerado en tempestad y el mal trato de la situación, visible en el asistente de producción, el espacio patagónico es transfigurado. Desaparece toda veleidad documental y el espacio es investido de una tonalidad subjetiva y unidimensional (minutos 1:26 a 1:29). Ahora todo es puesta en escena, la presencia humana es prácticamente remplazada por ésta. Se filma como en el último Fellini, con la apariencia de estudio. Se encienden hogueras, lo cual motiva la intervención de la autoridad. David sigue exactamente los pasos de su antecesor del siglo XIX. Y también los del último Orson Welles, cineasta *sui generis* de la obra inconclusa, hombre orquesta de su propia obra, que actuaba, dirigía, y se ocupaba de todos los oficios del cine, por falta de presupuesto.

Al final todo se cumple. Utopía: no hay tal lugar, es anular las fronteras entre Estados ficticios y artificiales, carentes de un verdadero proyecto social (Chile, Argentina, Uruguay), difuminar los límites entre el acto creativo, su preparación y su ejecución, e instaurar la convivencia de diversos lenguajes visuales y cinematográficos.

⁵ *Historias mínimas* (2002), *Bombón el perro* (2004), *Días de pesca* (2012). Todas ubicadas en la Patagonia.

La Frontera del Otro: utopía y versiones alternativas en *La película del Rey* de Carlos Sorín (Argentina, 1986)

De este modo, tal como nos ha enseñado la antropología, el arte y otras indagaciones sobre el ser humano, el Otro nos devuelve nuestra propia imagen: Él soy Yo.

BIBLIOGRAFÍA

DUSSEL, E. (1992). *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, Plural, 1992.

FERRO, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. París, Folio,.

JAURETCHE, E. (1973). *Manual de zoncetas argentinas*. Buenos Aires, Peña Lillo.

MICROCINEFÓRUM EN EL AULA, UN INSTRUMENTO EFICAZ PARA SUSCITAR CONCEPTUALIZACIONES EN LOS ALUMNOS

Javier Voces Fernández

Universidad de Cantabria

Óscar González Fernández

Universidad Internacional de la Rioja

Enrique Gudín de la Lama

Universidad Internacional de la Rioja

1. INTRODUCCIÓN

Los tiempos de la pandemia han facilitado que las herramientas digitales se incorporen al día a día del aula con total naturalidad. De alguna manera, la soltura con la que actualmente se puede disponer en el aula de materiales audiovisuales ha dejado de ser una aventura y ha pasado a ser un recurso didáctico ordinario con unos parámetros de preparación y previsión equiparables a los de un libro de texto. Evidentemente el diseño y preparación de tareas con materiales digitales exige trabajo, pero no más que con cualquier otro material didáctico.

Entre esos medios, los audiovisuales son de los más sencillos de localizar y reproducir en el aula, ya sea de manera individual —cada alumno en su equipo— como colectiva —utilizando un cañón de video—.

No obstante, y como sucede con cualquier otro material didáctico, su eficacia no es fruto de su propia virtud, es preciso concretar el contenido de lo que se pretende trabajar con ello, qué aprendizaje se quiere lograr y a través de qué itinerario.

Por otra parte, existe un tipo de conocimientos —conceptualizaciones—, cuyo aprendizaje —comprensión—, difícilmente puede hacerse por la vía de memorización (tener información no es tener conocimiento), y menos del que debería ofrecer la auténtica educación. La aprehensión de determinadas conceptualizaciones exige el desarrollo de determinadas habilidades de pensamiento que requieren exigencias diversas a las clases magistrales o a la realización de tareas y ejercicios escritos ya sean de síntesis, relación o globalización. La interiorización de determinados tipos de conceptos puede llevarse a cabo con mayor eficacia mediante estrategias de aprendizaje dialógico.

Además, para que el aprendizaje no quede en vaguedades, es interesante circunscribir el contenido de ese aprendizaje a unos parámetros bien determinados que permitan centrar de qué se está hablando, al tiempo que se abre el abanico de perspectivas asociadas a esa conceptualización. No estamos, por tanto, ante la elaboración de una definición, por ejemplo, sino ante una apertura mental...

El microcinefórum permite desarrollar a la perfección esos objetivos. Es un instrumento adecuado para lograr la interacción con los alumnos, pues permite dirigir el diálogo hacia la noción concreta que se pretende que asimilen. No se busca repetir de otra manera los contenidos, sino ampliar el marco mental de los alumnos más allá de los apuntes. Más que la acumulación de información importa su procesamiento.

2. APRENDIZAJE DIALÓGICO

Hay que pensar que la estrategia educativa de Sócrates (similar a la de los sofistas), estaba de alguna manera condicionada por la poca extensión de la escritura en el siglo V a. C. Evidentemente había libros, y se sabía leer y escribir, pero fundamentar la enseñanza en esos medios, no era posible. Quienes tenían a su alcance esos medios (papiros, plumas, bibliotecas...), no eran muchos. Así pues, no parece que se pueda considerar el método socrático como una opción más y sí como un método de enseñanza-aprendizaje adaptado a su tiempo.

La base del método socrático (en parte seguido también por Platón y Aristóteles) era el diálogo (la mayéutica socrática; la dialéctica platónica o la peripatética aristotélica). El elemento central de este método dialógico, a su vez, es la ironía socrática (εἰρωνοία), entendida no como un modo de expresar lo que se quiere decir diciendo lo contrario, sino, más bien, expresar lo que se quiere decir de un modo diferente; como una forma de reflexión interior, «una puerta abierta al desarrollo de un argumento surgido desde el intelecto del interlocutor» (Castro, 2012, p. 447). Por tanto, en el método socrático la ironía somete a interrogación a sus interlocutores y, además, pone a prueba también al emisor ya que se ve obligado a interrogarse también a sí mismo (incluso sobre el propio método dialógico).

Las posibilidades del aprendizaje dialógico y su entidad se han venido trabajando desde tiempos antiguos y recientemente se ha vuelto sobre ello con la contribución de expertos en diferentes áreas, desde pedagogos como Freire (1977) y Wells (2001) hasta filósofos como Habermas (1987), Searle (1997), Grice (1975) o Austin (1995). Un

planteamiento más cercano al mundo de la enseñanza actual, es el que desarrollan Lipmann (1991), Robinson (2001), Wegerif (2006) o Fisher (2013).

La propuesta que presentamos aquí vendría a ser una concreción de los planteamientos que se han venido haciendo respecto al aprendizaje dialógico desde una perspectiva global, tal como la plantean Aubert, García y Racionero:

el aprendizaje dialógico, desarrollado en y para la sociedad de la información, pone el foco en la dimensión intersubjetiva del aprendizaje y resulta un marco científico útil para explicar cómo las personas aprenden más y mejor. Al mismo tiempo, el aprendizaje dialógico es un referente para el diseño de contextos de aprendizaje que promuevan esas interacciones (Aubert, García y Racionero, 2009).

En nuestro caso estaríamos refiriéndonos a un contexto específico de aprendizaje, que hemos denominado microcinefórum.

En este marco, conviene realizar algunas consideraciones alrededor del sentido del diálogo en el ámbito en que nos queremos mover, el pedagógico. En primer lugar, el diálogo aspira a ser un encuentro de mentes. Quienes participan en él tratan de llegar a un entendimiento común, aunque no termine necesariamente en acuerdo. En un diálogo, los participantes aprovechan las ideas de los demás y tratan de relacionarlas en unas líneas coherentes de pensamiento y de indagación (Fisher, 2013, p. 21).

De acuerdo con las reflexiones de Aubert, García y Racionero (2009), podríamos enmarcar el aprendizaje dialógico dentro de los planteamientos de Vygotsky (1991) y su aportación de la denominada «Zona de Desarrollo Próximo». El diálogo sería un facilitador del desarrollo cultural del niño o niña en cuanto que todo lo que incorporamos como aprendizaje, viene precedido siempre por una interacción, hasta que acaba formando parte de nosotros y nosotras mismos. La interacción con un igual más experto o la guía de una persona adulta contribuye al desarrollo y aprendizaje del niño o niña.

Por su parte, Bruner considera que la interacción es un elemento clave del aprendizaje (Bruner, 1997) y los contextos interactivos cobran una importancia clave como contextos de aprendizaje.

Flecha (1999) ha profundizado en el aprendizaje dialógico desde la perspectiva de las comunidades de aprendizaje y la resolución de conflictos (Vargas y Flecha, 2000). En sus propuestas enfatiza el papel de la intersubjetividad, las interacciones y el diálogo como generadores de aprendizaje, aparte de plantear algunas aportaciones teóricas referidas a diferentes disciplinas. En palabras de Aubert et al.:

El aprendizaje dialógico se produce en diálogos que son igualitarios, en interacciones en las que se reconoce la inteligencia cultural en todas las personas y que están orientadas a la transformación de los niveles previos de conocimiento y del contexto sociocultural para avanzar hacia el éxito de todas y todos. El aprendizaje dialógico se produce en interacciones que aumentan el aprendizaje instrumental, favorecen la creación de sentido personal y social, están guiadas por principios solidarios y en las que la igualdad y la diferencia son valores compatibles y mutuamente enriquecedores (Aubert et al., 2008, p. 167).

3. COMPETENCIAS, CONCEPTUALIZACIONES Y HABILIDADES DE PENSAMIENTO EN LA ENSEÑANZA DIALÓGICA

Consideramos que nuestra propuesta es un recurso más que puede facilitar el trabajo por competencias, entendiendo, con DeSeCo «que la competencia es algo más que conocimientos y destrezas. Involucra la habilidad de enfrentar demandas complejas, apoyándose en y movilizandolos recursos psicosociales (incluyendo destrezas y actitudes) en un contexto en particular» (DeSeCo, 2003). Se contemplan, pues, como conocimiento en la práctica, es decir, un conocimiento adquirido a través de la participación activa en prácticas sociales y, como tales, se pueden desarrollar tanto en el contexto educativo formal, a través del currículo, como en los no formales e informales. Es decir, nos encontraríamos ante la posibilidad de facilitar que el alumno ponga en juego —a partir de una secuencia de cine, en un diálogo conducido por el profesor— diversos recursos psicosociales, que le permitan hacerse cargo de lo que se está hablando.

De alguna manera estaríamos hablando de implementar un modelo de secuencia didáctica, basada en la estrategia dialógica, que se enmarca perfectamente en el actual modelo de enseñanza por competencias tal como lo expone Escamilla (2009), que, en este caso, estaría orientado a la adquisición de determinados conceptos imprescindibles para la comprensión de los contenidos.

Desde el punto de vista de la comprensión de contenidos hay que considerar lo que desde diversas disciplinas se abordan como problemas de aprehensión o conceptualización. Los alumnos, a medida que van creciendo adquieren mayor capacidad de cognición, de profundización en conceptos que resultan cada vez más abstractos. Es decir, una de las dificultades que plantea la didáctica de las diversas áreas es cómo transmitir conceptualizaciones que son cada vez más abstractas, pero necesarias para comprender la realidad en profundidad.

Por ejemplo, en el caso de la didáctica de la historia se habla de conceptos de primer orden y de segundo orden (Arteaga y Camargo, 2014).

Los conceptos de primer orden en Historia se refieren a los significados específicos de determinados términos en un contexto histórico concreto (por ejemplo, feudalismo, Estado, Nación, monarquía absoluta, servidumbre...), es decir, reclaman un primer nivel de abstracción. Los conceptos de segundo orden se refieren a nociones más profundas que facilitan la comprensión de la Historia, es el caso de tiempo histórico, causalidad, cambio y continuidad, evidencia, fuente, relevancia, empatía.

De la misma manera se puede hablar de distintos niveles de profundización en otras áreas de conocimiento: en lengua, desde las diferenciaciones entre morfemas y fonemas, hasta la comprensión de las estructuras oracionales complejas o la gramática textual.

En literatura desde la comprensión de los tipos de género (poesía, teatro, narración), hasta planteamientos más complejos como el punto de vista narrativo o la estructuración de los textos, pasando por las diversas temáticas que han ido apareciendo a lo largo de la historia (amor cortés, *carpe diem*, amor platónico, muerte, honra, héroe). En filosofía las conceptualizaciones son, de por sí, abstractas y relativas al área filosófica específica de se esté abordando (lógica, metafísica, gnoseología, ética, política).

Sirvan estos ejemplos como muestra. En la mayoría de las asignaturas, a medida que avanzan los cursos, el nivel de profundización es mayor y se requiere no solo la memorización de las definiciones que suelen darse a ese tipo de contenidos, sino su comprensión e interiorización, pues en muchos casos será la base sobre la que seguir construyendo un conocimiento más profundo y significativo.

Estando, como estamos, en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje del pensamiento y de buena parte de las competencias clave que se consideran en el currículo (competencia para aprender a aprender, pero también competencia en comunicación lingüística, conciencia y expresiones culturales y competencias sociales y cívicas), es bueno aludir a la taxonomía de Bloom y su análisis de las diferentes habilidades de pensamiento y más en el mundo digital (Churches, 2009). Según la taxonomía de Bloom, el análisis, la síntesis y la evaluación exigen unos niveles de pensamiento más complejos y «elevados». Las preguntas relativas a conocimientos, comprensión y aplicación requieren unos niveles de pensamiento menos complejos y, por tanto, «inferiores». Siguiendo a Fisher (2013), se puede establecer como regla general, que

una estrategia eficaz de interrogación consiste en hacer preguntas que planteen a los estudiantes unas demandas cognitivas cada vez mayores, empezando con preguntas sencillas sobre conocimientos o recuerdos, siguiendo con preguntas que requieran comprensión o explicaciones,

y de aplicación, pasando después a las de análisis, síntesis y evaluación. A menudo, esto supone pasar de la pregunta descriptiva acerca del “qué” y el “cómo” a las preguntas de “por qué” y “para qué”, que requieren respuestas más complejas. Una buena pregunta implica un reto progresivo y productivo para el aprendizaje. Presenta un modelo para los tipos de preguntas productivas que los estudiantes pueden hacerse a sí mismos y a los demás. (Fisher, 2013: 58)

El aprendizaje dialógico permite desarrollar hábitos de pensamiento mediante estrategias propias destinadas, por ejemplo, a peticiones de información, sondear razones y evidencias, examinar puntos de vista diferentes, comprobar implicaciones y consecuencias, etc., del tipo que propone Fisher (2013, pp. 53-34).

El pensamiento creativo y el pensamiento crítico son esenciales en la enseñanza para la comprensión. Por último, no está de más añadir que, en buena medida, el aprendizaje dialógico está ligado a lo que se conoce como *visible thinking*, tal como proponen Kuhn, Hemberger y Khait (2016).

4. EL QUEHACER DIALÓGICO EN EL AULA

Velasco y Alonso (2008) caracterizan la enseñanza dialógica como: colectiva, recíproca, apoyadora del alumno, acumulativa y propositiva. El aprendizaje dialógico permite, desarrollar hábitos de pensamiento —diversos dependiendo del área de conocimiento de que se trate— mediante estrategias propias destinadas, por ejemplo, a peticiones de información, sondear razones y evidencias, examinar puntos de vista diferentes, comprobar implicaciones y consecuencias, etc., del tipo que propone Fisher (2013). De alguna manera, lo que se pretende es ilustrar, aclarar, completar y contextualizar conceptos de las áreas de humanidades.

Fisher (2013, p. 209) propone las siguientes reglas dialógicas y su relación con destrezas de pensamiento:

Tabla 1. Reglas y destrezas

REGLAS DIALÓGICAS	DESTREZAS DE PENSAMIENTO
Toda la información relevante se comparte	Procesamiento de información
Hay que dar razones	Razonamiento
Se aceptan los desafíos	Investigación y razonamiento
Se discuten las alternativas	Pensamiento creativo
Se valoran todas las ideas	Aprendizaje social y emocional
El grupo busca la mejor comprensión	Evaluación

Fuente: elaboración propia

Es imprescindible anotar que la versatilidad de una práctica dialógica como el cinefórum, permite el abordaje de contenidos de muy diverso ámbito, pues, como hemos dicho no se trata de *incrustar* un concepto, sino conseguir su comprensión. Dependerá, en todo caso, del posicionamiento que adopte el enseñante y la diversidad de puntos de vista que pretenda ofrecer a sus alumnos.

No se puede partir del mismo planteamiento para entender diferentes sentidos de tiempo: tiempo histórico, tiempo psicológico, tiempo narrativo, tiempo cronológico, etc. Cada uno de esos conceptos pertenece a un área distinta (historia, psicología, literatura, física), y requerirá un enfoque didáctico y conceptual diferente. Cada agente educativo parte de realidades distintas, sin embargo, es posible proponer algunas estrategias que aúnan los elementos que hemos ido recogiendo: protagonismo del alumno, estrategias dialéctico-mayéuticas, presencia inmediata de la secuencia que se quiere trabajar, impulso estimulativo del profesor, visiones interpretativas abiertas...

Es el cine, con sus potencialidades, garantiza que el docente presente un contenido intelectual en un medio imaginativo por lo que se facilita al alumno su interiorización en mayor medida que si la presentación de ese mismo contenido fuese meramente conceptual. En palabras de García Amilburu:

El gran potencial que encierran las narraciones cinematográficas en el proceso de configuración de la subjetividad humana reside fundamentalmente en que afectan a nuestra psique a un nivel sensorial, imaginativo e intelectual al mismo tiempo. Por eso, los mensajes cinematográficos se adhieren a nuestra memoria y son capaces de interpelar nuestra conciencia mucho tiempo después de que las explicaciones sistemáticas hayan sido difuminadas por las circunstancias de la vida ordinaria; porque lo que se capta al ver una película está asociado, simultáneamente, a unas sensaciones –visuales y auditivas–, a un contenido imaginativo y a unas reacciones afectivas concretas (García Amilburu, 2010: 19).

El desarrollo de una actividad como el microcinefórum no implica simplemente hacer preguntas sin más, se trata de que sean, en primer lugar, preguntas que faciliten el comienzo de una conversación, que no impliquen conocimientos previos, salvo los que el contexto de la asignatura haya facilitado ya (no son conversaciones de expertos, serán más bien conversaciones de amigos, se puede hablar de todo, preguntar por todo y dar la propia opinión sobre todo), en definitiva, se hablará de lo que aparece ante los ojos, nada más.

También es cierto que el acto implica la atención del que escucha (Grice, 1975), sin esa voluntad de entender, no habrá entendimiento posible, por tanto, habrá que trabajar también en esa dirección. Y en crear un ambiente adecuado en el que puedan intervenir

todos sin cortapisas, sin miedo a dar su opinión. Y en esto, el papel del *intermediario* (profesor, guía, artista) es clave para no condicionar en una u otra dirección al interlocutor.

El visionado de un fragmento bien interpretado, permite la profundización en muchas direcciones: temas, personajes, ambientes, diálogos, miradas, gestos, intenciones... y todo ello a la vista de todos los espectadores. Esos serán los elementos que habrá de manejar el docente para centrar la mirada de los alumnos en lo que él quiere, y conseguir que interioricen aquello que probablemente va más allá de lo que se ve en la pantalla. Se podrá crear una conversación alrededor de un concepto que se quiere ilustrar. No hay que olvidar que se trata de hacer valer el dicho de que una imagen (y aquí es una imagen en movimiento, y en algún caso una re-presentación de una conducta, de un quehacer humano, que facilitará su comprensión y la profundización en aquello), vale más que mil palabras.

El esfuerzo de mediación del educador —con la secuencia delante y sin más intermediación que los propios sentidos del alumno— se afanará en dirigir la mirada del alumno, orientándole con peticiones de información, sondeando razones y evidencias, examinando puntos de vista diferentes, comprobando implicaciones y consecuencias, etc. Fisher (2013) plantea diversos enfoques generales que se le pueden dar a las preguntas del profesor para enriquecer las habilidades de pensamiento:

- Establecer relaciones y ver conexiones
- Pensamiento analógico, crear una analogía, ver una conexión
- Imaginar qué puede ser
- Pensamiento de posibilidad: Pensar en alternativas, posibilidades y opciones
- Reflexionar críticamente sobre ideas, acciones y resultados

Por otra parte, en líneas generales, también se puede incidir en que los alumnos desarrollen el razonamiento verbal, aprendiendo a:

1. Dar razones.
2. Evaluar las razones.
3. Evaluar la evidencia.
4. Discutir bien.
5. Distinguir los datos de las opiniones.
6. Ejercitar el juicio.
7. Desarrollar en la práctica el diálogo creativo. (Fisher, 2013, p. 105)

Otra posibilidad del microcinefórum es orientarlo siguiendo las estrategias de la técnica del caso: entresacar hechos, advertir problemas y plantear soluciones. Se tratará de una orientación más apropiada para el tratamiento de dilemas en el aula o del aprendizaje basado en problemas, solo que, en vez de trabajarlo sobre un texto, se trabaja sobre un documento audiovisual, pero los componentes y desarrollo de la estrategia siguen siendo los mismos.

5. MICROCINEFÓRUM EN EL AULA

El término utilizado para designar la propuesta describe con bastante exactitud su contenido: es micro, es cine y es fórum. Anotamos brevemente el contenido de cada uno de esos elementos puesto que hemos constatado, en todas las ocasiones que lo hemos puesto en práctica, que buena parte de la eficacia didáctica de la propuesta depende de la precisión a la hora de ajustarse a cada uno de ellos.

5.1. Micro

Es decir, la secuencia que se trabaje ha de ser breve, como mucho de 4 minutos. Esta limitación es importante porque permite acotar el contenido del foro a un concepto, una idea, o un problema, y así, evitar la dispersión del debate en diversos temas. Por otra parte, la duración del debate no debería ocupar más de 15 minutos, una cuarta parte de una clase. En definitiva, no es más que una estrategia para facilitar la comprensión de un contenido, no tendría sentido —pedagógico— que ocupase mucho más tiempo.

Por otra parte, una selección pequeña permite analizar todo el abanico que ofrece una secuencia de cine, no solo el texto, sino también el contexto, el ambiente, los personajes, intenciones, etc., dependiendo del contenido concreto que se haya pensado trabajar.

La selección de un contenido específico que se quiere trabajar dependerá de los contenidos curriculares que se estén abordando, aunque, como hemos visto más arriba, lo apropiado será que sean conceptualizaciones propias del área: ideas o nociones relacionadas con esas áreas que faciliten una comprensión más amplia del tipo de conocimiento del que se trata; por ejemplo, la mentalidad científica o aspectos intelectuales o éticos relacionados con la ciencia correspondiente, y que ayudarían a los alumnos a entender mejor el tipo de conocimiento ante el que se encuentran.

5.2. Cine

Quizá deberíamos decir *buen cine*, puesto que una secuencia bien dirigida y realizada, con todos sus componentes bien trabajados, es garantía de calidad, lo que nos permitirá adentrarnos en los aspectos que señalábamos en el apartado anterior con la seguridad de que se respetan determinados estándares de verosimilitud, imprescindibles para hacer una valoración adecuada de todo lo que se presenta ante nuestros ojos.

Una escena bien definida, clara, bien rodada, bien interpretada y con el ambiente dramático (o histórico si es el caso) bien conseguido.

5.3. Fórum

El debate que se quiere producir deberá ser fruto de una selección adecuada de la escena de que se trate. Es decir, requiere un trabajo previo del docente, pues —como en cualquier propuesta didáctica— no vale la improvisación (por muy buena que sea la secuencia escogida).

Se trata de llevar a cabo un ejercicio dialógico en el que la función del profesor será dirigir y moderar el debate, interviniendo las ocasiones justas. Para ello deberá preparar tanto la presentación de la secuencia, como las cuestiones que quiere formular, que deberán estar enunciadas de forma que estén acotadas, pero que permitan a los alumnos elaborar razonamientos extrayendo inferencias, haciendo deducciones; que les permitan elaborar hipótesis, comparar y contrastar. Y todo ello estando atentos a la secuencia, pero también a lo que ellos mismos proponen y lo que proponen los otros, conscientes de sí mismos y de los otros.

5.4. Una propuesta a modo de ejemplo: *Saving Private Ryan*

Todos los planteamientos anteriores, lógicamente, no pueden reducirse a una lista o una rúbrica cerrada de planteamientos, criterios, niveles de logro etc. Tal como señalan varios de los autores citados, la versatilidad del planteamiento dialógico, lo hace imposible. De ahí que pueda resultar interesante la propuesta de una ejemplificación.

Hay un fragmento del filme *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) que permite trabajar desde el área de filosofía (antropología), conceptos relacionados con la persona como la dignidad o el merecimiento. La película cuenta la historia del capitán Miller y seis soldados que buscan al desaparecido Ryan tras el cruento desembarco de Normandía.

Cuando Miller y sus hombres encuentran a Ryan, su unidad está esperando el contraataque alemán, Ryan se niega a dejar a sus amigos y Miller y sus hombres acuerdan luchar con ellos.

Los alemanes atacan y todos luchan valientemente. La mayoría de los hombres del pelotón de Miller mueren en el combate y él recibe un disparo. Los refuerzos llegan justo antes de que muera.

Secuencia de microcinefórum: minuto y medio. El capitán Miller, moribundo tras el combate, transmite al soldado Ryan dos consejos.

Enfoque desde la antropología filosófica: concepto de persona y dignidad.

- (54'') ¿Qué dos cosas le dice al soldado? («hágase digno, mézcalo») ¿qué piensas que quiere decir con eso?
- (1' 34'') ¿Por qué crees que leen en voz alta (en *off*) la carta que el capitán había escrito para la madre del soldado?
- ¿Piensas que ha merecido la pena todo lo que ha hecho? ¿Por qué?

Enfoque desde la literatura: el uso de los tiempos narrativos.

- ¿Quién ha escrito la carta que se lee en *off*? ¿a quién va dirigida?
- ¿Cuándo se escribió? ¿Por qué cuenta en la carta cosas que todavía no habían sucedido? ¿Por qué se lee justo en este momento? ¿Qué puede pretender el autor —el director de la película— haciendo que la escuchemos justo ahora, cuando acaba de morir el que la escribió?

Tal como hemos ido anotando a lo largo del texto, el sentido de estas preguntas no es encontrar una respuesta concreta y cerrada, sino facilitar el diálogo, por lo que no dejan de ser un *anzuelo* del que ir tirando a medida que se van produciendo las intervenciones de los alumnos.

6. CONCLUSIONES

Tras lo aquí expuesto, centramos las conclusiones en los tres ejes que vertebran este artículo.

Por un lado, en la educación del siglo XXI el universo del cine sigue siendo una potente herramienta metodológica que hace posible que los conocimientos lleguen al alumnado de un modo natural. El contacto con la narración cinematográfica en un tiempo de hegemonías audiovisuales (YouTube, Netflix, HBO, etc.) apela —igual o en mayor medida que antes— a lo que Grimaldi llamó experiencias vicarias. Esto es, para los

alumnos «el contacto con la ficción constituye una especie de ensayo para la vida» (García Amilburu, 2010, p. 29). Además de esto, la verdadera potencialidad del cine como herramienta educativa reside —creemos— en su (auto)reflexividad, valor fundamental en todo proceso de aprendizaje (auto)consciente.

Las películas, además de servir de modelo y ensayo para la acción futura, suscitan en los espectadores disposiciones que llevan hacia el autoexamen; porque no solo despiertan emociones en relación con los personajes que aparecen en la pantalla —como la simpatía, la identificación o el desprecio—, sino que llevan también a juzgarlos y a formularse preguntas sobre su carácter, sus motivaciones y su actuación, y también sobre las emociones que el propio espectador alberga en relación con ellos (Plantinga, 1997).

Se reivindica, por otra parte, la vigencia del método socrático o dialógico en el ámbito educativo. Ahora también (quizá más que nunca) el valor de la comunicación activa y pasiva cobra relevancia para construir el pensamiento del «yo» por oposición y complementariedad al del «otro». Como se ha referido más arriba, la negociación de significados hasta la comprensión abstracta de la conceptualización no es un método novedoso en términos históricos, pero sí renovador en términos educativos. A este respecto, reforzamos una vez más la idea del profesor como mediador entre el filme y la conceptualización; entre lo concreto y lo abstracto.

Finalmente, cabría concluir, como también se ha apuntado ya, que la propuesta de microcinefórum en el aula apela directamente a los campos del saber de las Ciencias Sociales y las Humanidades. En primer lugar, porque ambos son campos extensos en los que los conceptos fundamentales se construyen, a su vez, sobre otros ya asentados (Feudalismo-Estado Moderno, en Historia; tiempo narrativo-tiempo de la trama-tiempo del relato, en Literatura; o esencia, ser-cambio en Gnoseología, por poner solo algunos ejemplos). En segundo lugar, porque el séptimo arte se ha nutrido y ha abordado con profusión los problemas, las certezas y también los interrogantes de estos campos del saber.

BIBLIOGRAFIA

ARTEAGA, B. y CAMARGO, S. (2014). Educación histórica: una propuesta para el desarrollo del pensamiento histórico en el plan de estudios de 2012 para la formación de maestros de Educación Básica. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n. 13, p. 110 - 139, set./dez. 2014. DOI: 10.5965/2175180306132014110

- AUBERT, A., GARCIA, C., y RACIONERO, S. (2009). El aprendizaje dialógico. *Cultura y educación*, 21(2), 129-139.
- AUBERT, A., FLECHA, A., GARCÍA, C., FLECHA, R. y RACIONERO, S. (2008). *Aprendizaje dialógico en la sociedad de la información*. Barcelona: Hipatia Editorial.
- AUSTIN, J. L. y URMSON, J. O. (1995). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BRUNER, J. S. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor.
- CASTRO FAUNE, C. (2012). El método socrático y su aplicación pedagógica contemporánea. *Bajo palabra. Revista de filosofía*. II Época, N° 7, 441-452.
- CHURCHES, A. (2009). Bloom's Digital Taxonomy. Disponible en: http://eduteka.icesi.edu.co/pdfdir/churches-blooms-digital-taxonomy-v3_01.pdf
- DESECO, P. (1999). Definición y selección de competencias. *Proyecto sobre competencias en el contexto de la OCDE*.
- ESCAMILLA, A. (2008). *Las competencias básicas: claves y propuestas para su desarrollo en los centros*. Vol. 21. Barcelona: Graó.
- FISHER, R. (2013). *El diálogo creativo en el aula*. Madrid: Ediciones Morata.
- FLECHA, R. (1999). Aprendizaje dialógico en la sociedad de la información. En *Actas del XVIII Encuentro Estatal de la Confederación de MRPs. Trabajar en la diversidad, superar la desigualdad: Claves pedagógicas*. Gandía, 99.
- FLECHA, R. (2009). Cambio, inclusión y calidad en las comunidades de aprendizaje. *Cultura y educación*, 21(2), 157-169.
- FREIRE, P. (1997). *A la sombra de este árbol*. Esplugues de Llobregat: El Roure.
- GARCÍA AMILBURU, M. (2010). Cine y educación: la integridad del docente en *Emperor's Club*. *Edetania*, 38, 27-40.
- GRICE, H. (1975). Logic and conversation. *Syntax and Semantics, Vol. 3: Speech Acts*, 41-58.
- HABERMAS, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Tomos I y II. Madrid: Taurus.
- KUHN, D., HEMBERGER, L., y KHAIT, V. (2016). Dialogic argumentation as a bridge to argumentative thinking and writing. *Infancia y Aprendizaje*, 39(1), 25-48. doi: 10.1080/02103702.2015.1111608.
- LIPMANN, M. (1991): *Thinking in Education*. Cambridge: Cambridge University Press. (Trad. cast.: *Pensamiento complejo y educación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998, 2a ed.).
- PLANTINGA, C. (1997). "Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism" en Allen, R. - Smith, M. (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press.
- ROBINSON, K. (2001): *Out of Our Minds: Learning to be Creative*. Oxford: Capstone.
- SEARLE, J. R. (1997). *Actos de habla*. Madrid: Planeta.
- SOLER, M. (2004). Reading to share: Accounting for others in dialogic literary gatherings. *Aspects of the Dialogic Self*, 157- 183. Berlín: Lehmanns.
- VARGAS, J., y FLECHA, R. (2000). El aprendizaje dialógico como "experto" en resolución de conflictos. *Contextos Educativos. Revista de Educación*, (3), 81-88.
- VELASCO, J., y ALONSO, L. (2008). Sobre la teoría de la educación dialógica. *Educere*, 12(42), 461-470.

- VYGOTSKY, L. (1991). The genesis of higher mental functions, en: P. Light, P. Sheldon, S. y Woodhead, B. (eds.). *Learning to Think*. Londres: Routledge.
- WEGERIF, R. (2006). Dialogic education: what is it and why do we need it?, *Education Review*, 19(2), 58-67.
- WELLS, G., y BARBERÁN, S. (2001). *Indagación dialógica: hacia una teoría y una práctica socioculturales de la educación*. Barcelona: Paidós.

EL CINE COMO REPRESENTACIÓN DE LA FRONTERA MÉXICO- ESTADOS UNIDOS

José Jesús Osorio

Queensborough Community College-CUNY

Me interesa observar la representación de la frontera entre México y Estados Unidos desde la perspectiva de algunas películas y documentales. En estas se observan los factores que hacen de la frontera un lugar conflictivo, algunas con representaciones estereotipadas y donde se juntan muchos de los elementos fundamentales de los fenómenos de la globalización como son: el narcotráfico, la corrupción policiaca y de políticos, la propia migración, el desplazamiento, la trata de seres humanos, el empleo en maquiladoras con condiciones laborales lamentables y la constante violación a los derechos humanos, el feminicidio y la poca atención y defensa de quienes denuncian los distintos abusos que se dan en la frontera.

En este escrito me interesa hablar de 7 películas cuyo tema tiene mucho que ver con el aspecto fronterizo entre México y los Estados Unidos. Lo voy a hacer de una manera cronológica empezando por la más antigua *Touch of Evil* en inglés y en español *Sed de mal* (Orson Wells, 1958); luego *El norte* (Gregory Nava, 1983); la tercera *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000); la cuarta *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007); la quinta, que es un documental, *Narco Cultura* (Shaul Schwarz, 2013); la sexta *Desierto* (Jonás Cuarón, 2015) y la séptima *Fronteras* (Andrew Dean, 2018). Me interesa mostrar de estas 7 producciones fílmicas, una de ellas un documental, cómo va cambiando la visión que se tiene sobre la frontera y los aspectos fronterizos durante un largo periodo de tiempo: desde 1957, que es cuando se empieza a rodar *Sed de mal*, hasta los tiempos presentes con *Fronteras* en el 2018.

En la película inicial *Sed de mal* del 58 a quien observamos aquí como el representante de lo corrupto no es lo que va a configurarse en épocas más contemporáneas como el agente del orden o el militar que viene de México sino en este caso en particular es el detective, Hank Quinlan quien es norteamericano. El personaje es interpretado por Orson Welles, quien también dirige la película. Quinlan es un policía corrupto, de una manera particular porque él no recibe dinero, sino que planta falsas evidencias. Él dice dejarse llevar por su intuición y con esto ha logrado hacerse de una gran fama como detective exitoso en la frontera. Es interesante observar que esta frontera es bastante porosa.

El otro investigador en la película es Mike Vargas, quien es mexicano y trabaja para el gobierno de México. Lo que divide la región donde está Hank Quinlan con el lugar de donde viene Mike Vargas, es solamente un punto divisorio que se levanta para dejar pasar los coches y vuelve y baja. En esta película, todavía no hay la presencia de un muro fronterizo que es algo mucho más contemporáneo. El recurso posterior de edificar un muro, muestra claramente cómo la división cultural, política y económica entre Estados Unidos y México en vez de estrecharse se ha abierto inconmensurablemente. Los dos países coexisten, pero desde Estados Unidos se mira a México y su frontera con profunda desconfianza. El que con el paso del tiempo se haya decidido construir un muro; es una muestra física de esa realidad, además del aumento del proceso de militarización de la frontera. En *Sed de mal*, de 1958, la gente sencillamente mostraba sus documentos y pasaba sin mayores dificultades; pero lo que se teje en particular de parte de Hank Quinlan es una serie de logros policíacos que obtiene plantando falsas evidencias. Hank Quinlan logra llevar a la cárcel a estas personas y muchos de ellas terminan ejecutadas. Esto muestra el sesgo racista de Quinlan porque muchos de los que, con falsas pruebas, logra encarcelar son de origen mexicano. Otro aspecto de su sentido racista es el desprecio que siente por Vargas, el investigador que viene de México.

En esta película se observa una característica muy particular en ambos lados de la frontera y es el flujo de narcóticos. Se da la presencia incipiente, quizás, de grupos dedicados al trasegar de narcóticos. La familia Grandis, dedicada a este negocio, tiene miembros en ambos lados de la frontera. Esta familia es binacional y la frontera es el lugar donde trafican, pero sobre todo se sienten que pertenecen tanto a México como a los Estados Unidos. Para sus negocios, ellos aprovechan lo mejor de ambos mundos: la posibilidad de tener la oferta en un lado y la demanda en el otro. Para aumentar la característica de *Film Noir* de la película, Vargas ha apresado a un importante miembro de la familia Grandis en México y lo ha llevado ante las cortes. Esto es importante señalarlo, el flujo de narcóticos no es nuevo en estos pasos fronterizos. Lo que si se dará con el paso del tiempo es la presencia posterior, mucho más fuerte todavía, del flujo de narcóticos. El desarrollo de este negocio ayudará a la formación de poderosos carteles de la droga. En este sentido, la familia Grandis muestra el surgimiento de lo que con el tiempo se forjarían como poderosos carteles. Ya se habla en esta película de la constitución de grupos policiales antinarcóticos. De hecho, Vargas es el jefe de la *Comisión Panamericana de Narcóticos*.

La presencia de la familia mafiosa, los Grandis y el tema del narcotráfico son parte de la trama de esta película, porque a la esposa de Vargas la tratan de comprometer en aspectos que tienen que ver con el uso de narcóticos. Esto con el fin de destruir a Vargas. Algo que es orquestado por Quinlan, quien además desprecia a los mexicanos y a la cultura de índole hispana en particular.

Algo importante en la película, frente a los estereotipos de muchas películas de la época, en especial las de Vaqueros, *Western*, es que el policía de México logra resolver y desenmascarar a un policía corrupto de Los Estados Unidos. Esta situación sería bastante difícil de darse en la filmografía contemporánea. En *Sed de mal* el problema migratorio como tal no está presente. La temática tiene que ver más con la corrupción policíaca y con la presencia del dinero del narcotráfico, que claramente empieza a observarse como aspecto fundamental en la filmografía de tema fronterizo.

En la película *El norte* de 1983 de Gregory Nava está claramente el problema migratorio. Además, el aspecto político en la película es fundamental en el avatar de los personajes principales, Rosa y Enrique. En esta película, se muestra el fenómeno de las dictaduras que se dieron en Centroamérica y Latinoamérica durante la época de los sesenta y setenta en particular. Muchas de estas dictaduras fueron apoyadas por los gobiernos norteamericanos y auspiciadas por la CIA. En *El norte* dos hermanos de origen maya tienen que huir; después de que su padre es asesinado por las milicias del gobierno de Guatemala, cuando intentaba defender la tierra ancestral frente a los latifundistas mestizos que la estaban explotando. Para el padre de Rosa y Enrique, Arturo Xuncax los ricos llegan a su región atraídos por «buen tierra» y su obligación es defenderla de estos advenedizos.

Huyendo de las fuerzas político-militares, los dos hermanos pasan la frontera de Estados Unidos una vez y son deportados hacia México. Luego logran cruzar la frontera y tratan de desarrollar su sueño americano. Aquí hay dos elementos muy interesantes en esta película que quiero señalar y que la diferencian de *Sed de mal*. Una es que quienes están migrando son indígenas de origen maya, pero cuando están en México hay una actitud racista de sectores mexicanos frente a ellos. Sin embargo, esta condición de indígenas les propicia en un momento determinado que, en vez de ser deportados a Guatemala donde podrían ser asesinados por los escuadrones de la muerte, terminen siendo deportados a México. Sencillamente no establecen las autoridades migratorias de Estados Unidos las diferencias que hay dentro de los diferentes grupos que componen la nacionalidad mexicana, y mucho menos diferencian esto en otros grupos sociales

centroamericanos. En muchas partes de Latinoamérica han logrado sobrevivir grupos indígenas a pesar de los procesos de exterminio que se han dado contra ellos durante los últimos 500 años.

Este sueño americano se rompe porque lamentablemente al cruzar la frontera las consecuencias de cruzarla son mucho más graves para la hermana. Rosa es mordida por ratas cuando está tratando de cruzarla. Luego en Estados Unidos enferma gravemente. De los militares en contubernio con los latifundistas ha tenido que huir de Guatemala, luego llega a los Estados Unidos; buscando seguridad y trabajo, establecer un hogar después de estar desplazados de sus regiones de origen por todas las condiciones de miseria, de inseguridad que hay. Como lo menciona acertadamente Jacques Attali: “Desesperados, algunos nómadas pobres llegarán, por el contrario, a conmocionar todas las fronteras” (2010, p. 333)¹. Allí en su lecho de muerte dirá: «Cuando muera vamos a encontrar nuestro hogar, nuestro lugar». Lamentablemente en muchos casos, cuando cruzan la frontera se encuentran con discriminación, con persecución y pareciera que la única posibilidad de encontrar un hogar fuera, como lo dice Rosa en *El norte*, allende la muerte; lo cual es algo muy trágico y lamentable.

La otra película se llama *Traffic*, la cual se presenta desde una perspectiva mucho más política del lado norteamericano, señalando el gran fracaso de todo lo que se ha venido dando en lo que llaman la guerra contra las drogas, que la empezó el presidente Nixon con la creación de la DEA. Este fracaso se muestra en todos los frentes, tanto en la corrupción rampante en las fuerzas militares y policíacas mexicanas y muchos países latinoamericanos; como el logro, por intermedio de abogados y encontrando caminos en espacios dentro de la ley norteamericana, para lograr que algunos testaferros de la mafia y mafiosos queden libres y salgan sin ningún problema. Esta película recorre parte del devenir de la droga, desde sus envíos por carteles que se disputan el control fronterizo, su paso por manos de distribuidores dentro de los Estados Unidos que tienen negocios de fachada legales, los que venden la droga al menudeo en las calles de las grandes ciudades hasta el consumidor, en este caso mayoritariamente blanco, de clase acomodada, que se muestra en la película.

En *Traffic*, la frontera es un espacio de disputa entre dos carteles mexicanos que tienen profundas ramificaciones en los Estados Unidos y amplio poder de corrupción en los entes de control policiales mexicanos. En la escena inicial de la película, dos policías

¹ La traducción es del autor.

encubiertos mexicanos otean el horizonte desértico cerca de la frontera. Esperan un avión que va a aterrizar y que llega cargado de cocaína. Aquí se hace presente un aspecto estético que se mantendrá cuando se escenifica el lado mexicano, el color de la película es en sepia. Esto da un aire tenebroso a estas escenas. También se observa la diferencia de como se trata el trasegar de drogas por esta región. Del lado mexicano, el ejército se impone sobre las diversas fuerzas policiales locales, estatales y hasta nacionales. La falta de comunicación y acción conjunta es determinante para que los carteles funcionen, trafiquen y paguen a funcionarios mexicanos de distintos niveles. La visión de los entes de control estatal mexicano en esta película es la de unas fuerzas caóticas, erráticas, sin comunicación y sin ningún control interno. El general Salazar actúa como un pequeño dictadorzuelo, y el uso de la tortura es algo generalizado del lado mexicano. Lo legal y el respeto por los procedimientos legales en este lado mexicano de la frontera brillan por su ausencia. Nunca muestran un procedimiento legal apegado a ley y no hay jueces ni abogados presentes.

Mientras que, para contrastar esta situación en la frontera desde el lado de Estados Unidos, el juez Robert Wake, recién ascendido a zar de las drogas norteamericano, mira con sus binoculares la ciudad mexicana, rodeado de un séquito de representantes de distintas fuerzas federarles, entre las que se encuentran oficiales fronterizos, de inmigración, FBI, DEA, etc. Hay una firme determinación de trabajar en conjunto. Sin embargo, la inmensa demanda en el lado norteamericano muestra claramente que el fracaso de la guerra contra las drogas es palpable.

De fondo está presente todo el tiempo la implementación de la guerra contra las drogas como política nacional e internacional de los Estados Unidos y su fracaso tanto externa como internamente. Afuera de los Estados Unidos, por el poder de corrupción que la gran capacidad económica que el tráfico de las drogas les da a los carteles. En esta película, los carteles señalados son mexicanos. También, por la escasa posibilidad de que la sociedad civil, democrática, tenga los elementos suficientes para ejercer control real sobre las fuerzas estatales encargadas de controlar a los grupos mafiosos en México y otros países latinoamericanos. Internamente, por la capacidad de penetrar el entramado económico, al lograr tener empresarios testaferros de la mafia, de grupos poderosos de abogados que encuentran cómo usar intersticios en las leyes para obtener la libertad de quienes se ven sorprendidos por las fuerzas de la ley. Especialmente dentro de Estados Unidos, por el aumento incontrolado en la población del uso de los narcóticos y otras drogas proscriptas por las leyes norteamericanas.

Otra película que me interesa reseñar es *La misma luna* (2007) dirigida por Patricia Riggen. En este caso el drama es de tipo familiar, íntimo. El cruce de la frontera genera divisiones de tipo familiar y sus consecuencias suelen ser indelebles. Por las condiciones sociales y económicas en México, una madre debe dejar a su hijo de 5 años atrás a cargo de su abuela enferma. Mucho antes, el padre de Carlitos Reyes los ha abandonado y también ha buscado una mejor opción de vida en los Estados Unidos. Aquí la difícil situación de empleo empuja a los padres a cruzar de manera ilegal la frontera, y luego para Carlitos es la soledad la que funge como determinante para que busque cruzar solo la frontera, cuando su abuela muere y él se queda solo en México.

En *La misma luna*, la vida del migrante sin documentos legales es presentada de una manera concreta. La madre de Carlitos, Rosario, trabaja limpiando casas en sectores de personas americanas blancas, pudientes. Su sueño es poder acceder a los documentos legales y traer a su hijo a vivir con ella, pero esta posibilidad se ve lejana; porque conseguir el dinero para poder pagar el abogado y al mismo tiempo mantenerse, enviar dinero a su madre y a su hijo en México, no es tarea fácil para una madre soltera. Para completar el panorama, su condición de persona sin documentos legales la hace blanco del abuso de sus empleadoras que la despiden sin justa causa y sin pagarle salarios adeudados; incluso una patrona le dice que, si no le gusta, ella «puede llamar a la policía». Algo imposible porque eso significaría atraer también a la migra.

En *La misma luna* la solidaridad entre los migrantes es palpable. Carlitos logra ingresar a los Estados Unidos en un carro que manejan dos jóvenes universitarios norteamericanos de origen hispano. Ambos necesitan dinero y por eso traen al niño. El pasar la frontera se convierte en una dificultad y Carlitos queda escondido, atrapado en el carro que es llevado a unos garajes del lado norteamericano. Las vicisitudes del niño son múltiples en suelo estadounidense. Sin embargo, en más de una ocasión cuenta con la solidaridad y ayuda de otros migrantes, en la mayoría sin documentos legales. Entre los que ayudan al niño está el grupo *Los Tigres del Norte* quienes lo recogen en la carretera después de huir de la migra junto a otro migrante. Este migrante es Enrique, quien ayudará al niño en más de una ocasión en la búsqueda de su madre. Este es un aspecto relevante en la película: la ayuda constante que se dan los migrante, en especial los de origen mexicano y centroamericano.

En el documental *Narco Cultura* (2013) dirigido por Shaul Schwarz observamos en la escena inicial unos niños al lado del muro que separa a México de los Estados Unidos. Los niños sueñan con pasar al otro lado de la frontera. Uno de los niños da las

razones para querer emigrar: “Donde no hay narcos”. La representación de los niños, lo que en cada país es considerado el futuro de una nación, añorando cruzar la frontera para huir de los narcotraficantes es de una eficiencia simbólica impactante en el inicio de este documental. Mucho más cuando vemos la escena siguiente en la que un grupo de criminología de la ciudad está recogiendo asesinados por la mafia. La presencia en este documental de los niños es constante e impacta lo que dicen mientras ven el trabajo de los de criminología. Entre sus comentarios está el señalar de que manera este u otro familiar fue asesinado o encontrado muerto. Los niños realizan estas descripciones de una manera natural, asombrosa; un indicio claro de su cercanía con la muerte desde tan temprana edad. Impávidos, observan cómo son recogidos los cadáveres, mientras a ningún adulto se le ocurre que estos espectáculos macabros no son apropiados para su corta edad. El documental, siguiendo a uno de los expertos en criminalística, hace un recorrido por las muertes violentas en Ciudad Juárez, indicando que después de que el gobierno de Felipe Calderón declaró la guerra contra el narcotráfico y el posterior envío del ejército a luchar contra este las muertes aumentaron en la ciudad: 2007, 320 muertes; 2008, 1623 muertes; 2009, 2754 muertes; 2010, 3622 muertes violentas. Para Charles Bowden: «Juárez, la ciudad pionera en México de fábricas extranjeras, está llena de muerte, pobreza y violencia después de décadas de esta ocupada noción de futuro» (2011, p. 99)². Al otro lado de la frontera en el 2010, se señala en el documental, hubo...5 muertes violentas.

El documental deriva después a un joven de origen mexicano, criado en los Estados Unidos y quien escribe narcocorridos. No conoce la región de donde son la mayoría de los personajes a quienes les compone narcocorridos y por los cuales le pagan un muy buen monto de dinero. Para Herman Herlinghaus los narcocorridos representan «Tradiciones y narrativas mexicanas locales que han radicalmente superado su espacio provincial y han entrado en el mundo globalizado» (2009, p. 35)³. Edgar Quintero pertenece al grupo *Buknas de Culiacán* y se enorgullece de cantar al narco. En palabras de Quintero es «por tanta violencia que se dan las canciones» y que por ello son tan populares. En el seguimiento al grupo de Quintero y de otros como los de *Movimiento Alterado*, *Komander* y otros tantos, el documental nos lleva a observar de primera mano cómo hay una gran recepción de los narcocorridos en los Estados Unidos y en México. Este fenómeno lo amplía Ioan Grillo en su libro *El Narco* y menciona allí; «Los

² La traducción es del autor.

³ La traducción es del autor.

narcorridos han tenido un auge de ventas, amenizando fiestas desde las junglas de Centro América hasta los guetos de inmigrantes en Los Ángeles» (2012, p. 170)⁴. En sus presentaciones, el público se muestra pletórico de cantar a voz en cuello junto a los grupos las canciones que se saben de memoria. No hay en este tipo de público ningún reparo a las loas, que en dichas canciones se hacen, de la violencia y de personajes que son asesinos y jefes de grupos mafiosos.

Para ampliar la visión del lugar preponderante que en la cultura popular tienen los narcotraficantes, en el documental observamos las tumbas de personajes que murieron de forma violenta y que pertenecían a grupos mafiosos. Estas tumbas son lujosas y esta parte del cementerio parece un pequeño poblado de oropel. La cultura derivada del narcotráfico y su poder no tiene límites. Para la periodista Sandra Rodríguez de *El Diario* de Juárez, de 100 homicidios solo tres van a la corte y el 97 por ciento se quedan sin resolver. La impunidad es la norma y es de allí, de la posibilidad de vivir una vida libre en medio del crimen que este tipo de cultura nutre sus héroes e historias.

Sin embargo, en *Narco Cultura* hay también espacio para las víctimas y las voces de protesta de sus familiares. El documental muestra las demostraciones populares realizada en distintas partes de México en la *Marcha nacional por la justicia y contra la Impunidad*. Es, señalan en el documental, el despertar de la sociedad civil pidiendo justicia y freno a la impunidad. Estos atisbos de organización popular en contra del auge del terror narco son significativos, pero no suficientes para frenar tanto la cristalización de poderosos grupos mafiosos y del impulso que con este poderío económico y simbólico se da a una cultura donde la violencia del narco es aupada y cantada.

En *Desierto* (2015) dirigida por Jonás Cuarón, la temática gira alrededor de las vicisitudes de migrantes cruzando el desierto y su encuentro con un vigilante racista, supremacista blanco y su perro cazador, un pastor alemán. Aquí el desierto en la frontera es una presencia constante durante toda la película. El ambiente que genera el desierto en el espectador es asfixiante, se siente el peligro que se cierne sobre los migrantes a cada momento.

La escena inicial presagia cosas graves para el grupo. En medio del desierto se encuentran los migrantes muy cerca de la frontera con los Estados Unidos. Ellos van en un camión cuyo motor deja de trabajar. Esto obliga a los migrantes y sus dos coyotes a empezar una peligrosa travesía por medio del desierto, en condiciones precarias y con

⁴ La traducción es del autor.

poca agua. Enfrentar el desierto para cumplir el sueño anhelado de llegar a los Estados Unidos y poder tener una mejor vida ya es un reto límite de por sí. Enfrentar a la naturaleza hostil, representada por el desierto fronterizo no es algo fácil, menos en condiciones precarias, sin las vituallas necesarias para tan peligroso viaje. Esto porque los migrantes deben ir ligeros para poder escapar de los guardias fronterizos en caso de ser sorprendidos. Aunada a esta dificultad natural, hay que sumarle la presencia de un personaje que representa al vigilante privado de la frontera, aquel que con un mal entendido ánimo patriótico, decide detener a los migrantes que pretenden ingresar al país a como dé lugar. Así sea que con esto signifique convertirse en un asesino.

Desierto es en este sentido una película que tiene un claro mensaje y una denuncia explícita: el racismo de grupos supremacistas blancos que ven en el migrante un peligro para su estatus quo. Este tipo de mentalidad ha ido en aumento y es algo que se observa cada día en Estados Unidos con lo que se llaman crímenes de odio, que son aquellos atentados contra grupos pertenecientes a minorías étnicas, raciales o de género; por el solo hecho de pertenecer a esto o aquel grupo. Para Hannah Arendt, la violencia es un túnel sin salida. «La práctica de la violencia, como toda acción, cambia al mundo, pero probablemente lo cambia a un mundo más violento» (1970, p. 80)⁵. El migrante es clara víctima en *Desierto* de un vigilante racista que considera está desarrollando una actividad patriótica. Algo que se observa cuando vemos ondear en su camioneta la bandera federalista. Es indicativo de la deshumanización del migrante que en la película no sabemos del nombre de ellos. Son seres sin nombre, sin destino, sin derechos ante los ojos de quienes se nutren del odio xenófobo que hoy en día invade a amplios sectores en el mundo. Esta película muestra que el odio es fácil de justificarse bajo concepciones nacionalistas y racistas que con estas ideologías justifican la discriminación y hasta el crimen. El final de esta película me llevó a recordar un hermoso cuento de Jorge Luis Borges, «Los dos reyes y los dos laberintos» en el cual uno de los reyes le muestra al otro un laberinto que no tiene puertas ni muros.

Ya para terminar, quiero comentar sobre *Fronteras*, de 2018 y dirigida por Andrew Dean. A mi parecer es la película con intenciones más comerciales de las que he escrito en este corto ensayo, pero sin embargo nos sirve para mirar un derrotero interesante en este trato diverso que se da al tema fronterizo desde el cine. La muestra de películas que les he ido comentando no es abarcadora de todo el cine que se ha hecho

⁵ La traducción es del autor.

sobre la frontera México-estadounidense. Es un pequeño muestreo para que observemos los distintos avatares que han llevado a diversos cineastas a tomar como punto esencial la frontera y sus singularidades.

En *Fronteras*, varias temáticas confluyen para hacer de esta una película de acción que en algunos aspectos es estereotipada: el migrante sin documentos que trafica, el guardia fronterizo que a pesar de ser de origen hispano cuida la frontera para que no entren más hispanos, la presencia de grupos poderosos de traficantes que viven al lado de la frontera estadounidense, el supremacista blanco que pone su retorcido patriotismo por encima de cualquier respeto por las personas y que actúa sin ningún apego a la ley; justificando su actuar en lo que considera su razón de existir: defender el país contra los demonios.

Para completar el panorama donde se mezclan en esta película drogas, migrantes sin papeles, guardias fronterizos y supremacistas blancos, se nos da a conocer que hay una droga alucinógena poderosísima que provoca una reacción viral en los consumidores. Este virus destruye la piel y es altamente transmisible. De esta manera *Fronteras* entra en el plano de lo fantástico y de paso contiene algunos tintes de película de terror, con elementos apocalípticos. El terror al migrante ahora se conjunta con el rechazo a la droga maligna que se intenta introducir entre la población norteamericana. Bajo estas consideraciones, Sloane, el jefe del grupo especial del gobierno norteamericano que viene a combatir a los narcotraficantes que intentan introducir esta droga apocalíptica, justifica su accionar que al final de cuentas es delictivo; porque no respeta absolutamente nada de lo que establece la ley en términos de los derechos humanos y ciudadanos. Para el caso, el actuar de Sloane se mueve bajo premisas maquiavélicas, en las cuales el fin justifica los medios. Amparado en estos presupuestos ideológicos y su profundo racismo contra los hispanos, Sloane abandona al guardia fronterizo de origen mexicano, Reyes, a los traficantes de narcóticos. Mucho antes de hacerlo, Sloane se refería a Reyes con términos racistas y despectivos, algo que el guardia fronterizo recibía con estoicismo y hasta cierto punto con una actitud humillante. Para Francisco Cantú, quien fue guardia fronterizo y es de origen hispano: «Esta gente no entra a la Guardia Fronteriza para oprimir a otros. Ellos entran allí porque eso representa una oportunidad de servicio, estabilidad y seguridad financiera» (2018, p.24)⁶. El mensaje que queda es que la asimilación, del migrante hispano o el descendiente de padres hispanos, no es del todo posible porque, como lo

⁶ La traducción es del autor.

muestra el caso de Reyes, siempre será mirado con desconfianza tanto por el blanco supremacista como por su propio grupo social que desconfía de su asimilación.

Las diversas miradas sobre la frontera y los migrantes que observamos en estas películas nos dan a conocer cómo la temática fronteriza desde la mirada cinematográfica va cambiando. Al mismo tiempo, se mantiene la visión del migrante como el otro del cual hay que mantener una actitud de desconfianza o al que hay que explotar, para poder obtener el máximo de rendimiento de su capacidad laboral. Zygmunt Bauman menciona la indiferencia frente al migrante así: «En este mundo globalizado, nosotros hemos caído hacia la indiferencia globalizada» (2016, p. 22)⁷. La gran solidaridad humana que se da en casos como *La misma luna*; el odio al inmigrante que demuestra el vigilante supremacista en *Desierto*; los primeros vislumbres del fenómeno del narcotráfico que ya se da en *Sed de mal*; la juntura de racismo extremo con visiones apocalípticas de *Fronteras*; la migración forzada por las violaciones a los derechos humanos de las minorías étnicas que retrata *El norte*; el fracaso de la guerra contra las drogas decretada por Richard Nixon que nos da a conocer *Traffic*; y la terrible consolidación de una cultura donde el narcotraficante es glorificado por medio de corridos y otras demostraciones de la cultura popular, que son mostrados de manera cruda en el documental *Narco Cultura*, nos muestran que el desencuentro cultural y político en la frontera entre México y Estados Unidos está lejos de encontrar puntos de encuentro humanistas, donde los seres humanos desplazados, nómadas, sean tratados con respeto y comprensión. Entendiendo el sufrimiento que significa el desarraigo que lleva consigo cada migrante en este mundo hiperglobalizado y anestesiado frente al sufrimiento de millones de migrantes que hoy en día deambulan por el mundo, tratando de cruzar fronteras para buscar mejores condiciones de vida para sí y para sus familias.

BIBLIOGRAFÍA

- ATTALI, J. (2010). *El hombre nómada*. Bogotá: Luna Libros.
- ARENDT, H. (1970). *On Violence*. New York: Harcourt.
- BAUMAN, Z. (2016). *Strangers at Our Door*. Cambridge: Polity Press.
- BOWDEN, Ch. (2011). *Murder City*. New York: Nation Books.
- CUARÓN, J. (Director). (2015). *Desierto* [Película]. Esperanto Kino, CG Cinema.
- DEAN, A. (Director). (2018). *Fronteras* [Película]. Lionsgate Home Entertainment.
- GRILLO, I. (2012). *El Narco*. New York: Bloomsbury Press.

⁷ La traducción es del autor.

HERLINHAUS, Herman. (2009). *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.

NAVA, G- (Director). (1983). *El norte* [Película]. American Playhouse, Channel Four Films.

RIGGEN, P. (Director). (2007). *La misma luna* [Película]. The Weinstein Company.

SCHWARZ, S. (Director). (2013). *Narco Cultura* [Película]. Parts & Labor Productions.

SODERBERGH, S. (Director). (2000). *Traffic* [Película]. Bedford Falls Productions.

WELLS, O. (Director). (1958). *Sed de mal* [Película]. Universal-International Productions.

UNA INVITACIÓN CINEMATOGRÁFICA PARA CONVERSOS. 800 BALAS

DE ÁLEX DE LA IGLESIA

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

«En la vida hay momentos jodidos, pero jodidos de verdad; mucho más de los que tu te puedas imaginar. Ésos no hay dios que te los quite. Hay que aprovechar los intermedios entre putada y putada. No divertirse cuando uno puede es el mayor pecado del mundo» (De la Iglesia y Gericachevarría, 2003, p. 69).

Dentro de la filmografía de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965), *800 balas* es una *rara avis*. Pese a que cumplía parte de los estándares de lo que habían sido las películas del realizador vasco no fue muy reconocida, en la taquilla no terminó de funcionar y la crítica le fue poco favorable. Casi veinte años después de su estreno se podría afirmar que el filme es una anécdota, una cita a pie de página en la historia reciente del cine español.

Pero *800 balas* recuperaba una parte esencial de la historia del cine –y del cine español– siendo una producción cuyo nexos argumental se estructuraba sobre el recuerdo de películas importantes rodadas en Almería, así como las del subgénero del *spaghetti western* en cuyo ADN está inserto el desierto de Tabernas. Además, esas producciones contaron con especialistas y personal de Tabernas y Carboneras. La película se articulaba sobre la nostalgia de un tiempo fabuloso que no volverá jamás y que marcó indefectiblemente la vida y los recuerdos de todos aquellos que participaron en el sueño cinematográfico en la Almería del desarrollismo.

Lo que resulta extraordinario es que paralelamente a *800 balas* se generó un melancólico retorno a la mitología del *spaghetti western* por partida doble. En España se produjeron una serie de documentales financiados mayoritariamente por entidades públicas que recuperaban la memoria de las figuras invisibilizadas señaladas en el filme. Casi todos ellos se estructuraban entorno a los testimonios de los especialistas para desplazarse a los recuerdos de productores, directores, actrices y actores que habían intervenido en la aventura cinematográfica del desierto español. Del mismo modo, se revisitó la figura de Sergio Leone (1929-1989) y la de los otros directores italianos que contribuyeron a crear la fascinación por la ficticia Norteamérica almeriense. Por su parte,

Quentin Tarantino (1963) se apropió de imaginario del *spaghetti western* en su filmografía última, haciendo mención explícita al subgénero cinematográfico italiano en contraposición a las propuestas de los príncipes de la industria norteamericana en *Érase una vez en Hollywood (Once Upon at Time in... Hollywood, 2019)* en la que cita explícitamente las películas de almerienses de Sergio Corbucci (1927-1990) y el extraño periplo de algunas estrellas venidas a menos por tierras españolas e italianas.

Si hay algo que define *800 balas* es la emoción por el cine y su facultad para representar los sentimientos y anhelos más complejos del ser humano. En cierto sentido, la filosofía de la película está íntimamente ligada con la del director, que reivindica el cine como un espacio de ficción que modifica y articula la existencia. Más allá de la crítica sesuda y esquizofrénica, nuestro planteamiento reclama el mensaje principal de la película, es decir, el del cine como el espacio para la felicidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este artículo es poner en valor la película *800 balas* y su legado en la historia del cine español contemporáneo. Para ello estudiaremos la producción del filme, su argumento contextualizado en el imaginario visual contemporáneo y su recepción crítica. La película ofrece diferentes grados de lectura a partir del *topos* –el desierto de Tabernas–; su argumento –la historia de los especialistas cinematográficos– y el género en el que se inscribe –el *spaghetti western*, apropiación europea del *western* que se origina a partir de la relectura del *western* (crepuscular) norteamericano, uno de los géneros cinematográficos puros–.

Figura 1. Imagen del rodaje



El artículo señala la relevancia de la película en la filmografía de Álex de la Iglesia, catalogándola correlativamente a sus producciones previas y determinando sus líneas de actuación futuras por lo que se puede rubricar como un filme nodal en su carrera. *800 balas* es una película sobre el cine, el amor por el cine y cómo este puede determinar las acciones individuales y colectivas. El filme partía de una propuesta personal que transformó al realizador ya que reconocía que cambió su vida haciéndola más interesante en una proposición que debía contar con la complicidad del espectador.

Para estructurar la recuperación de la memoria cinematográfica hemos desarrollado una serie de ítems en los que revisaremos los audiovisuales que rememoran el *spaghetti western* almeriense realizados paralelamente a la filmación de Álex de la Iglesia.

Hemos establecido un método de trabajo hipotético-deductivo basado en recursos audiovisuales, hemerográficos y bibliográficos. Partiendo del análisis de la película, contextualizada en la filmografía del director vasco, el estudio se apoya en los materiales de promoción como notas de prensa, el cuaderno de rodaje y el guion. Por otra parte, se ha realizado una revisión de la mayoría de los títulos cinematográficos citados.

Se ha recurrido a las críticas de cine de la época y a artículos académicos como los de Luis Alonso García (2003) y Antonia Rey Reguillo (2015) –ubicada en la «comedia turística»–. Finalmente se ha revisado la cada vez más extensa bibliografía del director en los trabajos Ordoñez (1997), Sánchez Navarro (2007), Calleja (2002), Sánchez Navarro (2007), Ángulo y Santamaría (2012), Buse (2013) y Risso (2017).

3. UN FILME IMPREVISIBLE

800 balas, sexto largometraje de Álex de la Iglesia y su debut como productor de la recién creada «Pánico Films», trasladaba un argumento coescrito con Jorge Gericachevarría (1965-). La película contó con un reconocido plantel de actores encabezado por Sancho Gracia (1936-2012) y Carmen Maura (1945-) y un generoso presupuesto de cinco millones de euros. Ser el productor le dio a Álex de la Iglesia completa libertad para controlar el proceso de filmación, pero se le volvió en contra ya que sin una figura que lo delimitara la película se volvió excesiva en ocasiones lo que terminaría pasado factura a la producción: «yo soy un tipo infantil y eso es tremendo para ser productor, porque sólo pienso en lo que me gustaría tener» (Silió, 2002).

Pese a que cumplía con las características esenciales de lo que había sido su cine, crítica y público la recibieron con tibieza y en algunos casos con rechazo. Si el cine de Álex de la Iglesia ha tenido defensores y detractores que han crecido exponencialmente, estos últimos se ensañaron con las debilidades del filme. Si consideramos que una película es una mercancía cultural y como tal está adscrita a un mercado, la película funcionó de manera imprevisible.

Los estrenos de Álex de la Iglesia han estado determinados por agresivas campañas de promoción ligadas a una praxis hollywoodiense en las que se ha controlado el *marketing* desde el diseño gráfico a la omnipresencia mediática. Tras su presentación en el Festival de Sitges y el estreno en salas en 18 de octubre de 2002, nada hacía presagiar que la deriva que adquiriría *800 balas* no sería la esperada. En cuanto a la taquilla, el filme no funcionó mal, siendo una de las películas más vistas en España ese año. Pero esos datos triunfalistas tenían una lectura más compleja. Si tenemos en cuenta el presupuesto, la campaña de promoción y la ambición con la que fue concebida, se puede considerar que los objetivos marcados no se cumplieron, enlazando con el de un producto artístico que para parte de la crítica no cumplía las perspectivas previas. Para Luis Alonso García fue «uno de los grandes descalabros cinematográficos de 2002 [...] no vale explicar el fiasco económico en la taquilla por el fracaso artístico en pantalla» (2003, p. 180). Menos prosaico fue Álex de la Iglesia cuando manifestó: «la película no va mal, va relativamente bien, pero nos damos un leñazo económico de primera magnitud» (Angulo y Santamaría, 2012, p. 248).

Pese a la recepción crítica y a los resultados de taquilla, *800 balas* es una película destacable aderezada con una poética cinéfila que representaba una época que reconocía el poderoso influjo del cine y cómo este atrapa y puede condicionar la vida. En este sentido, el filme se configuraba como un complejo artefacto cinematográfico que hacía un homenaje a los actores que no tienen rostro en la gran pantalla, pero son esenciales en la construcción de una película. También hablaba sobre la manera de entender el cine narrando parte de una historia que, pese a constituir una parte esencial de la misma, ha sido desplazada por el advenimiento tecnológico y el cambio en los gustos del público. Asimismo, describía el amor por las películas y por el sueño cinematográfico, siendo finalmente las esperanzas y anhelos del ser humano el motor fundamental del devenir vital de su existencia. Una película, en definitiva, para conversos que creen en el cine, puesto que la comunión con la gran pantalla no es otra cosa más que un acto de fe.

4. UNA HISTORIA DE PERDEDORES

El argumento de *800 balas* relata la historia de Julián Torralba (Sancho Gracia), un antiguo especialista de cine que sobrevive con un espectáculo sobre las películas del oeste en un destartado escenario. A Javier lo acompañan una especie de *Grupo Salvaje* ibérico conformado por Cheyenne (Ángel de Andrés López), Manuel (Manuel Tallafé), Arrastrao (Enrique Marínez), Ahorcado (Eduardo Gómez) y Enterrador (Luciano Federico) y una docena de gitanos vestidos de indios que trapichean con droga y pagan su parte del alquiler, configurando una serie de personajes arquetípicos de las películas del *far west* cuyo papel en el espectáculo es idéntico a la realidad, ya que viven en un mundo paralelo en función del espectáculo que protagonizan, una película sin cámaras para entretener a los escasos turistas atraídos por la mítica del Oeste almeriense.

Pero la realidad se da de bruces con ellos cuando aparece Carlos (Luis Castro), el nieto de Julián, empeñado en conocer sus orígenes y con el que reaparece el pasado oscuro y lleno de rencor representado por Laura (Carmen Maura), Rocío (Terele Pávez) –que repetían con el director tras *La comunidad* (2000)– y Scott (Eusebio Poncela) un promotor inmobiliario sin escrúpulos que actuarán como una especie de triple entente del mal y que pretenden acabar con idílica vida de los especialistas y del poblado urdiendo una venganza a través de la especulación inmobiliaria.

La aparición del pasado y de sus fantasmas convierte la acción en una tragicomedia que condiciona a todos implicados. La venganza, los celos, el odio, el resentimiento, el poder y el dinero transformarán el modo de vida de los actores con la destrucción de su mundo en el que previamente se han disipado las líneas entre realidad y ficción. En este sentido, la película sigue una de las premisas del *spaghetti western* apuntadas por el director Franco Giraldi (1931-2020): «tragedia griega, drama shakesperiano, conflictos elementales, personajes arquetípicos y decorados simbólicos. El western es, en un sentido naif del término, la quintaesencia del cine» (Calleja, 2002, sd.).

Álex de la Iglesia y Jorge Gerrickaechevarría –su coguionista habitual– comenzaron a gestar el guion tras la visita al poblado de Texas-Hollywood de Tabernas, el único que conservaba su estructura original. En esos decorados se rodaron, entre otras *El bueno el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966), *Hasta que llego su hora* (*C'era una volta il west*, Sergio Leone, 1968), *La furia de los siete magníficos* (*Guns of the Magnificent Seven*, Paul Wendkos, 1969), *Las petroleras* (*Les*

pétroleuses, Christian Jaque, 1971), *Ana Caulder* (*Hannie Caulder*, Burt Kennedy, 1971), *La colina de las botas* (*La collina degli stivali*, Giuseppe Colizzi, 1969), *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989), *La vuelta de El Coyote* (Mario Camus, 1998) y la serie *Reina de espadas* (*Queen of Swords*, David Abramowitz, 2000), que representaban el pasado de una mítica cinematografía en una actualidad ruinosas.

Figura 2. Imagen de los extras



También conocieron a algunos extras del Texas Hollywood como Agustín Javier Gómez Mariño, El Titi, que trabajó en la industria desde su infancia interviniendo en *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970) –película que marca el inicio de la decadencia de la Almería cinematográfica– como uno de los niños que recibe a los americanos o cuidando el perro de Brigitte Bardot (1934-). La experiencia del poblado y la del Titi, así como la de otros especialistas que habían vivido la fantasía del cine en Almería hasta sus últimas consecuencias dio forma al guion de *800 balas*.

La historia cuadraba en el modelo representacional de su filmografía. Al director vasco le interesan los personajes que tienen una situación «ridícula, patética y miserable y, sin embargo, son felices [...] me gustan los perdedores que son felices» (Fernández-Santos, 2002). Los especialistas coincidían con los de sus otros filmes ya que eran asociales con rasgos caricaturescos que se podrían considerar *freaks*, referenciado en *Freaks* (*La parada de los monstruos*, Tod Browning, 1932). Como reconocía el director le fascinó: «que el que hacía de pistolero todo el día, siete días a la semana, cuatro semanas al mes y doce meses al año; que por las noches durmiese en un decorado, en la

cárcel, con su catre y sus barrotes de madera pintada; que toda su vida girase en torno al western, que es un género cinematográfico especialmente significativo por su pureza» (Calleja, 2002, sd.). También señalaba un mundo en descomposición que aparecerá en la filmación pero que tiene su valor intrínseco: «los especialistas poseen cierta aura de nobleza cinematográfica. Son como los aristócratas venidos a menos» (Calleja, 2002, sd.).

El guion se estructuraba sobre la tragicomedia de los especialistas del cine y que según De la Iglesia que merecían una película, convirtiéndose en un proyecto y a la vez en una necesidad. Inscrita plenamente en su carrera *800 balas* es una particular combinación entre *Acción Mutante* (1993) y *Perdita Durango* (1997).

5. REALIDAD, FICCIÓN Y FAKE FILMS

Álex de la Iglesia definió la película como *mamitako wensfern* reconociendo la influencia italoespañola a la que añadía el condicionante de sus orígenes vascos. Tras el abandono del proyecto sobre Fu-Manchú, personaje creado por Sax Rohmer (1883-1956) y que había sido revisado cinematográficamente en géneros marginales, *800 balas* se planteaba como una narración a través de la ruina de un modelo cinematográfico reconocible. Como ha explicado Jordi Sánchez Navarro, la postmodernidad de Álex de la Iglesia se proyecta en «la desaparición de un cine referencial indiscutiblemente canónico, el troceamiento y canibalización del cuerpo de la narración –donde la cita, el alegorismo y la voluntad paródica toman el relevo del relato clásico y sus unidades de espacio y tiempo–, y la relativización de ciertos códigos ideológicos o morales (2007, p. 14). Por otra parte, una constante de su cine es situar al espectador en una *interzona*, en el sentido aplicado por William Burroughs (1914-1997), fomentando la confusión entre la realidad y ficción mediatizada por la imagen.

El trepidante comienzo de *800 balas* recrea la persecución a una diligencia en el contexto del *far west*, pero el accidente muestra el simulacro de que se trata del rodaje de una película. Ese develamiento del trampantojo da paso a la música de Roque Baños articulada sobre los acordes de Ennio Morricone –que sitúa al espectador en un tejido predefinido– y el diseño de los créditos ligados al comic anticipando el duelo final de «inspiración americana, pero de manierismo europeo» (Calleja, 2002, sd.).

Todo el relato se articula en un sentido mítico. Carlos quiere conocer sus orígenes y la historia que le ocultan puesto que: «los cuentos acaban bien y este acabó mal» (De la

Iglesia y Gerricaechevarría, 2003, p. 17). Cuando se siente seducido por la mítica del cine, intentan convencerlo de que las películas son un espejismo irreal y los protagonistas no existen. Esta separación se hace más difusa cuando le muestra al taxista un recorte de *Dos rifles y una tumba* en la que participaba también Bo Derek y que enlaza con el arquetipo del mito sexual de los rodajes.

De hecho, cuando llega a Tabernas, Carlos se encuentra con la realidad de un poblado cochambroso en el que se hace alusión al esplendor de la época de George Lucas y Steven Spielberg: «ellos estuvieron aquí» como reclamo manuscrito de «Indiana Jones y la última cruzada [...] hasta la fecha la última gran superproducción que se ha cristalizado en la tierra del Indalo» (VV.AA. 2008, p. 9).

Esa confusión vuelve aparecer de manera reiterada en la filmación. En la batalla entre los figurantes y las fuerzas del orden, la crónica del telediario enfatiza esa disolución: «desde Almería nos llega una noticia que bien podría confundirse con una película de Oeste. Un grupo de trabajadores del poblado “Texas Hollywood”, donde hace años se rodaban los legendarios *spaghetti western*, se resiste al cierre de su negocio, actualmente dedicado al turismo» (De la Iglesia y Gerricaechevarría, 2003, p. 74). Carlos, lejos de pensar que se trata de un hecho real, considera como el taxista que lo acompaña, que se trata del rodaje de una película señalando la *veracidad* del acontecimiento. Incluso, los figurantes confunden el asedio con su trabajo, ya que cuando hablan del «realismo» de la acción en un hecho auténtico.

El *leitmotiv* de la película se contextualiza en la pervivencia de un modelo cinematográfico y un modo de vida que ya no existe: «desde que empezaron con la hostia de las naves espaciales y las galaxias. Parecía que nadie iba a volver a hacer una puta película del oeste y menos en Almería...» (De la Iglesia y Gerricaechevarría, 2003, p. 74). Y fueron esas nuevas narrativas, estudiadas por Peter Biskind (1940-) *Moteros tranquilos, toros salvajes* (*Easy Riders, Raging Bulls*, 1988) las que cambiaron el paradigma de Hollywood y desterraron a las propuestas europeas a convertirse en meros espectáculos para turistas. En este sentido, es relevante la escena del *museo de las reliquias* cinematográficas en el que Julián, a partir de los legajos de las grandes producciones, reivindica el papel de los especialistas:

Este es el mítico trineo de *Doctor Zhivago*, aquí dentro fue Omar Shariff y... Julie Chritie. Y esto son las sillas de montar de *Crownwell*, aquella medieval de Richard Harris. Y estas sillas tan extrañas son de camello, de *Lawrence de Arabia*, nada menos [...] Señora, dígame a su niño que se esté quieto, que esto son reliquias. Este es el auténtico poncho de Clint Eastwood. Huela señora, huela. ¡Huele a Clint! Este es el poncho del señor Eastwood en *La muerte tenía un precio*. No se lo quitó

un segundo en todo el rodaje. [...] El que está a su lado es un servidor de ustedes. Yo fui el doble en todas sus películas, caballeros. Hacía todo lo que no podía hacer mi amigo Clint. Esa es la labor del especialista hacer lo que no puede o no sabe hacer la estrella. Es un trabajo mal pagado y poco considerado pero lleno de honor y grandeza. Entre nosotros, entre la estrella y su doble, se establece una relación especial, algo mágico. Nosotros los especialistas, somos parte de su éxito, pero desgraciadamente no compartimos su gloria. Clint Eastwood es una estrella internacional y a mi no me conoce ni Dios. Quizás por eso los grandes actores nos guardan un gran respeto y un cariño que dura toda la vida... (De la Iglesia y Gericachevarría, 2003, pp. 88-89).

La permeabilidad realidad/ficción provoca que en «un poderoso ejercicio de sinceridad del gigantesco Sancho Gracia» (Costa, 2008) rememore una anécdota real ante un interlocutor que ni siquiera lo comprende relatándole el *affaire* que tuvo con Raquel Welch (1940-) en *Las dinamiteras*, una hipotética película rodada en Burgos. En este caso, la anécdota sucedió en la filmación de *Los cien rifles* (*100 rifles*, Tom Gries, 1969), producción norteamericana rodada en Almería en la que participaron ambos actores. Sancho Gracia, por imposición del marido de Raquel Welch, fue despedido de la película tras interpretar algunas escenas que aparecen al principio de la cinta. Ese juego metatextual se refiere a la conversación entre Julián y Rocío, una especie de reconstrucción de conocido diálogo ente Vienna (Joan Crawford) y Jonhny Guitar (Sterling Hayde) en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

Figura 3. Imagen del rodaje



La referencia mito cinematográfica se enfatiza cuando para completar la vida de Julián en televisión se utiliza la imagen de Gary Cooper en *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). Simulación que lleva al duelo entre figurantes en que existen rencores pretéritos que tienen que ver con su rol en la representación del poblado

de Tabernas. Scott, al que Álex de la Iglesia ha definido como un alter ego de *Peter Cushing de La guerra de las galaxias*, (*Star Wars*, George Lucas, 1977) ha comprado previamente a Cheyenne con dinero «Treinta monedas de plata. No, es broma» (De la Iglesia y Gerricaechevarría, 2003, p. 152) argumento que ha retomado el director vasco en su serie para Netflix en 2020.

6. RAZONES PARA UNA MÍTICA CINEMATOGRÁFICA

Tras el estreno de *800 balas* se produjo un revival de las producciones cinematográficas almerienses de los sesenta y setenta, así como de la iconografía y del legado de las películas de Sergio Leone y, en menor medida, de otros directores italianos y españoles¹. Fue la propia industria audiovisual la que propuso la revisión del mito del *spaghetti western* a partir de documentales que reconstruían la memoria sobre los testimonios de personajes anónimos que habían contribuido a esas producciones.

El bueno, la bomba y el malo (Carlos Prats, 2000), fue la pionera en este tipo de revisiones dando voz a la memoria de los figurantes. Pese a ser una producción muy modesta –que es lo que la hace especial por el desparpajo de sus relatores– realiza una cronología por las producciones cinematográficas realizadas en Almería desde el esplendor de los sesenta hasta la mera supervivencia de mediados de los setenta.

La mayoría de los testimonios se estructura sobre el anecdotario de los actores y la producción, como la afición ciclista de Anthony Quinn (1915-2001) o el gusto por todo tipo de sustancias legales e ilegales de Gian Maria Volonté (1933-1994). El mexicanoamericano, que tenía casa alquilada en El Zapillo, acudía diariamente al bar «Los Cármenes» de Carboneras que se llenaba para ver a la estrella. También hacía hincapié en la escasez de recursos ya que para una producción en la que necesitaban cuervos tiñeron en agua hirviendo a unas palomas matándolas a todas.

El trabajo se completa con los testimonios de directores españoles que al albur de las coproducciones internacionales trabajaron en Almería como Antonio Isasi-Isamendi (1927-2017) –uno de los realizadores favoritos de Quentin Tarantino que rodó la mítica

¹ En 1952 se rodó la primera película en Almería, *La llamada de África* (César Fernández Ardavín) pero la película que marca el reconocimiento internacional en los ambientes cinematográficos fue *Ojo por ojo* (*Oeil pour oeil*, André Cayatte, 1957) (González Calzada, 2009, p. 6). En cuanto a los westerns las primeras películas fueron *Tierra brutal* (*The Savage Guns*, Michael Carreras, 1962), *El sabor de la venganza* (1963) y *Antes llega la muerte* (1964) ambas de Joaquín Luis Romero Marchent (VV.AA., 2008, p. 12).

Las Vegas: 500 millones (1968)– y Joaquín Romero Marchent (1921-2012), director de *spaghetti westerns* a través de la productora Centauro Films y asesor de De la Iglesia en *800 balas*, que señalaban la buena sintonía entre autóctonos y foráneos y la modestia de un cine realizado con más ilusión que medios. También interviene el actor Eduardo Fajardo (1924-2019) uno de los secundarios del cine español que participó en aquellas películas. El documental se focaliza en los lugares que rememoran los años de bonanza como el poblado Mini Hollywood construido por Sergio Leone a pocos kilómetros de Tabernas, convertido hoy en atracción turística, estableciendo una especie de presente basado en la añoranza de un pasado feliz.

Por un puñado de sueños (Once Upon at Time in Almería, Paco Baños y Antonio Lobo, 2004) tiene una estructura similar reconociendo el cine como un espacio que modifica los recuerdos a partir de la confusión entre realidad y ficción y en el que la imaginación se convierte en el elemento esencial. El trabajo se articulaba sobre el testimonio de los especialistas, los extras y el personal de apoyo de las producciones almerienses, complementadas con el relato de protagonistas como los actores Claudia Cardinale (1938-), Eli Wallach (1915-2014) y el diseñador de producción de Sergio Leone Carlo Leva (1930-2020) artífice esencial de sus producciones andaluzas.

La mayoría de los testimonios coinciden en que Tabernas y la provincia de Almería constituían un desierto real y otro simbólico ya que las deficientes infraestructuras imposibilitaban el desarrollo normal de una película. También hace referencia a Carboneras y la construcción del puerto de Ákaba (Jordania) para el rodaje de *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962) localizado por el escocés Eddie Fowlie (1921-2011) «que visualizó al instante [...] el decorado que en la playa virgen y la ancha rambla adyacentes representaría, en una secuencia de apenas seis minutos, la inexpugnable plaza turca en el Mar Rojo» (Silva, 2017).

El documental da voz a aquellos que interaccionaron con los actores como el taxista Antonio Plaza al que Lee Van Cleef (1925-1989) le compró el primer Seat con motor Mercedes para que fuera su chófer en Almería (Lobo, 2014) o Pepe Figueredo un extra al que el actor le dio dinero para que aprendiera a hablar y que le ayudó con la adquisición de un quiosco. El final se articula sobre el proyecto fallido de una Almería que pudo haberse convertido en la meca del cine: «somos un diamante sin pulir todavía –dice Paco, uno de los entrevistados– Almería es una tierra que tiene cantidad de matices y hay que hacerle cortes a este diamante para que vaya filtrando la luz y refleje un arco iris» (Lobo, 2014).

Desenterrando Sad Hill (Guillermo Oliveira, 2017) fue una ambiciosa propuesta que relataba la recuperación del falso cementerio que construyó el ejército español entre las localidades de Contreras y Santo Domingo de Silos en el Valle de Mirandilla (Burgos) para el rodaje de la secuencia final de *El bueno, el feo y el malo* en 1966. A partir del micro mecenazgo –se vendieron los nombres de las aproximadamente cinco mil tumbas del cementerio circular para conseguir recursos– y del apoyo de legiones de admiradores que acudieron al llamado de los promotores para dar vida al proyecto, la asociación cultural Sad Hill recuperó el escenario de la película que se ha convertido en un lugar de peregrinaje para los amantes del cine. En el documental intervinieron Ennio Morricone (1928-2020), Clint Eastwood (1930-) y James Hetfield (1963-) vocalista de Metallica, subrayando la mítica de la película y su música en el imaginario contemporáneo. Un emotivo trabajo basado en el amor al cine y al *spaghetti western* que ganó la Medalla del Círculo de escritores cinematográficos y fue nominado a los Premios Goya en la categoría de Mejor Película Documental en 2019.

Figura 4. Imagen del rodaje



Otra de las productoras que se dedicó al *spaghetti western* en España fue la catalana Balcázar (Balcázar Producciones Cinematográficas), una empresa peletera reconvertida al cine, cuyos estudios en Esplugas de Llobregat (Barcelona) produjeron más de sesenta westerns en menos de diez años que se distribuyeron por todo el mundo. El documental hispano-italiano *Goodbye Ringo* (Pere Marzo Font, 2018) reconstruye la

historia de Esplugas City (Balcázar Estudios Cinematográficos) y el intenso plan de rodaje en régimen de coproducción cincuenta años después de su época de esplendor: «en una década –explica Pere Marzo– entre España e Italia se rodaron unas 500 películas del Oeste, algo desmesurado. Corría tanto dinero que los productores cerraban acuerdos para hacer películas sin ni siquiera conocer el argumento» (Senar Canalís, 2019).

Los testimonios de los directores Giorgio Capitani (1927-2017), Romolo Guerrieri (1931-), el productor Maurizio Amati (1944-), el director de fotografía Paco Marín (1943-) y el actor y jefe de especialistas Alberto Gadea (1933-) rememoran los anhelos de aquellos que siempre quisieron ser estrellas y nunca salieron del papel de figurantes o especialistas, así como el de los directores que hacían producto alimenticio sin más pretensiones que el entretenimiento como Tinto Brass (1933-) y Duccio Tessari (1926-1994) y Enzo Castellari (1938-).

El final de los estudios en 1964 también sirvió de material cinematográfico haciendo buena la alegoría de un escenario que se convierte forzosamente en invención. Una vez que las producciones entraron en declive, los Balcázar convirtieron los estudios en una especie de parque temático. Pero en una visita a Barcelona del ministro de Información y Turismo Alfredo Sánchez Bella (1916-1999) consideró que daba mala imagen a la ciudad y los Balcázar dinamitaron el poblado en la película *Le llamaban Calamidad* (Alfonso Balcázar, 1972). El documental ganó Premio del Público al mejor documental del Festival de Sitges (2021).

Sergio Leone: Cinema, cinema (Carles Prats y Manel Mayol, 2001) es una producción sobre el cineasta romano a partir de diversas entrevistas y testimonios que recuerdan la fascinación por el cine heredada de su padre el director Roberto Roberti (Vincenzo Leone 1879-1959) y cómo esta se trasladó al western. Cuenta con la participación de su esposa Carla Leone (-2017), el de su guionista Sergio Donati (1933), la del director de fotografía Tonino Delli Colli (1923-2005), los cineastas Damiano Damiani (1922-2013) y Florestano Vancini (1926-2008) además de los músicos Ennio Morricone y Alessandro Alessandroni (1925-2017). *Sergio Leone: Cinema, cinema* establece una cronología a partir del cine que vio en la Roma de los años treinta, su trabajo en la industria y cómo se convirtió en uno de los ayudantes de producción más prestigiosos de Italia, así como su debut en el péplum con *El coloso de Rodas* (*Il colosso di Rodi*, 1961) género en decadencia en el que anticipa los recursos que luego explotará en sus westerns. Señala, por otra parte, la creación y el éxito de «la Trilogía del Dólaro», la instauración de una mítica cinematográfica y actoral y la obsesión por rodar en los

Estados Unidos y convertirse en parte de aquel universo que le fascinaba en *Érase una vez en América* (*C'era una volta in America*, 1984).

La hegemonía cultural norteamericana ha contribuido a una nueva valoración del *spaghetti western*. Quentin Tarantino, cuyo universo cinematográfico se apropia de modelos previos, incorporó sus elementos esenciales en *Django desencadenado* (*Django Unchained*, 2012), *Los odiosos ocho* (*The Hateful Eight*, 2015) y la citada *Érase una vez en Hollywood*. *Django*, su primer western, era una versión de la película homónima dirigida en 1966 por Sergio Corbucci y protagonizada por Franco Nero (1941-). La aparición de Nero y la utilización de las bandas sonoras de *El día de la ira* (*I giorni dell'ira*, Tonino Valerii, 1967) y *Le llamaban Trinidad* (*Lo chiamavano Trinità...* Enzo Barboni, 1970) refuerzan su carácter metalingüístico. Del mismo modo, *Los odiosos ocho* era la versión de la existencialista *El gran silencio* (*Il grande silenzio*, 1968).

La recuperación de géneros marginales ha llevado a Tarantino a incorporar recursos técnicos del *spaghetti western* como la dilatación temporal, el uso del plano corto y la música de Morricone y Luis Bacalov (1933-) entre otros. En norteamericano afirma que una de sus secuencias favoritas es el final de *El bueno, el feo y el malo* a la que homenajea en *Reservoir Dogs* (1992).

Pese a referirse al cine de serie B japonés de los sesenta, la estética de *Kill Bill* (2003 y 2004) está plagada de recursos del *spaghetti western* tales el paisaje, los primeros planos, la música y la referencia a los duelos, así como a la reconstrucción de escenas. Por otra parte, *Malditos bastardos* (*The Inglourious Basterds*, 2009) estuvo a punto de titularse *Once upon a time in occupied France* en honor al director romano, un *spaghetti western* desplazado en la Segunda Guerra Mundial cuyo argumento está basado en *Quel Maledetto Treno Blindato* (Enzo G. Castellari, 1978). Tarantino, como hemos señalado, reinterpreta la crueldad de Sergio Corbucci en *Reservoir Dogs*, *Kill Bill* y *Django desencadenado*. Además, homenajea su película *Vamos a matar, compañeros* (*Labt uns töten, companeros*, 1970), rodada en Almería y protagonizada por Franco Nero, mediante el recurso de un sofisticado europeo en medio del salvaje Oeste.

La fascinación de Tarantino por Corbucci se trasladó a la redacción de un libro sobre su obra. En este sentido, el director norteamericano se ha convertido en el narrador de *Django, django* (Luca Rea, 2021) con guion Steve Della Casa (1953-), que recoge material inédito y testimonios de los colaboradores del italiano, como el propio Nero y Ruggero Deodato (1939-) su asistente de dirección. Estrenado en el Festival de Venecia de 2021, traslada la atracción de Corbucci por su trabajo y una manera de hacer cine que

ha desaparecido. En cualquier caso, las referencias del cine de Tarantino al *spaghetti western* son muchísimas más y su desarrollo pormenorizado excedería la extensión de este trabajo.

7. CODA

Como hemos señalado, *800 balas* es una película cuyo argumento se refiere a los personajes y temáticas que habían determinado y determinarían la filmografía de Álex de la Iglesia. Pese a que está presuntamente inscrita en los códigos canónicos del *spaghetti western*, la película evoluciona a la relectura de la condición y las motivaciones de la existencia y los sueños como motor de esta.

A lo largo de las líneas precedentes hemos hecho hincapié en el *leitmotiv* del filme, la prodigiosa capacidad de la imaginación para inventar situaciones que incluso elimina las barreras entre realidad y ficción. En este caso, la película explora la confusión entre ambas y la constitución de alternativas por muy adversa que sea la situación. De hecho, la capacidad de modificación cinematográfica de la memoria lleva a situaciones ficticias que pasan como verdaderas, recuerdos transformados por la imagen y que consideramos verdaderos.

A su vez la película se inscribe en el fenómeno de recuperación de la memoria de un cine artesanal realizado con más afectos que medios y que constituyó una parte relevante de su historia y de la historia emocional de todos aquellos que contribuyeron a realizarlas. *800 balas* coincide con el revival de modelos de producción de un cine destinado al entretenimiento sin más pretensiones y en el que el escenario natural del desierto de Tabernas en Almería se convirtió en el protagonista esencial. La película marca un punto de inflexión que remite a una memoria que se ha recuperado en los testimonios y entrevistas de documentales que recuerdan con nostalgia ese pasado y que también ha sido reseñado por la industria del entretenimiento norteamericana. *800 balas* recuperaba las sombras de un mundo que sucedió y no tiene razón de ser, la memoria de un espacio y un tiempo ya desaparecidos. Esa es su importancia.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO MARTÍN, M. Á. (1998). *El cine y su imagen. Almería*. Diputación de Almería.
- BUSE, P. (2013). *The cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: Manchester University Press. Edición Kindle. www.amazon.com.
- CALLEJA, P. (2002). *800 balas*. Madrid: Pánico Films.
- COSTA, J. (29 de mayo de 2008). 800 balas. *Fotogramas*.
- DE LA IGLESIA, Á. y GUERRICAECHVERRÍA, J. (2003). *800 balas. Guion cinematográfico*. Madrid: Ocho y medio.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (18 de octubre de 2002). Dos revólveres para un Quijote. *El País*.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (18 de octubre de 2002). Me gustan los perdedores felices. *El País*.
- GARCÍA, L. A. (2003). Los tropecientos agujeros del poncho. *Ikusgaiak*. 6, 177-236.
- GONZÁLEZ CALZADA, J. (2009) *Almería, una historia de cine*. Tabernas. Ayuntamiento de Tabernas.
- LOBO, A. (2014). Por un puñado de sueños. Guion. Recuperado el día 10 de septiembre de 2021. Disponible en: <https://www.antoniolobo.es/guion-por-un-punado-de-suenos/>
- ORDOÑEZ, M. (1997). *La bestia anda suelta ¡Alex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glènat.
- REY REGUILLO, A. (2015). Álex de la Iglesia, una comedia turística son sabor intenso. En P. J. Smith, *La comedia y el melodrama en el audiovisual americano*, 93-104. Madrid: Iberoamericana. Doi:[10.31819/9783954872640-007](https://doi.org/10.31819/9783954872640-007)
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2007). *Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002). 800 balas. Homenaje al spaghetti-western. En J. L. Sánchez Noriega *Críticas del cine español*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el día 10 de septiembre de 2021. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/crticas-del-cine-espaol-ii-0/html/ffede1a2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_
- SENAR CANALÍS, Ó. (10 de mayo de 2019). Cuando los Monegros fueron Arizona: La fiebre del “spaghetti western” que conectó Roma, Barcelona y Candasnos. *Eldiario.es*.
- SILIÓ, Elisa (18 de enero de 2002) Álex de la Iglesia rinde homenaje en “800 balas” al “spaghetti western”. *El País*.
- SILVA, Lorenzo (23 de julio de 2017) *Cuando Ákaba estaba en Almería. El Mundo*.
- RISSO, Lucas (2017), *Álex de la Iglesia: Un cine ferpecto* (Directores, nº 1). Edición Kindle. www.amazon.com.
- VV.AA. (2008) *Paisajes de cine. La muerte tenía un precio e Indiana Jones. Ruta-guía desierto de Tabernas y Sierra Alhamilla*. Almería: Diputación de Almería.

CADA VER ES. EN TORNO A LA IMAGEN NO ESPECTACULAR DEL CADÁVER

Lorena Camacho Gea

1. INTRODUCCIÓN

En 1981 Ángel García del Val realiza *Cada ver es*, una pieza cinematográfica que muestra la descomposición y la informidad del cuerpo humano resultantes del acontecimiento de la muerte. Efluvios, órganos, tejido adiposo o huesos, son algunas de las sustancias que manipula con las manos desnudas el forense de la facultad de medicina de Valencia: Juan Manuel Espada del Corso, principal figura (viva) del filme, que relata su solitario día a día únicamente rodeado por los cuerpos muertos que cuida, secciona, conserva y destruye. A través de la excusa de describir las particularidades de la vida de Juan Espada (las cuales nos ayudan a comprender su inmunidad hacia la repulsión de la descomposición), se nos da la oportunidad de enfrentarnos al cadáver, objeto que distanciamos de nosotros a todos los niveles -física y visualmente- como reacción a un rechazo a ver el tipo de imágenes de cuerpos muertos que nos remiten al final de los procesos biológicos, al fallo de los órganos, a la consumición de la vida como algo irrevocable; a la mortalidad. *Cada ver es* se atreve a transgredir la ley no escrita de no mirar al detritus humano y nos enseña aquello tantas veces ocultado y apartado de nuestros ojos.

2. OBJETIVOS

Nuestro objetivo es estudiar la imagen de la descomposición a través de *Cada ver es*, una de las pocas obras del medio audiovisual que nos muestra la imagen del cadáver desde un punto de vista naturalizado y no espectacular. La película transgrede una frontera visual delimitada tradicionalmente que oculta la aparición de la descomposición del cuerpo humano. No obstante, frente a la imposibilidad observar la deformidad del cuerpo muerto y las consecuencias naturales de los procesos de la descomposición, existe una tendencia a suplementar la reflexión del final de la existencia por la consumición de imágenes (generalmente violentas) de cadáveres que son consecuencia de un suceso o un acontecimiento: un accidente, un ataque terrorista, una catástrofe natural... para así volver a traer hasta nosotros una forma de vivir la muerte de manera colectiva. Así nuestra capacidad de mirar imágenes cruentas entra en conflicto con nuestra incapacidad de mirar imágenes de cuerpos que yacen pacíficamente. *Cada ver es*, sin embargo, transgrede los

límites de la imagen convencionalmente asumible y nos adentra en las particularidades de la morgue, una zona únicamente accesible para aquellos que la habitan y deciden hacerla suya.

3. METODOLOGÍA

Para entender el sentido de las imágenes que *Cada ver es* nos muestra, vamos a analizar cuáles son los puntos de unión y discordancia entre la tradición visual de la imagen del cadáver y las imágenes que aparecen en el filme. Por otro lado, vamos a reflexionar sobre las diferentes formas que en la historia y en el arte el cuerpo muerto ha sido exhibido o escondido y cómo finalmente la imagen del cadáver se ha dividido en dos tipologías siendo una tolerable y otra no.

4. CADA VER ES. EN TORNO A LA IMAGEN NO ESPECTACULAR DEL CADÁVER

4.1 El tránsito de *Cada ver es* por lo marginal

Aventurarse a ver una obra como *Cada ver es*, entraña algunas complicaciones. Muestra de ello es que la película tuvo numerosos problemas para ser estrenada en las salas de la época ya que, tras ser considerada como cine de categoría S (destinada al cine erótico), la película obtuvo poca repercusión y cayó rápidamente en el olvido. Actualmente, pese a que prácticamente cualquier obra cinematográfica, por *underground* que sea, es accesible a quien desee verla, sigue siendo una pieza eminentemente desconocida para el gran público. En realidad, las complicaciones a las que hacemos referencia oscilan más bien en torno a la posición en la que el director nos coloca al ver la pieza. Ángel García del Val nos muestra a través de las imágenes que capta con escasos recursos -aportándole al filme una estética cercana a la serie B-, aquello que tantas veces ha sido puesto fuera del alcance de la vista (principalmente en nuestro siglo): la informidad, la carne en descomposición, el desmembramiento, las vísceras o el color blanquecino del cuerpo exangüe, son mostrados primeramente a través de «fogonazos perentorios, lo bastante cortos como para no permitir al ojo habitar todavía una noción clara e torno a aquello que se le presenta» (Rodríguez, 1998, p. 42). Tras realizar este *in crescendo* de imágenes mostrándonos en primer lugar, pequeños fragmentos del escenario donde se desarrollará la mayor parte del filme (la sala de almacenamiento y de autopsia de los cadáveres) a continuación, vemos una sucesión de imágenes de los internos de un sanatorio mental de –en realidad la película originalmente iba a transcurrir exclusivamente en este lugar–. La interacción con el sanatorio, antes de introducirnos de lleno en la morgue, nos indica que la película va a discurrir a través de aquello que ha quedado excluido de la sociedad: nos

hallamos en *tierra de nadie* ya que, como afirma Jean Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte* citando a Foucault: «Michel Foucault ha analizado la extradición de los locos en la aurora de la modernidad occidental» (Baudrillard, 1980, p. 144) y continúa: «Poco a poco los muertos dejan de existir. Son arrojados fuera de la circulación simbólica del grupo» (Baudrillard, 1980, p. 145). La película trata pues de lo marginal, atendiendo a tres tipos *outsiders*: los “locos”, los muertos y aquellos quienes sus vidas oscilan en torno a una de estas dos fronteras que, en este caso es lo que ocurre con el protagonista del film: Juan Manuel Espada del Corso, un hombre con problemas de visión y sin olfato, que vive en completa soledad -su mujer falleció hace años-, y que pese a disfrutar de su aislamiento como él mismo comenta, su vida está condicionada por la labor que desempeña; rodeado por el tabú del que habita la muerte, lleva a descartar la posibilidad de compartir sus vivencias laborales con sus seres queridos: «la familia no sabe ni lo que hago, saben que estoy en la facultad y saben que estoy allí pero, verdaderamente en lo que trabajo no lo saben». A nosotros, los espectadores, se nos da la oportunidad de participar de ese mundo extraño que, si bien sabemos que existe, en contadas ocasiones ha sido mostrado desligándose de la ficción, zona donde ver la composición y descomposición del cuerpo muerto es algo asumible. Aquí se encuentra la problemática de enfrentarnos a esta pieza que, si bien no llega a ser un documental «[...] es precisamente el carácter no documental de la película lo que hace que el espectador siga sin pestañear el impreciso discurso de Espada y sin vomitar [...]» (López Gandía & Pedraza, 1998, p. 47), supone una actualización de la forma de ver al cadáver desde una perspectiva más realista, como un objeto sobre el que reflexionar sin el artificio y la espectacularidad al que estamos acostumbrados. La película derrumba, con efecto retroactivo -pertenece a las últimas décadas del siglo pasado-, la reciente ley no escrita sobre qué tipo de cadáveres pueden ser mostrados (y cómo hacerlo) y cuáles deben pertenecer a la esfera de lo oculto, volviendo a una tradición visual anterior, en la que observar el rastro de la muerte no causaba el mismo efecto que produce hoy: rechazo.

4.2. Algunos aspectos sobre la tradición visual del cadáver

Dicho esto, para entender lo extraordinario de *Cada ver es*, debemos tener en cuenta en primer lugar cuál ha sido nuestra relación con respecto al cadáver y las distintas maneras que hemos tenido de procesar y entender al cuerpo humano como resto. Pese a la tendencia imperante al rechazo y a la ocultación, en algunas ocasiones el cuerpo muerto

ha sido integrado dentro del terreno de lo visible antes de evolucionar hasta nuestra percepción actual que lo ha dividido en dos categorías como veremos más tarde.

Bien es cierto que ocultar el cuerpo una vez se han detenido los procesos biológicos y se ha dictaminado que se ha completado la metamorfosis del cambio de estado de vivo a muerto, ha sido el mecanismo natural que el ser humano ha escogido para enfrentarse a la problemática de la descomposición desde el principio de los tiempos. De hecho, ocuparnos y darle una solución a la disolución del cuerpo, es una de las cosas que nos definen como especie ya que «no existe prácticamente ningún grupo arcaico, por “primitivo” que sea que abandone a sus muertos o que los abandone sin ritos» (Morin, 2003, p.23). En Occidente el método tradicional para darle una salida “digna” a los restos humanos ha sido el enterramiento, pero actualmente en algunos países ha sido sustituido por la incineración, cada vez más puesta en práctica como síntoma de un rechazo a siguiera imaginar al cuerpo en estado de descomposición, siendo preferible la desaparición total e instantánea del cuerpo a su degeneración progresiva. No obstante, siempre ha estado presente a lo largo de la historia la posibilidad de no desprenderse del cadáver de una manera tan abrupta gracias al desarrollo de distintas fórmulas para conservarlo y llegar incluso a convertirlo en un objeto venerable. Así en Europa entre los siglos XVI-XIX se investigaron ampliamente distintas formas de conservar los restos humanos por medio del embalsamamiento o la momificación. Por ejemplo, aún conservamos en Palermo (Sicilia) las catacumbas de los Capuchinos donde disecaban los restos humanos para ser vestidos y cuidados por sus familiares, teniendo así la oportunidad de visitar a sus seres queridos sin estar separados de ellos por un ataúd y varios metros de tierra. Gracias al encariñamiento con el detritus humano, se llegaron a crear fórmulas para transformar el desperdicio en objetos que sintetizaran la esencia del ser en una materia incorruptible e imperecedera: durante los siglos XVIII-XIX se realizaron numerosos experimentos en torno a las posibilidades que otorgaba la petrificación: técnica desarrollada por varios investigadores que consistía en detener los procesos de descomposición y conseguir una suerte de nueva carne transformada en algo parecido a la piedra.¹

En definitiva, la pulsión de explorar el destino del cuerpo y sus posibilidades ha coexistido hasta no hace mucho, con la necesidad de ocultar la descomposición y sus

¹ Podemos destacar el caso de Girolamo Segato que creó una mesa a partir de la petrificación de distintos órganos humanos a partir de los cuales imitaba la factura de una superficie marmolada cortando y componiendo una estructura geométrica y colorida gracias a la variedad de la pigmentación de fragmentos de casquería humana: riñón, corazón, bazo, útero, lengua, hígado, cerebro, etc.

peligros asociados a la enfermedad y al contagio; nuestra relación con el fenómeno de la muerte se debatía entre la curiosidad y la repulsión. Pero finalmente la balanza terminó cediendo en favor de la expulsión de la muerte fuera de nuestras vidas y de su institucionalización para no tener que ocuparnos de ella: así alejamos los cementerios fuera de los núcleos urbanos², cedimos el control del proceso de morir al personal médico y creamos lugares para velar a los cuerpos fuera de nuestras casas. Hasta hace menos de dos siglos contemplar disecciones, ejecuciones, experimentos con cadáveres -como ocurrió con las exhibiciones de Giovanni Aldini que exploraba los efectos de la electricidad en cadáveres realizando demostraciones públicas bastante concurridas - o visitar la morgue como ocurría con la popular morgue de París, formaba parte del ocio de la sociedad europea:

[...] en la Sociedad Europea del siglo XIX, especialmente su segunda mitad, entre las clases urbanas, burguesas, y pudientes, se difunde una amplia oferta de ocio anatómico. Se puede asistir a disecciones públicas, a la apertura de momias a conferencias sobre anatomía y temas afines, a muestras de preparados anatómicos en gabinetes de curiosidades y exposiciones universales, a exhibiciones de ceras anatómicas, cuando no a visitas guiadas a la morgue (Couto-Ferreira, 2017, pp. 155-156).

Actualmente estas prácticas se han vuelto completamente impensables. La cercanía hacia el mundo de la muerte está reservada para quienes se dediquen al estudio o al cuidado de los cuerpos sin vida y la visión del cadáver queda igualmente reducida a los lugares donde la muerte ha sido segregada. En *Cada ver es* podemos ver un retroceso hacia una mentalidad anterior a la fecha de su estreno, los años 80 en España, época en la que la institucionalización de la muerte no había copado aún todas las zonas del país. En un momento en el que la imagen de la muerte había iniciado su periplo hacia lo pornográfico – muchos estudiosos afirman que el tabú de la muerte se intercambia con el tabú de la sexualidad³ - y lo repugnante, las manos desnudas de Espada aún tocaban los cuerpos descompuestos:

Él ve y toca muertos todos los días, cosas poco frecuentes en las sociedades urbanas occidentales de hoy, en las que el hecho -y sobre todo el desecho- de la muerte son cuidadosamente hurtados a

² Antes del cambio urbanístico que sufrió París en el siglo XVIII reorganizando el centro urbano tras la expulsión de su mítico Cementerio de los Inocentes al extrarradio de la ciudad para entrar en sintonía con las nuevas medidas higiénicas que comenzaban a ver a los cementerios como focos de infecciones, el camposanto era un lugar de ocio y de recreo. Unos años más tarde se prohibirían la construcción de cementerios dentro de los núcleos urbanos en España.

³ En 1955 Geoffrey Gorer escribió *The Pornography of Death*, donde teorizaba cómo el tabú hacia la desnudez y el sexo había comenzado a intercambiarse por el de la muerte.

nuestra contemplación del mismo modo que lo era hasta hace poco la desnudez (López Gandía & Pedraza, 1998, p. 48).

4.3. La distinción de los dos tipos de cadáveres

Bien es cierto que, desde la perspectiva de lo artístico -donde podemos inscribir nuestro objeto de estudio que, como hemos mencionado anteriormente, oscila entre el videoarte y el documental-, el cadáver ha sido revisado constantemente vinculándose a multitud de significados que lo han convertido en algo asumible. Así, en vez de ser únicamente un resto cuyo único destino es la completa desaparición, el cuerpo muerto ha encarnado el papel de *memento mori*, de bailarín en las *danzas de la Muerte*, de límite y disolución entre la vida y la muerte como ocurre en *Frankenstein* o en la mitología zombi, de ente provisto de belleza y de poderes sobrenaturales a través del vampiro... En definitiva, tradicionalmente ha existido un afán de darle al cadáver un sentido mágico a través del cual poder prolongar su existencia. Con la llegada de la fotografía y el vídeo esta tendencia continúa y, durante un pequeño lapso de tiempo, se siguen realizando creaciones que reflexionan en torno al detritus humano. Si bien es cierto que la tipología por excelencia donde encontramos al cadáver es la fotografía *post-mortem*, impulsada por la necesidad de conservar la imagen de quien no se retrató en vida, también podemos ver, por ejemplo, algunas series de fotografías de esqueletos interactuando con humanos continuando con la tradición de la *danza de la Muerte* entre otros.

Pero el hecho de poder captar la carne difunta sin el filtro de la mediación del artista (aunque siempre existe cierto margen de acción por parte de quien crea una imagen, como la elección del encuadre) y con el realismo que aporta la fotografía, comienza a identificarse qué cadáveres deben ser mostrados y de cuáles puede llegar a considerarse su exhibición como algo obsceno. Al mismo tiempo, el abaratamiento de la cámara fotográfica y la reducción de sus dimensiones hicieron posibles el poder documentar, entre otras cosas, los conflictos bélicos, ampliamente difundidos bajo la necesidad (o el pretexto) de informar a los ciudadanos:

La guerra civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero (Sontag, 2010, p. 25).

Durante unos años coexistieron las imágenes de los difuntos consecuencia de las guerras que asolaron el siglo XX, con los últimos coletazos de la fotografía *post-mortem*, género que finalmente comenzó a hacerse innecesario debido a que la fotografía

comenzaba a ser accesible a todo el mundo y su práctica, que perdió su utilidad original, se convirtió en algo de “mal gusto”. Sin embargo, comenzó el auge de un nuevo género; la fotografía bélica inaugurará la ininterrumpida provisión de imágenes de cuerpos que posteriormente darán el salto a las pantallas en formato vídeo.

Así la problemática sobre la constante contradicción adscrita a la posibilidad de mostrar o no el cadáver, comenzó a resolverse distinguiendo entre dos tipos de muertes y de dos cuerpos que restan. Una que responde al entorno de lo doméstico, al ser individual que muere y que, con su muerte, se produce el traumatismo provocado por acabamiento de su existencia irrepetible; la tragedia de la pérdida del ser querido: «la mismidad de la persona desaparecida sigue siendo irremplazable y nada puede compensar la desaparición de esa persona» (Jankélévitch, 2002, p.18). Este tipo de muerte, considerada más bien un fallo y consecuencia, por lo general, de una enfermedad que la medicina no ha podido paliar, una muerte que podríamos considerar “rutinaria” en resumidas cuentas, es excluida de lo social por carecer de un sentido a través del cual poder asumirla colectivamente y que, por lo tanto, sólo produce rechazo:

La muerte «natural» está vacía de sentido porque el grupo no tiene ninguna parte en ella. Es banal porque está ligada al sujeto individual banalizado, a la célula familia banalizada, porque ya no es duelo y alegría colectivos. Cada cual entierra a sus muertos (Baudrillard, 1980, p. 192).

Por otro lado, tenemos al otro tipo de muerte, perteneciente a la esfera de lo colectivo y partícipe del mundo de las imágenes. Los muertos que son dotados de la capacidad de convertirse en objetos visibles son pensados desde la perspectiva de la consecuencia; son el resultado de un suceso superior a ellos mismos: una catástrofe, un atentado o una guerra y remiten al suceso en cuestión, quedando transformados en cuerpos desposeídos de su individualidad.

Por lo tanto, nuestra capacidad de conmovernos con la muerte y la imagen del cadáver queda determinada principalmente por la cercanía que sentimos hacia ese cuerpo y si le consideramos como un ser semejante a nosotros. Es por ello por lo que «la muerte de una estrella cinematográfica, de un corredor ciclista, de un jefe de Estado, o del vecino de la puerta de al lado, impresiona más que la de diez mil hindús víctimas de una inundación» (Morin, 2003, p. 31). Tras unas cuantas décadas de acostumbrarnos a los cadáveres de los medios de comunicación, la prensa o el cine -con el auge del cine de zombis plagado de vísceras y sangre -, la distinción visual del cadáver visible del oculto ha quedado eminentemente perfilada provocando una habituación hacia el cadáver

espectacularizado que ahora «[...]es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo de consumo» (Sontag, 2010, p. 26), y se ha posicionado de espaldas al difunto cercano que es, en definitiva, el que nos remite al final de nuestra propia existencia. Precisamente, los cadáveres que nos son mostrados en el filme pertenecen a los del primer grupo: a los que no deben ser mostrados por recordarnos demasiado a quienes forman parte de nuestras vidas o a nosotros mismos. Por lo que se aprecia en algunos de ellos -la chica de cuya cabeza Espada guarda en formol murió, como nos comenta el protagonista, por una dolencia del estómago- podemos intuir que muchos de ellos han muerto por causas naturales, ya que no vemos ningún rastro de un suceso que haya podido ocurrirles: simplemente han muerto y ahora esperan su turno para ser explorados por los estudiantes de medicina. No son la consecuencia de un tiroteo, ni son los cuerpos desperdigados que quedan al estallar una bomba. Son el paradigma de la normalidad y ahí radica el peligro de observarlos: a través de ellos vemos lo que les pasará a nuestros cuerpos una vez se detenga el torrente sanguíneo que ahora corre por ellos. Por si el espectador albergase alguna duda de la veracidad de lo que se nos muestra en el filme, García del Val nos aleja de toda ficción mostrándonos parte de la tramoya que hay alrededor de la grabación: las cámaras funcionando, las manos chocando sustituyendo a una claqueta... Precisamente Juan Espada nos habla sobre cómo se le plantea absurda la posibilidad de experimentar miedo viendo una película de terror por tratarse de algo que no es real. Mientras se nos muestra una escena de *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock, el protagonista comenta: «el miedo del cine yo no le tengo miedo ni me gusta mucho porque eso es una mentira más grande que una casa. Detrás del artista hay una cámara que está proyectando todo lo que es el miedo falso que está saliendo». *Cada ver es* devuelve de la penumbra al cadáver sin desposeerlo de su humanidad ni de su individualidad y sin necesidad de ficcionarlo para ello, sino que incluso lo pone en una posición de igualdad con respecto al a los vivos. Muestra de ello es que los nombres de los difuntos también aparecen en los títulos de crédito: Jose Luis F. N., Miguel M. P. M., Lucía P. C. y Roberto Z. X.

6. CONCLUSIÓN

Aunque podría no parecerlo por la crudeza de las imágenes que vemos en el filme, en realidad una de las intenciones principales de García del Val, es hacer una reflexión en torno al final de existencia y la capacidad de ser conscientes de ella. Lo hace teniendo en

cuenta que, como cita Edgar Morin sobre La Rochefoucauld⁴: «ni el sol ni la muerte pueden mirarse cara a cara» (Morin, 2003, p.17). Muestra de ello es que en los primeros minutos del metraje se nos introduce en el microcosmos de la morgue acercándonos al lugar de manera progresiva en un intento de adaptar nuestra mirada a la potencia de las imágenes que veremos posteriormente. García del Val nos muestra primero una sucesión de pasillos oscuros, zonas de paso, objetos de laboratorio... Un Cristo crucificado visto desde abajo (mostrándose del revés) será el primer cuerpo muerto que veamos. Después unos bisturís y a continuación los pies de un cadáver. Un fundido a negro detiene la música para revelarse ante nosotros un cartel con una calavera con las dos tibias cruzadas que reza “NO PENSAR”, adelantando así el tono del filme: la necesidad de desterrar el tabú sobre la muerte y el cuerpo muerto y la revisión de aquello que no tiene cabida dentro del núcleo social para traerlo a la pantalla sin artificios. *Cada ver es* traza una línea transversal que atraviesa la frontera de lo convencional y plantea cuáles son las consecuencias de transitar por lo extraordinario desde el punto de vista de lo marginal. A través del filme podemos asomarnos a lo natural de la descomposición, al final de la carne que queda transformada en un amasijo que nos iguala y diluye lo que nos caracteriza a cada uno de nosotros para transformarlo en efluvios. Quizá precisamente por eso la película siga siendo una rareza de nuestro cine (y del cine en general) y una gran desconocida: al tratar de sacar de los márgenes a aquello que había sido expulsado de lo convencionalmente asumible, también ha quedado atrapada en la zona de lo intransitable.

BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente*. Barcelona: El acantilado.
- BAUDRILLARD, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- COUTO-FERREIRA, E. (2017). *Cuerpos. Las otras vidas del cadáver*. Málaga: GasMask Editores.
- GARCÍA DEL VAL, A. (director). (1982). *Cada ver es* [Película]. Cinemágico, Oasis Films.

⁴ La Rochefoucauld escribió en la segunda mitad del siglo XVII *Máximas: reflexiones o sentencias y máximas morales*, una recopilación de sus pensamientos o sentencias, a través de los cuales realizar un retrato general del hombre de la época. En la obra compara a la muerte con el sol y a la incapacidad del hombre de mirar a ambos cara a cara. Esta cita ha sido utilizada por numerosos autores para ejemplificar la dificultad de analizar la muerte desde una perspectiva conceptual.

- DUBOIS, P. (1994). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- EBENSTEIN, J. & SELF, W. (2017). *Death. A graveside companion*. London: Thames & Hudson.
- GORER, G. (1955). The Pornography of Death. *Encounter*, (25), 49-52.
- JANKÉLÉVITCH, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LÓPEZ GANDÍA, J. & PEDRAZA, P. (1998). A propósito de cada ver es. *Banda aparte*. (12):46-48.
- MARZANO, M. (2010). *La muerte como espectáculo: estudio sobre la realidad horror*. México D.F.: Tusquets.
- MORIN, E. (2003). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RODRÍGUEZ, H. (1998). Vivir la muerte. *Banda aparte*. (12):42-45.
- SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

SUECAS, COSTA, MODERNIDAD: PERSPECTIVAS EN TORNO AL TURISMO EN LAS FICCIONES ESPAÑOLAS DE LOS SESENTA

Lucía Rodríguez García de Herreros

Universidad Carlos III de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El *boom* turístico español suele ubicarse como un fenómeno ocurrido entre 1960 y 1973, periodo acotado por dos hitos económicos: el Plan de Estabilización de 1959 y la crisis económica de 1974. Moreno Garrido (2007, p. 226) apunta que el crecimiento de la actividad se caracterizó por «exclusividad del “sol y playa”, concentración tanto geográfica (litoral) como estacional (verano) y especialización en pocos (aunque potentes) mercados emisores». Como es sabido, las divisas procedentes de este sector constituyeron un contrapeso al déficit de la balanza comercial española. Por otra parte, las actitudes hacia y repercusiones del turismo forman parte del potente cambio sociológico que vivió el país durante la década de los sesenta.

Es este último aspecto el que constituye nuestro punto de partida. Nos proponemos indagar en las representaciones del turismo en el cine español, centrándonos sobre todo en la segunda mitad de los sesenta (1965-1970), momento en que la toma de conciencia por parte de la sociedad española de la magnitud del fenómeno ya está generalizada y empiezan a consolidarse algunos discursos que complejizan el fenómeno.

2. OBJETIVOS

Establecemos, así, dos objetivos. En primer lugar, caracterizar algunos pilares de lo que se entiende por imaginario colectivo del *boom* turístico en el cine español de los años sesenta. En segundo, contrastar ese boceto con los intereses de las instituciones oficiales (en especial, el Ministerio de Información y Turismo¹) y también con otras películas relativamente alternativas del periodo.

¹ En adelante, MIT.

Proponemos como hipótesis que la caricaturización que ha llegado a nuestros días como memoria del *boom* turístico encubre algunos matices interesantes que también tienen sus huellas audiovisuales.

3. METODOLOGÍA

Los objetivos expuestos resultan coherentes con el empleo de herramientas metodológicas cualitativas. Las fuentes centrales de nuestro análisis son audiovisuales: películas o incluso series de televisión. Es por esto que, como metodología básica, se propone el análisis del discurso audiovisual, en especial aquel centrado en la detección de ideología en los diferentes elementos narrativos (tema, espacios, personajes...). Se privilegiarán, por tanto, aspectos narratológicos, dejando los iconográficos pendientes de una mayor profundización en otras investigaciones.

No obstante, se incluyen también algunas fuentes documentales, como, por ejemplo, documentación oficial relacionada con algunas de esas películas. Dado que este trabajo se puede encuadrar en la historia sociocultural, buscamos así complementar el análisis de los filmes trazando un contexto que permita asegurar que no se están realizando lecturas presentistas.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL *BOOM* TURÍSTICO EN EL IMAGINARIO AUDIOVISUAL

Para Alicia Fuentes Vega, una de las investigadoras que con más profundidad ha estudiado la cultura en torno al *boom*, es llamativo que haya habido cierto consenso en considerar al turismo como elemento de apertura que debilitó al régimen franquista (2017, p. 315), cuando puede argumentarse, como propone Justin Crumbaugh (2009, p. 87), que más bien lo apuntaló, puesto que contribuyó a una modernización y puesta al día de su imagen.

Lo cierto es que la mayoría de autores coinciden en que, en el discurso hegemónico, el *boom* permaneció como sinónimo de europeización, y, así, de conexión con lo democrático (Pack, 2009), y añaden que uno de los pilares en torno a los cuales se asienta ese discurso es el de la ficción audiovisual de la época (Fuentes Vega, 2017, p. 317), donde esa modernización que trae el turismo se entendió casi en exclusiva como un

aumento de la permisividad en materia erótica. Tanto en la pantalla como en las propias playas, el bikini, especialmente el lucido por las extranjeras, se convierte en imagen central del proyecto de instalación del país en la modernidad capitalista (como desarrollan Afinoguénova y Martín, 2021).

Así, la sexualidad es un motivo central de las películas a las que nos vamos a referir: la llamada comedias de suecas. La revisión de estas películas por la crítica tendió en un primer momento (sobre todo, en la Transición) a considerarlas una réplica de las estructuras ideológicas del régimen, aunque posteriormente no han faltado voces que han visto en ellas una manifestación de angustia o una parodia, según recoge Fuentes Vega (2017, p. 293).

Por tanto, el punto de partida de todos los acercamientos a la comedia de suecas es su interés sociológico. Huertas y Pérez (2011, pp. 291-296) proponen un estudio de los filmes de Paco Martínez Soria, estrechamente ligados al circuito de distribución del cine de barrio de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, entre los que podemos encontrar alguno muy vinculado al turismo, y señalan que este cine ha sido poco estudiado pese a que su buena acogida en taquilla justifica un análisis pormenorizado.

Y es que, como dice del Rey-Reguillo, el cine español ha sido respecto al turismo un «termómetro capaz de revelar su impacto en la sociedad» (2021, p. 12). En ese sentido, el *boom* de los sesenta ha sido el momento en que mayor interés ha mostrado la sociedad española por el turismo: en su análisis cuantitativo, Sánchez Castillo (2021) ha analizado un corpus de más de 200 películas españolas de ficción del periodo 1916-2015 que representan el hecho turístico, y ha concluido que cronológicamente predominan las estrenadas en el periodo 1959-1982, genéricamente predominan las comedias y, desde el punto de vista del tipo de turismo que representan, predomina el de sol y playa.

5. CARACTERIZACIÓN DE LA COMEDIA DE SUECAS A PARTIR DE LA PELÍCULA *EL TURISMO ES UN GRAN INVENTO*

Así, si analizamos las comedias de la segunda mitad de los sesenta que muestran un turismo de sol y playa, encontramos que entre esos títulos destaca *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968). Con cerca de 2.260.000 espectadores en sala, es la película sobre turismo más taquillera del lustro que analizamos (solo superada por *En un lugar de*

La Manga (Mariano Ozores, 1970), que, como recoge Palacio (2005, p. 395), entraría en una lista de las películas españolas más vistas de su tiempo).

No obstante, se ha preferido considerar como paradigmática *El turismo es un gran invento* por la mayor explicitud en el abordaje del tema turístico, y también porque puede considerarse un interesante ejemplo de cómo las comedias sobre turismo experimentaban en torno al año 1968 una transición: de la benévola comedia desarrollista que había comenzado a finales de los años 50 (*Congreso en Sevilla* (Antonio Fernández-Román, 1955), *Muchachas en vacaciones* (José María Elorrieta, 1958), *Luna de miel* (Michael Powell, 1959)...), a la comedia sexi que, desde comienzos de los setenta, preluiría de algún modo el destape: *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), *Manolo la nuit* (Mariano Ozores, 1973)...). La trayectoria del propio Lazaga no es ajena a esa evolución (desde *Luna de verano* (1959) hasta *Tres suecas para tres rodórguez* (1975), pasando por *Verano 70* (1969)), y puede considerarse que muchas de las pinceladas que se van a esbozar en los siguientes apartados sirven para un buen número de comedias comerciales del periodo, en especial títulos producidos por Pedro Masó o José Luis Dibildos.

5.1 Tema

Antes del arranque de la acción narrativa, *El turismo es un gran invento* enuncia su tema, en el llamado genérico, mediante la canción de los créditos iniciales («Me gusta hacer turismo / es algo estimulante / es una emocionante / manera de aprender») y una voz en *off* que, sobre un rápido montaje que incluye algunas escenas documentales, arenga: «¡Turismo, turismo, turismo! Una palabra mágica que hoy está en boca de todo el mundo [...] Toda esta prisa, esta velocidad, este vértigo, es para esto. Para descansar [...] Pues bien, para usted se ha hecho todo esto».

Así, el turismo se caracteriza como actividad contradictoria: mitificada, pero accesible en la España del desarrollismo; frenética, pero ajena al trabajo, y, por tanto, con un deje frívolo. Este discurso entronca con otros genéricos de películas de Pedro Lazaga, que ironizan con los contrasentidos de la modernidad². Por otra parte, la actividad tiene algo de didáctico («estimulante manera de aprender»), pero esta circunstancia no es central ni se concreta a lo largo de la trama.

² Por ejemplo, en *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).

5.2 Espacios

La película construye una contradicción casi absoluta entre dos polos espaciales: por un lado, Valdemorillo de Moncayo (pueblo ficticio rodado principalmente en la localidad madrileña de Torrelaguna), pequeño pueblo de interior, vinculado a la tradición, espacio familiar, auténtico, aunque subdesarrollado materialmente... Y la Costa del Sol, que representa lo contrario: playa, arquitectura moderna, mujeres extranjeras, consumismo y una supuesta problematización del patriarcado tradicional.

Esta dicotomía entre lo viejo y lo nuevo adquiere en Lazaga tintes especialmente conservadores, pero aparece replicada en otros directores del periodo, aun con algunos matices. Como recoge Nieto (2021, pp. 52-53), en los sesenta el espacio turístico va transitando desde una representación paradisiaca a otra más agresiva; la oposición de espacios tradicionales y desarrollistas muestra, además, cómo «se tensa la cuerda entre lo arcádico y lo moderno».

5.3 Personajes e ideología

Paco Martínez Soria encarna al héroe del film, Benito, que busca reconciliar sus valores tradicionales con la modernidad y el turismo. La solución es armónica, aunque decantada, como es la norma en las películas de Lazaga, hacia el lado de la tradición; es decir, la propuesta es que el desarrollo económico es compatible con las otras familias de pensamiento franquista siempre que los procesos de modernización respeten una moral católica y un sentido de la comunidad y la tradición presentados como sentido común. El final muestra, además, una unión de intereses de los miembros del pueblo en torno al turismo cuando este respeta la autenticidad, representada mediante la jota con que concluye la película.

Por otra parte, Nieto (2021, p. 50) señala que, en muchas comedias sexis, «el arco de transformación de los personajes masculinos discurre desde la rebelión ante los corsés de la familia tradicional hasta su aceptación». En *El turismo es un gran invento*, este es el caso de Basilio, el personaje encarnado por José Luis López Vázquez, en el que es patente la represión sexual. Su fascinación por las jóvenes extranjeras culminará en una vuelta a la realidad de su matrimonio en Valdemorillo.

Por último, destaca el rol de las suecas, en especial la *bubby girl* Helga: joven, liberada, sexy, moderna... y encariñada con la forma de ser de los machos ibéricos. Nieto

(2021, p. 66) destaca que, mientras que a menudo las extranjeras servían como simple ambiente, en los albores de la comedia sexi se van perfilando como personajes, con capacidad de mover la trama de acuerdo a sus motivaciones. *El turismo es un gran invento* es también en esto un ejemplo de transición: en general, las *bubby girls* no están construidas como personajes sino como ambiente, pero Helga destaca entre ellas.

Además de la ideología implícita, es interesante la imagen explícita que traslada la película del MIT, extremadamente favorable. Después de que los protagonistas acudan a esa institución en busca de ayuda, el Ministerio será finalmente la fuente de financiación del desarrollo, como queda recogido en la jota final, que recuerda que el nuevo parador «va a salir de balde», es decir, va a ser financiado por el MIT.

Si hasta aquí se han esbozado cuáles son los principales iconos, enclaves y valores del cine más popular sobre el *boom* turístico, a partir de aquí proponemos argumentos para matizar y constatar que la circulación de discursos sobre el turismo fue más compleja: por un lado, trazando la relación de esta iconografía con el MIT, y por otro, hablando de discursos contrapuestos procedentes de otras películas de la época.

6. ATENUANTES DE LA HEGEMONÍA DEL IMAGINARIO DE LA COMEDIA DE SUECAS

6.1 La relación del MIT con ese imaginario

Quizá no resulte sorprendente que *El turismo es un gran invento* concurriera al Premio Español de Turismo para Películas de Largometraje 1968 convocado por el MIT; lo que sin duda es interesante es que, pese a que solo competía con una película más, el premio quedara desierto.

El Premio era parte de la estrategia de uso del cine por parte del MIT con fines turísticos. La parte central de esa operación fueron los concursos de cortometraje documental, junto con los contactos con la televisión. A partir, sobre todo, de dichos concursos de cortometraje, el MIT se construyó una filmoteca (en la que fue especialmente importante el formato en 16 mm) que fue especialmente utilizada en las Oficinas de Turismo en el Extranjero. En un documento interno del MIT de 1966³, dirigido al ministro Manuel Fraga Iribarne, desde la subsecretaría de Turismo recuerdan

³ Este puede localizarse en Archivo General de la Administración, fondo de Cultura, 049.11 caja 42405.

que «[...] interesa contar con una filmoteca en la que se cubran los temas concretos que piden los agentes de viaje y las entidades que trabajan en contacto con nuestras Oficinas en el extranjero [...]», temas que casi siempre se referían a los archipiélagos o a las costas más célebres.

A diferencia de lo que ocurrió con el premio de cortometraje, el premio para películas de largometraje no cuajó tanto, pues se declaró desierto varios años consecutivos. La Orden que regulaba las bases del premio de largometraje decía buscar la película que «mejor exalte o muestre los atractivos y valores turísticos de España»⁴.

La valoración del jurado del premio sobre la película de Lazaga que nos ocupa fue:

De tema argumental muy simple, con buena fotografía. Película de tono humorístico, resulta entretenida. Sin embargo, desde el punto de vista turístico, no parecer ser de gran utilidad para el objetivo que se persigue con la creación de este Premio, a pesar de que la acción transcurre en gran parte de la población de Marsella [sic], en donde se exhiben varias escenas del Hotel Don Pepe⁵.

Si la película no pareció útil al MIT es porque en esa época dicha institución miraba fundamentalmente al exterior. Pese a que el interés del MIT por la costa era fundamental, está comprobado que la figura de la sueca era, como dice Fuentes Vega, un mito de circulación exclusivamente nacional (2017, p. 317). Añadimos incluso que algunas escandinavas se quejaron en publicaciones de sus respectivos países de algunas prácticas de acoso callejero en España, como recoge un informe de 1965 de la Oficina de Turismo española en Helsinki⁶. Por último, una película ambientada parcialmente en una localidad inventada como es Valdemorillo del Moncayo parece poco apta como escaparate útil a la Dirección General de Promoción del Turismo.

De este modo, afirma Fuentes Vega (2017, p. 317) que las comedias de suecas «no se concebían como reclamo turístico»; por el contrario buscaban «inculcar al público doméstico los iconos y valores hacia donde dirigir sus fantasías de consumo» (Benet, 2012, p. 31).

Por eso cabría pensar que el MIT podría haber tenido interés en usar el filme para la promoción interna. Sin embargo, lo cierto es que los iconos y valores del MIT con carácter doméstico eran otros: más pedagógicos, enfocados hacia el turismo cultural. Quizá la más interesante iniciativa fuera el programa de televisión *Conozca usted España*

⁴ Se puede encontrar en Archivo General de la Administración, fondo de Cultura, 49.09, caja 38112.

⁵ Fallo del jurado localizable en Archivo General de la Administración, fondo de Cultura, 49.09, caja 38112.

⁶ Puede encontrarse en Archivo General de la Administración, fondo de Cultura, 49.04, caja 19591.

(1966-1969), serie de documentales coordinada por Salvador Pons, alto responsable del despegue de la Segunda Cadena de TVE que anteriormente había disfrutado un cargo relevante en el MIT. Entre los cincuenta episodios de esta serie, apenas hay tres centrados fundamentalmente en las playas, y dos presentados por extranjeras⁷. La idea de modernidad, por el contrario, tiene una presencia casi ubicua en la serie, que puede considerarse representativa del discurso del MIT hacia el potencial turista español.

Por todo lo anterior, es interesante tener en cuenta que la «sintonía con los intereses gubernamentales» (del Rey-Reguillo, 2021, p. 151) que es posible detectar en las ficciones sobre turismo de los años cincuenta o sesenta debe entenderse más como una atmósfera ideológica que como un vínculo funcional, que sí tenían, por el contrario, algunos documentales rodados en aquellos años.

6.2 Discursos alternativos sobre turismo

6.2.1 Parodias

En tanto que gran fenómeno sociológico del periodo, el turismo aparece, aunque sea de forma esporádica, en comedias que abordan temas diferentes. Por ejemplo, en la obra de Luis García Berlanga en los sesenta hay alusiones muy mordaces: desde la célebre escena en las Cuevas del Drach en *El verdugo* (1963), a los ambientes de *Vivan los novios* (1970), reverso oscuro del interés por las suecas de José Luis López Vázquez. Se parodia en algunas de estas películas el espíritu aspiracional de la incipiente clase media, con el turismo como uno de sus fetiches.

En esta línea, Ramón Masats (con guion de Chumy Chúmez) plantea en *Topical Spanish* (1970) otra de estas parodias, dirigida no solo hacia los españoles sino a su relación con los extranjeros, en una clave muy diferente a las de las películas de Lazaga. El protagonista pasea con una sueca por pequeños callejones encalados llenos de macetas (un escenario turístico idílico), y le reprocha la alusión que ella acaba de realizar a la crueldad de los españoles, aun dándole la razón:

Es verdad, pero no creo que seas tú la más indicada para decirlo. Eso son cosas como de familia, ¿sabes? [...] Lo que pasa es que es muy fácil mirar las cosas desde fuera. Desde Suecia, por ejemplo. Hace falta conocer los factores históricos y culturales que han condicionado nuestra manera de ser. País crisol de razas, nuestro carácter se ha ido formando a través de los siglos a tenor no solo de las difícilísimas condiciones climatológicas de la Península Ibérica, sino que

⁷ La serie *Conozca usted España* ha sido consultada a través del archivo ARCA de RTVE.

también la diversidad de etnias que por ella han pasado ha dejado marcado nuestro carácter con sus características particulares. Además, ¿tú eres doncella? Pues entonces.

Se está parodiando aquí la actitud ambivalente de los españoles hacia la llamada leyenda negra, que es, a su vez, muy representativa de la ambivalente aceptación de la mirada foránea. También se parodia el comentario de los documentales turísticos, de los cuales tanto Masats como Chúdez eran expertos realizadores. Es decir, hay conciencia de la idea de la sueca como algo parodiable, pero también del potencial paródico del discurso del régimen en los sesenta sobre la nación, cuyas raíces se pueden rastrear hasta la campaña XXV Años de Paz.

6.2.2 *La distinción centro-periferia*

Si salimos de Madrid como foco de producción, encontramos algunas ficciones que cuestionan la confluencia de intereses entre diferentes actores a propósito del turismo. Por ejemplo, *El Baldiri de la costa* (Josep Maria Font, 1968), comedia en catalán que retrata la explosión turística en un pequeño pueblo de la Costa Brava. Este espacio es caracterizado desde la introducción del filme como «netamente catalán».

El Baldiri de la costa no adopta un tono nostálgico ni triunfalista, tampoco únicamente conservador, sino irónico y mordaz. Por ejemplo: el alcalde del pueblo plantea a sus vecinos la disyuntiva entre ser un mandamás (quien construye una cadena hotelera) o un explotador (quien hace una pared «y de un cuarto saca tres»).

Además, no se ofrece resolución definitiva al resquebrajamiento de la convivencia que supone el turismo. En un momento dado, una vecina afirma que «los perjudicados somos los del país que no vivimos del turismo», mientras que otro personaje recuerda con nostalgia los tiempos en que «éramos pocos y bien avenidos».

También hay una visión diferente del papel del MIT con respecto a películas de Lazaga. En *El Baldiri de la costa*, los turistas comienzan a llegar solos, y las autoridades locales y la iniciativa privada allanan el camino: el papel del MIT será exclusivamente recaudar impuestos.

6.2.3 *Contrapuntos de clase y cine moderno*

Para encontrar puntos de vista de los trabajadores, podemos prestar atención a un drama de fuerte compromiso social como *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967), donde es patente la alienación de la clase obrera frente a la recepción de visitantes.

El protagonista es un trabajador andaluz de la construcción en Lloret de Mar. El maltrato laboral y la discriminación por su origen quedan patentes, pero, además, la película pone sobre la mesa el tema de la sexualidad en torno al turismo, y da una imagen muy diferente a la de Lazaga. De uno de los obreros se dice que «está de puto con una francesa». Los obreros silban a las extranjeras y hablan de ellas en términos brutales («esta no grita, muchacho, esta da las gracias»), pero, a la hora de la verdad, veremos que en sus relaciones con ellas es el dinero del extranjero el que pone las reglas.

Por la agudeza de su retrato social, *La piel quemada* es una película excepcional entre los dramas sobre turismo. Sin embargo, sí fueron habituales películas de autor en entornos vacacionales burgueses, cercanas a los intereses del cine moderno: *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967), *El próximo otoño* (Antonio Eceiza, 1967), *Los felices sesenta* (Jaime Camino, 1963, que contó con Jacques-Doniol Valcroze en su reparto)...

7. CONCLUSIONES

El *boom* turístico de los sesenta fue un fenómeno social de primera importancia, por lo que, como se ha visto, es lógico que se retratara ya en su momento desde una miríada de diferentes puntos de vista. En muchos de esos discursos, el tono era paródico, mordaz o incluso trágico, y los intereses de los actores envueltos en la actividad turística se presentaban como contrapuestos.

No es novedad afirmar que las críticas al turismo estuvieron presentes desde el comienzo del *boom*, pero nos permitimos subrayar que el cine de ficción rodado en la época es también un terreno interesante de exploración de este tipo de discursos críticos, al contrario de lo que a veces se da por sentado. Y es que los números de taquilla apuntan a que en general las comedias de suecas tuvieron más repercusión que muchas de las películas alternativas que se han citado, pero abrimos aquí la pregunta de hasta qué punto esa repercusión no se ha visto amplificadas e incluso sobredimensionadas por una mayor cantidad de reposiciones en televisión, artículos retrospectivos y revisitaciones que han apuntalado este imaginario y lo han erigido como paradigmático.

Respecto a las consideraciones sobre el apoyo de películas como *El turismo es un gran invento* a la ideología del régimen, este es inequívoco, pero hay que recordar que el argumento puede quedar algo desdibujado por las fuertes pugnas y diferencias internas en el seno de los gobiernos franquistas del periodo. Algunos de los documentos citados

pueden servir como prueba de que el MIT tenía su propia agenda audiovisual, en la cual la figura de la extranjera era un elemento más, pero no el principal. El énfasis en las modernas infraestructuras o en la riqueza patrimonial tuvieron también un rol destacado, como es lógico si consideramos que la labor del MIT tenía que aunar el esfuerzo publicitario de promoción turística con una labor de relaciones públicas y diplomáticas que contribuyó no solo a atraer turistas, sino a renovar la imagen del país. Por eso, afirmar que la comedia de suecas replica las estructuras ideológicas del Régimen no debe inducirnos a pensar que desde instancias oficiales hubiera una identificación activa con el imaginario desplegado en películas como las de Pedro Lazaga.

BIBLIOGRAFÍA

- AFINOGUÉNOVA, E. y MARTIN, A. (2021). Sociedad de consumo, aperturismo y subdesarrollo: el cine del desarrollismo. En A. del Rey-Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 163-178). Editorial Síntesis.
- BENET, V. (2012). Diferente, auténtica, insólita: itinerancias cinematográficas por la España tardofranquista. *Revista de Occidente*, 369, 29-38.
- CRUMBAUGH, J. (2009). *Destination dictatorship: The spectacle of Spain's tourist boom and the reinvention of difference*. State University of New York Press.
- DEL REY-REGUILLO, A. (2021). Introducción. En A. del Rey-Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 11-18). Editorial Síntesis.
- DEL REY-REGUILLO, A. (2021). El turismo en el cine del primer franquismo (1939-1958). En A. del Rey-Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 143-160). Editorial Síntesis.
- FUENTES VEGA, A. (2017). *Bienvenido Mr. Turismo: cultura visual del "Boom" en España*. Cátedra
- GÓMEZ ALONSO, R. (2006). El turismo no es un gran invento: Aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60. *Área Abierta*, (15), 4-10.
- HUERTA FLORIANO, M.A. y PÉREZ MORÁN, E. (2012). La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el "ciclo Paco Martínez Soria". *Comunicación y sociedad*, (25), 1, 289-312.
- PACK, S. (2009). *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Turner.
- PALACIO, M. (2005). El público en las salas. En J.L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. Vía Láctea Editorial.
- MORENO GARRIDO, A. (2007). *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Editorial Síntesis.
- NIETO FERRANDO, J. (2021). Narración, espacio y turismo. En A. del Rey-Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 47-60). Editorial Síntesis.

NIETO FERRANDO, J. (2021). Personajes estereotipados del cine turístico. En A. del Rey-Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 61-70). Editorial Síntesis.

SÁNCHEZ CASTILLO, S. (2021). Análisis de datos del cine turístico español (1916-2015). En A. del Rey-Reguillo (ed.), *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)* (pp. 101-110). Editorial Síntesis.

FILMOGRAFÍA

FONT, J. M. (Director) (1968). *El Baldiri de la costa* [Película]. Black Isle Studios, Interplay Entertainment, Antonio Isasi-Isasmendi, Isasi P.C.

FORN, J.M. (Director) (1967). *La piel quemada* [Película]. P.C. Teide.

LAZAGA, P. (Director) (1968). *El turismo es un gran invento* [Película]. Pedro Masó, P.C., Filmayer Producción.

LAZAGA, P. (Director) (1969) *Verano 70* [Película]. Pedro Masó, P.C., Filmayer Producción.

MASATS, R. (Director) (1970) *Topical spanish* [Película]. Estela Films.

PONS, S. (Coordinador) (1966-1969). *Conozca usted España* [Serie]. TVE.

OZORES, M. (Director) (1970) *En un lugar de La Manga*. Arturo González, P.C., José Frade, P.C.

FIESTA Y CARNAVALIZACIÓN EN EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA

Luis Veres

Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Mijail Bajtin desarrolló el concepto de carnavalización como un proceso de inversión del sentido que se daba en la literatura de la Edad Media y el Renacimiento a partir de la obra de Rabelais y su obra *Gargantúa y Pantagruel*. Este concepto afecta a la configuración de lo real y su lógica al romper el principio de causalidad y renunciar a un mundo marcado por la moderación y la naturalidad en favor del desfase y el exceso en términos similares a la fiesta del carnaval (1974, p. 196).

Pero Bajtin diferencia esta manifestación del propio carnaval, ya que superaba el ámbito del tiempo festivo, que es lo que aseguró su supervivencia a lo largo del tiempo en las diferentes prácticas artísticas (1974, p. 197). El cine de Luis García Berlanga recurre a aspectos formales frecuentes en el fenómeno carnavalesco, cuestiones como el carácter grupal de sus protagonistas, la aglomeración de planos complejos de carácter colectivo, el recurso al gran angular. Del mismo modo se presentan temas propios de la carnavalización como la presentación de escenas ambientadas en festejos populares, como las fallas, los fuegos artificiales, las procesiones y las celebraciones junto al mar. Risa, comida y cuerpos llenan las películas del director valenciano en una línea que ha evolucionado a lo largo de toda su producción. Este trabajo trata de reflexionar sobre el uso de esta carnavalización y el papel de lo festivo a través de la revisión de la producción del director valenciano.

2. BERLANGA, LA PARODIA, LA PROCESIÓN Y LO CARNAVALESCO

Lo primero que llama la atención en el cine de Berlanga es el sentido paródico de la realidad que se manifiesta en la representación de un conjunto humano que siempre resulta incapaz de moverse en orden. Si nos fijamos en ello, se trata de una característica que afecta a todas las películas del director valenciano. Ya en *Esa pareja feliz* (1951) la pareja protagonista gana un concurso sobre parejas matrimoniales ideales

en medio de una discusión acalorada y todo su periplo vital se convierte en una procesión de lugar en lugar un tanto alocada en donde prima la ironía y la parodia (Nieto-Ferrando, 2020, pp. 387-404). En *Plácido* (1961), su protagonista se mueve toda la película en un universo dominado por el desorden, los inconvenientes vitales que surgen a partir del pago de una letra bancaria que ha sido devuelta a la notaría para ser reclamada por vía judicial. Por ello, Plácido se va desplazando, junto a José Luis López Vázquez, de notaría a casa del notario, siguiendo los pasos de una procesión en motocarro que marca esa ruta carnavalesca en compañía de su esposa y su hijo para juntarse en un apoteósico contexto en casa del notario en donde ese día se sienta un pobre a cenar siguiendo una campaña benéfica.

En *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1953), la devoción por la visita anunciada de los dirigentes del gobierno norteamericano mueve la fiesta y el vuelco de toda la población en las celebraciones en torno a tan ilustres visitantes. Esa realidad trasciende en las películas de Berlanga para representar la España de una dictadura que se sostiene mediante rituales, símbolos, censura y falta de libertades.

En *Novio a la vista* (1954) los jóvenes adolescentes establecen un combate esperpéntico a pedradas con sus padres significando una guerra generacional similar a las batallitas de las que presumen en la playa los personajes más viejos. Si nos fijamos en *Calabuch* (1956), los personajes de ese pueblo caminan en procesión para celebrar una boda en la playa e inaugurar la barca de pesca del novio. Todos los invitados a la boda corren por la playa hacia el evento y todos giran del mismo modo en torno a la organización del concurso de fuegos artificiales en el que se tiene que vencer a su tradicional rival, el pueblo de Guardamar. Y en *El verdugo* (1963) resulta memorable la escena en que el protagonista tiene que ser llevado a rastras, como si del reo se tratase, hasta el cadalso para que cumpla con su trabajo, de modo que todo el film constituye una sátira de la represión franquista (Picod, 2019, pp. 37-47).

Esa realidad adquiere un carácter surrealista más acentuado en *El sueño de la maestra* (2002). En esa misma película, mientras la maestra explica las bondades de lo que va a ser la ayuda norteamericana, muestra una horca en clase de cuya soga cuelga un alumno ahorcado. Del mismo modo explica el artefacto del garrote vil con un alumno y es una alumna, a quien la maestra le arrebató el bocadillo, quien ve cómo funciona la guillotina sobre la salchicha de su almuerzo. La maestra amenaza con matar al padre a un alumno, «al igual que hizo mi padre con el tuyo» y la gran consecuencia de la invención de la electricidad es la existencia de la silla eléctrica, según la maestra.

En *Moros y cristianos* (1987) el viaje carnavalesco se acentúa. Una empresa familiar dedicada a los turrónes en Xixona decide ir a Madrid para exponer sus productos en la feria de muestras. Todo es disparatado, desde el camino en furgoneta hacia la exposición, momento en que son multados, hasta el montaje del están situado junto a los servicios desde donde se escucha la cadena de la cisterna cada vez que se estira de ella. Nada más llegar la grúa se lleva uno de sus vehículos, pero poco después la furgoneta se accidenta al meterse en la piscina de un familiar, Rosa María Sardá, que va en las listas de un partido político por la ciudad de Madrid. Toda la escena se complementa del periplo de una decena de personajes por dentro de la casa buscan entrar en calor.

En *Vivan los novios*, quizás la película más comercial de Berlanga, se celebra una boda entre José Luis López Vázquez y Laly Soldevilla. A pesar de que la madre del novio ha fallecido la noche anterior, los novios deciden no anunciar su muerte y proseguir con la boda. Al salir de la iglesia se produce la foto nupcial y, a continuación, todos los asistentes siguen en procesión al banquete mientras sueña de fondo un animado pasodoble. El ambiente de fiesta contrasta con el pálido rostro de José Luis López Vázquez entristecido por tan gran pérdida. Pero dicho contraste pone de relieve el ambiente festivo que roza el absurdo en dichas circunstancias. El camino al cementerio se realiza con un sol de castigo mientras pasean turistas en bikini. La música fúnebre se va transformando en un tímido pasodoble que irá cobrando animación, de modo que todos los elementos acaban siendo traducidos al sentido de la fiesta popular. El final culmina el esperpento al deformar todo el cortejo. El protagonista abandona la procesión y se lanza en su persecución, pero los cuñados lo sujetan y lo reconducen al desfile. Un plano aéreo capta la forma que va adquiriendo el cortejo, la figura de una araña que ya ha tejido su tela para arrebatar la libertad al novio Pozas y retenerlo dentro de los cánones sociales de una sociedad mojigata e infértil para la felicidad de los protagonistas de la historia. La realidad cobra valores simbólicos por medio de la convención y la fiesta que trasciende lo puramente narrativo de esta comedia. Es así como los ritos sociales y las celebraciones adquieren un sentido ridículo en medio de la parodia, en donde los personajes se muestran como seres en donde su voluntad no es suficiente para vencer las presiones del entorno.

3. LA FIESTA, LA COMIDA Y LO GROTESCO

La presencia de elementos carnavalescos es evidente. Bajtin destacó dentro de lo carnavalesco la fiesta, en donde «el juego se transforma en vida real» (1974, p. 15) y en donde la vida del pueblo «temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia» (1974, p. 15). Todo ello abunda en el cine de Berlanga mediante celebraciones como la misma Navidad, en *Plácido*, la elaboración de paella o la pasta de Torricelli en *Todos a la cárcel*, *Patrimonio Nacional*, las corridas de toros, en *La vaquilla*, los fuegos artificiales en *Calabuig*, *Los jueves, milagro*, *La vaquilla* y *París-Tombuctú*. En el cortometraje *El sueño de la maestra* se sueña con la festividad fallera y la *Plantá* en la Plaza del Caudillo y la *Cremà* del año 2002. En esta película la realidad adquiere un sentido paródico mediante una escena que mantiene relaciones intertextuales evidentes con la propia película de Berlanga *¡Bienvenido Mr. Marsall!* Según esto, Franco se aparece en el balcón del Ayuntamiento de Valencia para repetir el discurso del alcalde Pepe Isbert en la película de Berlanga.

El cine de Berlanga se sirve de lo popular para representar la parodia de la realidad española. Lo popular se muestra en el cine de Berlanga con la presencia del personaje coral. Abundan los planos en donde pueden aparecer de di a quince personajes que caminan en direcciones opuestas por el fondo del plano, que entran y salen del encuadre mientras el *tráveling* sigue a los protagonistas de alguna conversación. Desde *Plácido* a *París-Tombuctú* es una constante del cine del director valenciano. El plano secuencia se ajusta como técnica a esta proposición que otorga la sensación de desorden de grupo y que incentiva el carácter popular de lo que sucede. Ese estilema de lo popular, muy acorde con el carácter mediterráneo de Berlanga se manifiesta en la esperpéntica cacería de *La escopeta nacional*, en donde lo noble resulta denigrado desde el mismo momento en que sus organizadores se ven obligados a financiarla con el dinero de un miembro de la burguesía catalana, que, encima, habla catalán y se opone al centralismo, tiene por esposa a Mónica Randall y quiere vender porteros electrónicos al precio que sea. Y del mismo modo, la degradación aparece mediante el personaje que interpreta José Luis López Vázquez, hijo de la noble familia, que se masturba mientras contempla a la modelo del rodaje de un anuncio.

Dentro de la celebración popular y festiva juega un papel importante la comida y la gastronomía mediterránea, que resulta ser motivo de exageración con tendencia al

exceso y que cumple con una de las características de la carnavalización. Así el cura *de La escopeta Nacional* pasa por las tres partes de la saga atiborrándose de todo lo que puede para acabar exigiendo un buen desayuno al inicio de *Nacional III*. Rosa María sarda queda apabullada cuando tiene que dar de comer a todos los familiares que se le presentan de improviso en casa: «Qué jamón, jamón. Tortillas de patatas y ya está». En *París-Tombuctú* el personaje que interpreta Juan Diego exclama con toda la admiración del Mediterráneo: «Donde se pongan unas buenas tellinas». Y así, el vino será denominado en *La escopeta nacional*, «el agua bendita de la bodega». Por ello, la comida, con la paella como máximo momento de esplendor gastronómico, es uno de los alicientes carnalescos, fruto de ese realismo grotesco tan querido a Berlanga, pues las fiestas, la glotonería, la embriaguez y el libertinaje lograban la ridiculización a través de la sátira (Bajtín, 1974, pp. 62-63). Por ello Bajtín incidirá en este carácter grotesco de las comilonas:

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco: los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el comer estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites: traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo (1974, pp. 252-253).

Y fruto de la degradación y deformación, característica de lo carnalesco, Berlanga alude a lo más escatológico del ser humano, los excrementos, a los desechos de nuestra biología. Ese detritus biológico aparece en el plano de lo real y en el plano de lo simbólico. En *París-Tombuctú*, la realidad de lo escatológico se manifiesta mediante uno de los personajes que tiene una empresa de saneamientos en pérdidas y, para señalar el acierto pasado sobre su actividad empresarial, afirmará con contundencia: «Yo creí que estábamos ante un negocio seguro, seguro y eterno, porque, por mucho que cambie la sociedad, nunca se dejará de cagar. Pues ni por esas. Vivimos en una sociedad inhumana, inhumana y estreñida». El mismo personaje inventa un inodoro para beber horchata y otro del que asegura que «premio seguro en la feria de Frankfurt» y del que dice «que posee colchonetas y detalles de lujo». Lo escatológico en Berlanga se presenta en el ámbito sexual. En *La escopeta nacional* la esposa del empresario catalán que financia la cacería, interpretada por Mónica Randall, es convencida para que

contribuya a la colección de vello púbico del Marqués de Leguineche, que da vida Luis Escobar, es más, luego su nuera se vengará rompiendo todos los frascos de la colección. Lo escatológico se une, de este modo al cumplimiento de las necesidades, algo que Bajtin señaló como una muestra exterior que estaba presente en la manifestación carnavalesca: Puede afirmarse que la satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal cómico por excelencia, la materia que se adapta mejor para encarnar en forma rebajante todo lo sublime. (1974, p. 137)

La presencia de estos elementos grotescos del cine de Berlanga ya se mostraba en el juego de máscaras de la *comedia dell'arte* (Uribe, 1985, p. 35) que influyó notablemente en la comedia teatral española (Arróniz, 1969, pp. 11-34), así como en el esperpento valleinclanesco (Zamora Vicente, 1974; Risco, 1975; Torres Begines, 2012), en donde ya se presentaba el mundo de exageración y la deformación de la realidad como elemento característico. La deformación estaba en el teatro y el sainete de Arniches, incluso anteriormente en Ramón de la Cruz (Ruiz Ramón, 1977, pp. 44-48) y anteriormente en Cervantes y su novelística (Casalduero, 1974; Rosales, 1960). Todo ello le llega a Berlanga junto con la comedia italiana de Vittorio De Sica en donde se presenta el caos y la identidad latina que encuentran cobijo en el carácter mediterráneo del director valenciano y su concepción de la «biología marina» que se presenta dicha sensibilidad. Ya señalaba el escritor Manuel Vicent que «Berlanga es valenciano y aprovecha lo más creativo que tiene Valencia, que es el caos» (Villena, 2021, p. 281). Y esa amalgama de sensibilidades se vincula con los deseos de hablar de la realidad con una carrera cinematográfica en la que, inicialmente, resultaba muy difícil hacerlo, ya que el yugo de la censura planeaba sobre cualquier película. Así es frecuente que las secuencias en el cine de Berlanga finalicen en una fiesta. En *Moros y cristianos* todo acaba en un tablao flamenco, mientras que las apariciones de San Dimas en *Los jueves, milagro* se producen bajo las luces de los fuegos artificiales, circunstancias que también pueblan la escena central del argumento de *Calabuch*. La escena final de *La vaquilla* es un homenaje al modo de sentir de la fiesta fallera y del sentimiento mediterráneo. Como señaló el director valenciano, «existe una biología casi marina en la gente que hemos nacido y crecido al lado del Mediterráneo que proporciona un gusto por el barroquismo o la pirotecnia, un sentido lúdico de la vida». (Villena, 2021, p. 170). Los ejemplos son abundantes: *Tamaño natural* muestra una paella que cocina Queta Claver, y la película acaba en una grotesca borrachera de obreros que acaban violando a la muñeca protagonista del film emulando la secuencia final de la cena de beodos en *Viridiana*.

Bajtin reconoció este carácter de lo carnavalesco en donde «las formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar» y en donde «la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo renacimiento» (1974, p. 25). La celebración de *Todos a la cárcel* (1994) finaliza con música de las fallas y bombas de antidisturbios tras una comida festiva y un motín.

Lo grotesco define, así pues, lo festivo en el discurso de Berlanga, ya que posee «la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia» (Bajtin, 1974, p. 35). Como señala Bajtin, y es lo que se produce en las películas de Berlanga, «lo grotesco, sirve, entonces, para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos anteriores» (1974, p. 39). Esa oposición produce una disolución de los personajes dentro de la colectividad.

Los protagonistas de Berlanga no son tal o cual personaje, sino una colectividad. Son las incidencias de todo un pueblo o un grupo humano, definidos los ejes sobre los que giran sus historias (...) Bienvenido, Mr. Marshall es ya el primer ejemplo de esta constante berlanguiana. (Perales, 1997, p. 170)

De este modo el movimiento habitual de los personajes se transforma en procesión, en una muchedumbre que manifiesta regocijo o, como diría Bajtin, «un todo popular, organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política» (1974, p. 229). El jolgorio es muy visible en las procesiones para ver las apariciones de San Dimas en *Los jueves, milagro*, en la recepción a los americanos y los ensayos previos en *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, en la boda que se celebra en *Calabuch* o en el entierro de *Vivan los novios*, en el rescate al hijo del Marqués de Leguineche en *La escopeta nacional* y en el viaje de la huida de capitales a Francia de *Nacional III*, en muchas escenas de *París-Tombuctú* y en el motín final de *Todos a la cárcel*.

Este carácter grotesco de la grupalidad tiene una fuerte raigambre en la tradición valenciana de donde Berlanga procede y de la que siempre fue buen conocedor, consciente de sus orígenes de los cuales nunca se distanció. En Valencia existió una importante corriente de periodismo satírico del que la revista *La Traca* fue su mayor exponente, con Vicente María Carceller como director (Laguna, 2015, pp. 13-18). Ese carácter colectivo responde a una visión de la sociedad en la que se impone el diálogo de sordos. No hay comunicación efectiva. Los personajes hablan y hablan, pero nadie

escucha al otro. Un ejemplo es el personaje de José Sazatornil, Jaume Canivell, en *La escopeta nacional*, que acude a una cacería que paga él mismo y en donde nadie le hace caso para sus propuestas de negocio de porteros electrónicos a pesar de que insista continuamente.

La trama argumental puede entenderse como una denuncia de la insolidaridad, de la caridad organizada que deviene en montaje carnavalesco. Pero existe otro gran tema subyacente: la incomunicación (Perales, 1997, pp.186-187).

Por ello los personajes litigan con frecuencia. A menudo se pelean entre sí, llegando a las manos, como el padre Calvo, de *La escopeta nacional*, interpretado por Agustín González, o los autores de la violación grupal del final de *Tamaño natural* en donde los hombres se comportan como bestias, pero se trata de peleas festivas, cómicas que agreden lo que de antiguo y primitivo tiene la sociedad española. No es una violencia trágica, sino todo lo contrario. La misma violación se queda en gesto irreverente, sin dramatismo, porque tan equivocado está el que se enamora de un trozo de plástico que quien quiere satisfacer su deseo violentamente. Y este sentido de lo violento lo recoge lo carnavalesco, según Bajtin:

Cada golpe que se da contra el viejo mundo facilita el nacimiento del nuevo; es una operación cesárea que mata a la madre pero salva al niño. Se golpea e insulta a los representantes del mundo antiguo pero naciente. Por esta razón los golpes e insultos se transforman en una alegre fiesta (1974, p.185).

Una función similar plantea la risa, en clara relación con lo carnavalesco, una risa de concepción bajtiniana: esa «risa mezclada al dolor, adquiere, al entrar en lo grotesco, los rasgos de una risa burlona, cínica y finalmente satánica» (Bajtin, 1974, p. 51). Esa risa tiende a la deformación, al exceso basado en la hipérbole como toda actuación de la comedia de Berlanga y son el principal rasgo del estilo grotesco. La exageración sirve para denigrar a los personajes o para que éstos parezcan más ridículos y más humanos a la sombra de ese universo fundamentado en lo denigrante, en la superación de todo sujeto que vive en él. La exageración está en el castillo de fuegos artificiales de *Calabuch* (1956), en la noche de navidad de Casén en *Plácido* (1961), en el vuelco popular de la fiesta en *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, en la procesión del cortejo nupcial en *Vivan los novios* (1970) y esa araña que forja la comitiva, en la eyaculación final tras su ahorcamiento del personaje de Michel Piccoli en *París-Tombuctú* (1999)

Y la exageración, fundamentada en ese humorismo socarrón, adquiere las trazas de lo inverosímil, tan arraigado en el teatro cómico de Jardiel Poncela, incluso de Mihura, de donde surge una nueva teoría del disparate. Sirve como ejemplo *Calabuch*, a juicio de Gómez Rufo:

La película, como antes sucediera en ¡Bienvenido...! Y más tarde en Los jueves, milagro, cumple en su desarrollo un procedimiento muy al estilo de Jardiel Poncela, consistente en que un personaje o un acontecimiento exterior cambie, por un tiempo, el comportamiento de un grupo estable. Este procedimiento es el que sirve a Berlanga para desarrollar su ya conocido arco dramático. La metodología de su cine, y su estructura, tiene mucho que ver con la narrativa más característica del sainete español, en una picaresca muy bien localizada. (1990, p. 259).

A veces ese asalto grotesco a la realidad tiene un carácter provocador como en la escena de la felación inicial en la consulta del dentista o su eyaculación final en *París-Tombuctú*. O la presencia de Bárbara Rey atada y arrodillada a los pies de la cama ante un libidinoso José Luis López Vázquez en *La escopeta Nacional*. El cuerpo se vuelve una transgresión al romper con el lenguaje oficial, lo formal y bien visto por la sociedad (Bajtín, 1974, 288). En *París-Tombuctú* se realiza el Congreso del Exceso Alimentario y al principio del film la señorita Pascualeta, escucha el mensaje del rey en Nochebuena en un prostíbulo que está repleto de militares. La exageración siempre conduce al humor y se convierte en un estilema del director valenciano. El inicio de *París-Tombuctú* este rasgo se cumple repetidamente. El accidente del camión provoca el comentario exagerado sobre las manifestaciones violentas de los agricultores franceses, una vez el conductor se da cuenta de la nacionalidad de Michel Piccoli: «¡Francés, hasta aquí tienen que venir a tirarnos la fruta!» Su acompañante le mete prisa al conductor para que reanuden la travesía aludiendo a sus exigencias escatológicas: «que yo no me puedo aguantar».

Ese sentido paródico también se traslada a la religión. Los personajes del sacerdocio, como el padre Calvo, siempre aparecen notablemente hiperbolizados con una actuación sobresaliente de Agustín González en las distintas entregas de *La escopeta nacional* en donde siempre el cura es proclive al enfrentamiento, la discusión acalorada, el carácter ultramontano, con gestos exasperados, aspavientos grandilocuentes y miradas de ojos que se salen de sus órbitas junto a la promesa de todos los males del infierno para ateos, rojos y herejes.

Todo ello supone un contraste con el lenguaje y los usos de lo vulgar, del sexo, del erotismo, del distanciamiento de la norma sexual, o como indicaría Bajtín, al hablar

de Rabelais, «transposiciones o alusiones, al lenguaje de lo inferior, material y corporal» (1974, p. 82). La degradación resulta motivo de comicidad, de explosión y de alegría. Y junto a la hipérbole deformadora de muchos personajes se sitúa también el elogio, la adulación, el peloteo hacia los personajes poderosos, de condición económica más alta o de condición social o familiar más consolidada. Plácido se encuentra durante toda la película pidiendo favores, mostrándose sumiso ante la voluntad del notario, del funcionario del registro. Lo mismo se da con José Isbert en el papel de alcalde en *¡Bienvenido Mr. Marshall!* Desde *La escopeta Nacional* a *Nacional III*, los personajes buscan favores políticos, según el rumbo que tomen los acontecimientos en las alternancias del poder, de la dictadura a la democracia, mientras que los empresarios intentan vender porteros electrónicos o ganar favores sexuales. Y para ello no hay impedimentos que los conduzcan a adular a ministros, a curas, a nobles, a mujeres de otros, con el fin de lograr sus propósitos. Y todo ello se conduce mediante un lenguaje ajeno a la formalidad en donde el coloquialismo y el desorden rompen con la formalidad y la frontera social que, como señaló Bajtin, formaban parte de la carnavalización (1974, p. 379).

Esta desjerarquización del registro lingüístico hace que todos hablen por igual dentro de una algarabía confusa en donde las voces se superponen sin respeto para representar la realidad de un país en donde nadie se entiende y en donde nadie se respeta como método fundamental de la convivencia, como si todos los días de la vida fuesen un desfile de carnaval. Pero aun así se muestra una realidad que vale la pena tratar.

4. CONCLUSIÓN: DEL CONTENIDO A LA FORMA Y, DE LA FORMA, A LO SOCIAL

Todas estas marcas de contenido ofrecen la sensación de películas caóticas que reproducen un mundo desordenado en donde prima la falta de lógica y de causalidad o de una causalidad racional. Todos los personajes actúan atropelladamente fruto de su egoísmo y de sus deseos irracionales. Y esa sensación, consecuencia del trabajo de una mente inquieta, junto al guionista Rafael Azcona, se incorpora al método de filmación del propio Berlanga en donde se reproduce el caos y el desorden de una España que responde a su visión personal, como señaló Pérez Perucha:

Su manera de rodar es como si se tratase de una carcasa de fuegos artificiales. Está todo muy bien planificado, muy bien planteado a priori, cada elemento se desenvuelve por su cuenta, y él lo tiene perfectamente estructurado en la forma que debe ser todo para que los elementos se desenvuelvan hacia donde él quiere. Normalmente sucede como está previsto, pero, al igual que pasa con las carcasas y los fuegos artificiales, a lo mejor luego hay un elemento que va por otro lado. Entonces, cuando pasa esto, Berlanga procura reintegrarlo en su lugar, lo que consigue con frecuencia. Es, un poco, el riesgo de rodar como rueda (Gómez Rufo, 1999, pp. 227-228).

Detrás de toda esta estrategia, Berlanga persigue un intento de liberación de las normas impuestas tanto en el terreno social como en el campo cinematográfico. La comida, el sexo, la procesión, la fiesta y el cuerpo son mecanismos de encuentro con el placer en medio de una España en la que mucho de todo ello estuvo prohibido durante mucho tiempo en el terreno del cine, la radio, la televisión, el teatro o la literatura, en un frente mediático que poseía el franquismo (Veres, 2015, pp. 177-184), mientras que en otros territorios y otros tiempos pasados no había sido así, y ello se halla en el encuentro con los otros, en la reunión y el redescubrimiento de la libertad que significa el banquete, como distanciamiento del trabajo y la obligación, algo muy propio de la carnavalización:

...las imágenes del banquete mantenían siempre su importancia máxima, su universalismo, su vínculo esencial con la vida, la muerte, la lucha, la victoria, el triunfo, el renacimiento. Es ésta la razón por la cual dichas imágenes han seguido viviendo, en su sentido universalista, en todos los campos de la obra creativa popular. Continuaron desarrollándose, renovándose, enriqueciéndose con matices nuevos, entablando nuevas vinculaciones con los fenómenos más recientes; fueron ampliadas y renovadas al mismo tiempo que el pueblo que las creara (Bajtin, 1974, pp. 253-254).

Todos estos elementos actúan en el cine de Berlanga de manera conjunta en un intento de reflejar mediante la deformación el espejo de la realidad de un país variopinto que se escapa a perfiles y paradigmas estáticos, un país que inicialmente resultaba difícil de resituar ante los ojos de la censura, un país reivindicado con un valor cultural considerable en su forma de vivir. Y lo popular va a ser el modo de colocar muchos de esos elementos de la realidad española frente a los ojos de sus propios protagonistas. Fue Raymond Williams quien situó el concepto de cultura como un modo de organización de la experiencia (2008, p. 12) y Stuart Hall consideró la cultura popular como «un lugar donde se crean comprensiones sociales colectivas; un lugar en el que se juega la política del significado en un intento de ganar adeptos para modos concretos de ver el mundo» (Storey, 2002, pp. 17-18). Hay por tanto un proceso de intelectualización de lo popular mediante los elementos carnales que se han trasladado a las distintas artes y que han facilitado su supervivencia. Se trata de un proceso de modernización de

los recursos, en los que la fiesta, la risa, lo escatológico, el sexo y la deformación se pasaron por el tamiz de lo grotesco y la tradición satírica española para dar lugar a la comedia. Como recuerda Antonio Laguna, «hasta 1931, el derecho al goce, a reír y a disfrutar de la fiesta, a transgredir lo establecido mediante el humor, había quedado censurado por una institución que, a cambio de prometer la vida eterna, obligaba a una vida en el más acá sin excesos, seria, con temor a las leyes y, sobre todo, sumisa ante el poder» (2018, p. 85). Por ello es frecuente en el cine de Berlanga que se presente una visión cómica y crítica a la vez acerca de normas, leyes y procedimientos jurídicos. La pena de muerte, la reivindicación de la libertad, la censura a la autoridad, el machismo, el sexismo y la corrupción se presentan como tópicos en su cine (García Rivaya, 2019, pp. 292). Y por ello la carnavalización supone la interiorización y transformación de la risa y el disfrute en el escenario de la comedia contra esa sociedad que no termina de gustar. El cine de Berlanga se sitúa en esas coordenadas en donde el placer y el goce todavía existen junto a un trozo del mar Mediterráneo. Al menos en el terreno de lo imaginario. Y ese placer a veces es secuestrado, mal visto, incluso fue censurado porque era pecaminoso. Y la risa fue la solución dentro de la tradición carnalesca:

La risa superó no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran CENSOR INTERIOR, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años. La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Permitió la visión de lo nuevo y lo futuro. Por lo tanto, no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y formularla interiormente. Esta concepción se formó durante miles de años, protegiéndose en el seno de la risa y las formas cómicas de la fiesta popular. La risa descubrió el mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y lucida. Sus privilegios exteriores están indisolublemente asociados a sus fuerzas interiores. Sus privilegios exteriores son en cierto modo el reconocimiento exterior de sus derechos interiores. Por eso fue que (sic) la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo. (...) El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material-corporal (Bajtín, 1974, pp. 88-89).

Esa nueva mirada que significaba la risa, lo popular y lo carnalesco que la teoría de Bajtín veía como supervivencia en obras posteriores, como la obra de Rabelais se entiende en términos que guardan similitudes en la cinematografía de Luis García Berlanga. Esa mirada hacia nuevos tiempos que se extiende desde su primera película *Esa pareja feliz* (1951) a su último film *París-Tombuctú* (1999), se propuso recuperar el placer, el cuerpo, la felicidad, la risa, el banquete, la fiesta y la reunión popular mediante una estética deformante fundamentada en lo grotesco de la realidad nacional y que apelaba sin piedad a los defectos del país y su clase dirigente. Su cine se llenó de una cabalgata de personajes de carnaval que, como ha señalado Román Gubern, eran

parte «del mundo de los perdedores, de los derrotados, de los frustrados y los vencidos» (2021, p. 7) que buscaban siempre una vida mejor y se topaban con la realidad nacional. Lo carnavalesco fue un modo de rehuir la censura en los tiempos que ésta existía, pero también fue un modo de interiorización de una concepción de la realidad que no terminaba de gustar. Sin dejar de lado la herencia del neorrealismo italiano (Monterde, 2009, p. 272), Berlanga partió de esa tradición para contemplar España a través del espejo cóncavo que caracterizaba la deformación esperpéntica del carnaval que acabó convirtiéndose en una procesión de seres dignos de compasión con sus virtudes y miserias, seres que intentaban mirar al futuro con cierta esperanza, desde la pareja feliz y Plácido, a los personajes de *Todos a la cárcel* y el Michel Piccoli de *París-Tombuctú*.

Por ello los rasgos de la carnavalización suponen en el cine de Berlanga un proceso intelectual en el que la ira se dirige contra el poder represor, contra la rancia España oficial confeccionada con los ecos de la represión y los vicios nacionales. Esos rasgos se modernizaron para apuntar contra aquellos elementos de la realidad que planteaban la negación de muchos de los motivos asociados a la libertad y el sentido de vivir, recodificando el sentido antiguo de esa existencia en temas y cuestiones de menor calado en medio de la vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J. (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Prensa Ibérica..
- ARRONIZ, O. (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos.
- BAJTIN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores.
- CASALDUERO, J. (1974). *Sentido y forma de las novelas ejemplares*. Gredos.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, R. E. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital* - 13(2): 121-130.
- GÓMEZ RUFO, A. (1997). *Berlanga contra el poder y la gloria*. Ediciones B.
- GUBERN, R. (21 de mayo de 2021). La constelación mítica de Berlanga. *El Cultural*.
- LAGUNA, A. (2003). El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, nº1.
- LAGUNA PLATERO, A. (2015). *Carceller. El éxito trágico del editor de La Traca*. El Nadir.

- LAGUNA PLATERO, A. (2017). La construcción de la otra república, la popular, en Josep Lluís Gómez Mompart, Francesc A. Martínez Gallego y Enrique Bordería Ortiz, *El humor y la cultura política en la España contemporánea*. 81-104. Servei de Publicacions Editorial Hacer-Fundació Apip-Acam.
- MONTERDE, J. E. (2009). Continuismo y disidencia (1951-1962). En AAVV, *Historia del cine español*. Cátedra.
- NAVARRETE-CARDERO, J. L. (2007). Intertextualidad en el primer cine de Bardem y Berlanga, en *Frame*, 2.
- NIETO-FERRANDO, J. (2020). Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974). *Arte, individuo y sociedad*. 2020-03-31, 32 (2), 387-404.
- PERALES, F. (1990). *Luis García Berlanga*. Cátedra.
- PICOD, C.(2019). Portrait satirique d'un bourreau dans un pays en plein essor touristique (*El Verdugo* de Luis García Berlanga, 1963). *Sociétés*, 143 (1), 37-47.
- RISCO, A. (1975). *La estética de Valle-Inclán*. Gredos.
- GARCÍA RIVAYA, B. (2019). El Derecho visto por Berlanga.| La ley vista por Berlanga. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 2019-06-27 (40), 292.
- ROSALES, L. (1960). *Cervantes y la libertad*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- RUIZ RAMÓN, F. (1977). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra.
- STOREY, J. (2002). *Teoría popular y cultura popular*. Octaedro-EUB.
- TORRES BEGINES, C. (2012). *El esperpento y el cine de Luis García Berlanga*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- URIBE, M^a de la L. (1983). *La comedia del arte*. Destino.
- VERES, L. (2009). Lenguaje y censura literaria y periodística en el Franquismo. *Historia y Comunicación Social*, (14), 177-184.
- VILLENA, M. Á- (2021). *Berlanga*. Tusquets.
- WILLIAMS, R. (2008). *Historia y cultura común*. La Catarata.
- ZAMORA VICENTE, A. (1974). *La realidad esperpéntica*. Gredos.

LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA DE LAS SERIES DOCUMENTALES ESPAÑOLAS: REESCRIBIENDO LA HISTORIA EN LA ERA NETFLIX

Manuel Blanco Pérez

Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Con la proliferación de la imagen periodística hacia la mitad del pasado s. XX, pero, principalmente, con el dominio del audiovisual hacia el cambio de siglo, arranca la crisis del periodismo escrito. El cambio de ontología será, además, absoluto en el momento en que irrumpen y proliferan las redes sociales en los primeros años de la pasada década (en torno al 2010). En esa etapa será el momento en el cual el periodismo tradicional perderá -acaso para siempre- la hegemonía como creador de opinión pública en las democracias occidentales. Ese cambio de formato tiene como consecuencia la quiebra del negocio tradicional y el paulatino abandono del papel y, por tanto, los periódicos se ven obligados a una conversión hacia la esfera digital que, además, coincide ya con la creación de periódicos nativos digitales (esto es: que nunca han contemplado su salida a papel), en el caso de España los pioneros fueron *eldiario.es*, seguido de *elespañol.es*, *elplural.es*, y un larguísimo etc.

En cualquier caso, parece, para los periodistas de investigación, obligado pensar en otros formatos con los que tratar de encajar el material textual y audiovisual de los trabajos, otro más ajustado a la tendencia del mercado y que sea más competitivo. Sin duda, el momento actual es de auge y consolidación, desde las diferentes plataformas (Netflix, Movistar+, HBO, etc.), hacia los nuevos formatos de producción periodística audiovisual. Ello se antoja, cuanto menos, un buen escaparate para lanzar propuestas que, de otro modo, muy difícilmente habrían podido elaborarse, realizarse y, por tanto, producirse para, en última instancia, monetizarse. Pero ello, además, no significa, como es obvio suponer, que el formato es simplemente un asunto menor en la estructura del trabajo. Antes al contrario, el mundo audiovisual nace, ya desde sus inicios, muy anteriores a la existencia de la prensa del día escrita, y desde luego, del nacimiento del periodismo de investigación, fuertemente codificado a través de géneros cinematográficos, movimientos, escuelas, y demás estructura propia de una industria tan heterogénea como tangencial.

El formato del documental periodístico ha sufrido una transformación en los últimos años que ha obligado a cierta reformulación. Si bien el documental ya era un género que ganaba peso en los festivales más prestigiosos del mundo, la llegada de la COVID-19 y, con ella, la multiplicación de las horas de consumo en las plataformas actuales, ha sobredimensionado los diferentes formatos periodísticos audiovisuales, que ahora ocupan un lugar no menor en las parrillas, y se encuentran entre los productos más vistos: solo en 2021 se han estrenado: *Palomares* (Movistar+), *Nevenka* (Netflix), *El estado contra Pablo Ibar* (HBO), o *El Caso Wanninkhof* (Amazon Prime). Si bien en las décadas finales del pasado s. XX la presencia de documentales de investigación periodística en grandes festivales de cine era anecdótica, hoy día no hay un solo festival que no tenga varias categorías ganadoras en las que la obra final sea un documental, máxime cuando, de facto, la frontera tradicional entre ficción / documental se han quebrado y, hoy día, se acuña con práctica unanimidad la etiqueta de “no ficción” para todo tipo de producto audiovisual que parta de un vínculo de honestidad ideológica con lo que se narra.

Ello, demás, posee innegables implicaciones con respecto a la interpretación que se ofrece de los hechos históricos que se investigan, pudiendo si no cambiar, si influir o terciar en la visión que, de dichos hechos, tienen las generaciones más jóvenes que no vivieron los sucesos de los que trata y que, por lo general, no acuden a la hemeroteca como fuente de conocimiento y de literatura periodístico si no que, generacionalmente, son tendentes a aplicar cierto *pacto de veridicción* como el que operaba, en virtud de la *auctoritas*, en la prensa escrita del día.

Nos proponemos en este trabajo investigar qué particularidades tienen, desde el texto escrito en su guion, los formatos audiovisuales de periodismo de investigación, que narren desde la praxis periodística actual, ya sea en sus temas como en su estética y sus pormenores en relación con nuestro oficio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien el audiovisual (especialmente la fotografía, en los primeros años de ésta) siempre ha tenido una relación compleja y cambiante con el periodismo, la literatura escrita y su plasmación en el cine (Brunet, 2009), no es menos cierto que los productos periodísticos siempre contaron con una codificación muy definida en cada una de los diferentes

formatos (Palacio, 2001). Durante la segunda parte del pasado s. XX era impensable que en la parrilla de los cines generalistas se colara algún documental (Linares Palomar, 2009), quedando su distribución de forma casi exclusiva para las televisiones lineales de entonces. En aquellos años los géneros cinematográficos tuvieron su momento de esplendor, propiciados por las modas de cada momento, como afirmará el trabajo de García Santamaría (2015, 2016). En esos años, de fuerte codificación, el formato tradicional del documental, vinculado al audiovisual, estará muy determinado también por la tecnología:

Esta circunstancia tecnológica creó un estilo de documental, más inmediato y menos formalista, que acabó por convertirse, con la ayuda de la televisión, en la forma documental canónica que aún ahora perdura en el imaginario del medio. Hoy estamos ante un nuevo cambio, el cambio de la digitalización (Catalá y Cerdán, 2008, p. 7).

Las plataformas desembarcarán en 2015 en España, con la irrupción de Netflix. Su impacto, pese a la cercanía en términos históricos, ya empieza a ser teorizada por la academia (Blanco, 2020a; Carrillo Bernal, 2019), y explicados en su vinculación con los nuevos hábitos de consumo de contenidos digitales (Clares-Gavilán, Merino Álvares, y Neira, 2017). Ello, además, ha generado un nuevo tipo de producto fílmico, sí, pero también, por tanto, de receptor, que se comporta:

el nuevo usuario de las multipantallas consume más, de forma más febril y más habitualmente todos los contenidos a través de la pantalla. Pero, al mismo tiempo, también lo hace con menos atención, con menos valor por lo ceremonioso que suponía el acto cinematográfico de consumo en sala y, por tanto, desprovisto de ese *emplazamiento* físico que, desde los comienzos del cine, le dotó de casi todo el significado a la experiencia fílmica (Blanco Pérez, 2021, p. 18).

El documental, en el universo digital de las plataformas de la era Netflix, es también un contexto propicio para lo que Jenaro Talens viene llamando “el efecto referencial”:

[que] tiene que ver con la mencionada institucionalización de modalidades de recepción para las diversas tipologías de relato que configuran lo que podemos denominar el Occidente del sentido. (Carrera y Talens, 2018, p. 50)

La adscripción de las diferentes películas y productos audiovisuales en la era de los estudios, en Hollywood, ya ha contado con los formidables trabajos, entre otros, que firman Kristin Thompson y David Brodwell (1995, 1997), incluso en su conexión como formato con la televisión (Casosa Virino, 2005). También ello, la relación entre realidad

y recreación de ésta en el ámbito periodístico ha sido objeto de recientes trabajos (Martínez-Salanova, 2019).

Esta realidad requería una reflexión académica pues, a nuestro juicio, faltaban por analizar los diferentes formatos de la era Netflix del trabajo periodístico de investigación (principalmente series y documentales de duración corta, media y larga), y hacerlo, además, desde la dimensión del guion en tanto producto periodístico.

3. METODOLOGÍA

En este trabajo esbozaremos un diagnóstico acerca del producto audiovisual periodístico y varias de sus dimensiones (ontológicas, estéticas, sociales, cinematográficas) en la era Netflix de las plataformas. Por motivos de espacio, nuestra investigación se ceñirá exclusivamente a las producciones netamente españolas, tanto por temática, dirección y lugar de rodaje y montaje del producto periodístico audiovisual. Para ello vamos a aplicar una metodología deductiva que bascule de lo general a lo particular, y así, poder anclar de manera más sugerente nuestro estudio en una lógica diacrónica. Asimismo, dividiremos el análisis en varias partes diferenciadas y segmentadas, para poder cubrir todo el espectro de la realidad audiovisual estudiada.

El método empleado se sustentará, como base, en el análisis cinematográfico desde el punto de vista semiótico del texto fílmico (Marzal y Gómez Tarín, 2007). Eventualmente acudiremos también al trabajo de Ramón Carmona (2010) quien propone que el texto fílmico, aún apareciendo de forma descontextualizada, es portador de valores intrínsecos (visuales, estéticos) que sugieren todo tipo de implicaciones. Por último, interpretaremos también esas investigaciones periodísticas, en tanto estudio cultural, siguiendo la metodología que propusiera, en su día, Manuel Palacio:

Metodológicamente, ha prosperado una técnica interdisciplinaria de análisis, que sitúa al texto fílmico en su contexto histórico y cultural. De este modo, los estudios culturales hispanos en lugar de observar los aspectos estéticos o artísticos del *film* establecen una mirada que privilegia la contemplación del texto como un documento cultural (Palacio, 2007, p. 71).

Comentaremos, a modo de corpus, y atendiendo al interés periodístico desde el guion audiovisual, las siguientes piezas: *Examen de conciencia* (Netflix, Albert Solé, 2019), *Nevenka* (Netflix, Maribel Sánchez-Maroto, 2021), *El palmar de Troya*

(Movistar+, Israel del Santo, 2020), *El pionero* (HBO, Enric Bach, 2019). El objeto de estudio del presente trabajo queda recogido, por tanto, en la siguiente tabla:

Tabla 1. Corpus de piezas analizadas.

TÍTULO	AÑO	DIRECCIÓN	PLATAFORMA
Examen de conciencia	2019	Albert Solè	Netflix
Nevenka	2021	Maribel Sánchez-Maroto	Netflix
El Pionero	2019	Enric Bach	HBO
El Palmar de Troya	2020	Israel del Santo	Movistar +

Fuente: Elaboración propia.

Se han seleccionado estas series documentales por su interés mediático: todas han sacado a la luz pública detalles desconocidos sobre el objeto de estudio de cada asunto y, en su elaboración, se ha seguido una metodología procedimental netamente periodística. En todos los casos, además, se ha resuelto la escritura de guion desde diferentes aspectos (material de archivo, dramatización actoral, voz en off, etc.), de ahí la importancia de su elección, desde lo heterogéneo, para manejar diferentes soluciones fílmicas de cada producto.

Hemos de matizar, no obstante, que no entendemos como formato periodístico aquel o aquellos productos audiovisuales que, desde una estética de documental y con personajes reales, en cambio, abordan una metodología procedimental que, si no ficcionada, sí que está fuertemente condicionada por un guion escrito previo. No desmerecemos este tipo de productos y, de hecho, ha sido objeto de estudio por nuestra parte, pero entendemos que no puede ser tratado de producto periodístico, pese al innegable interés social y humano que tienen sus personas/personajes y las tramas que abordan, la mayoría de las cuales parten de hechos reales. (Blanco Pérez, 2021a)

Así mismo, y aunque pudiera tener puntos coincidentes con los formatos que abordamos, tampoco entenderemos como formato audiovisual filmes ficcionados que, pudiendo interpretar hechos históricos reales, solo lo hacen desde la óptica de la ficción (Blanco Pérez, 2020b).

En cambio, sí hemos entendido como formato periodístico aquel en que, sólo parcialmente, se recurre a la ficción a la hora de una puesta en escena (con actores reales, *atrezzo*, y en, ocasiones sonido extradiegético, etc.) como recurso para narrar algún hecho que, por necesidades de guion, debe ser explicado y se carece de imágenes de archivo o de entrevista real a modo de relato para su exégesis.

4. ANÁLISIS

4.1. Examen de conciencia

Examen de conciencia es una docuserie de Netflix, dirigida por Albert Solé (2019). Se trata de un trabajo de investigación periodística sobre los abusos en la Iglesia en España, concretamente la llevada a cabo por los Maristas de Barcelona en los años de la Transición (en torno a finales de la década de 1970).

Si bien el franquismo (1939-1979) siempre tapó estos escándalos por su posición hegemónica dentro del organigrama político del régimen, con la entrada de los 2000 empiezan a salir a la luz cientos de casos de estos abusos que se dieron en los años de la dictadura en organizaciones que controlaban las diferentes ramas de la iglesia católica: orfanatos, internados, colegios, etc.

Además, el foco mediático se centrará totalmente en destapar todos los crímenes contra la sociedad en pos de la defensa de una mejora ciudadana, como los cientos de robos de recién nacidos o las técnicas de educación poco éticas y morales que se daban en los colegios. En este trabajo el protagonista será Miguel Ángel Hurtado quien, a través de varias entrevistas y a modo de hilo conductor de la historia, decide, tras más de 30 de silencio, denunciar los abusos que sufrió cuando apenas era un adolescente en la Barcelona de los años 70.

El trabajo de investigación periodística será de una altura innegable, donde no solo se contrasta la información con los abusados, sino que también contará con declaraciones de quienes por su omisión fueron, según se desprende de las diferentes causas judiciales, cómplices de los que abusaron. Solé recrea un retrato coral compuesto por psicólogos infantiles y forenses, políticos, periodistas y guardia civil... Además, trabaja con materiales que siempre muestra: pruebas de todo aquello que se explica con la narración, hablamos de cartas del Vaticano, *emails*, imágenes de archivos y hasta la reconstrucción

de los hechos para permitir al espectador comprender las historias que se narran de una manera más integradora.

Esta *docuserie* consta de solo 3 capítulos, y en su guion es tan importante lo que se cuenta como lo que no se cuenta: algunas de las víctimas han estado guardando su historia durante más de 30 años, por ello en el guion los silencios en las explicaciones tienen tanto peso o más como los detalles. En ningún caso se oculta el poder que la Iglesia tiene sobre el resto de instituciones, así como el miedo que inculcan en sus víctimas mediante amenazas y encubrimiento. El temor a denunciar en el momento de los acontecimientos vendría agravado por cartas y reuniones coercitivas y control de toda la información.

En el trabajo, no se evita involucrar en los abusos, ya sea como encubridores o directamente como los agresores sexuales, a personajes muy importantes del seno de la Iglesia católica internacional, como son el cardenal Ratzinger o Marcial Maciel (fundador de los Legionarios de Cristo, condenado en firme por tribunales por acoso, violación, prostitución de menores) y muy cercano al Papa Juan Pablo II. También se ofrece una visión ética de primer orden por estar ya, los hechos que se denuncian, prescritos: la denuncia periodística no es ante la ley, si no ante la sociedad.

La producción audiovisual es, ciertamente, como viene siendo habitual en los trabajos de Solé (*Bucarest: la memoria perdida*, *Memorias del hielo*, etc.) de gran altura cinematográfica. Obligado por la presión social en múltiples países, y sempiternamente acusados de connivencia con los abusos en el seno de su organización, recientemente el pasado martes 1 de junio de 2021 el Vaticano anunció públicamente una reforma del su Código de Derecho Canónico¹ con el objetivo de endurecer los abusos a menores y también a adultos, la reforma tratará la pederastia como “un delito contra la dignidad humana”. Será la primera reforma en las últimas décadas y entre otras cosas, esta nueva legislación de derecho canónico permitirá reabrir todas aquellas denuncias que quedaron en el olvido tiempo atrás para aquellas personas que precisan recurrir. El trabajo de Solé acaparó buena parte de titulares entre 2019 y 2020 y se ha exportado a la práctica totalidad de países en las que opera Netflix.

¹ Verdú, D. “El Papa endurece las leyes contra los abusos sexuales, en una histórica reforma del Código Canónico”. *El País*. 1 de junio de 2021. Rescatable en: <https://elpais.com/sociedad/2021-06-01/el-papa-endurece-las-leyes-contralos-abusos-sexuales-en-una-historica-reforma-del-codigo-canonico.html>

4.2. *Nevenka*

Nevenka es una docuserie de Netflix, dirigida por Maribel Sánchez-Maroto y estrenada en dicha plataforma en 2021. Narra el relato de Nevenka Fernández, la primera política en la historia de España (era concejal y tercera en las listas por el PP) en denunciar por acoso a su jefe Ismael Álvarez (el alcalde de Ponferrada, también del PP). Visto con una mirada retrospectiva, y desde una clara perspectiva feminista, el trabajo supone una reflexión profunda sobre el papel de los medios y el tratamiento que, en su día, se le dio a este suceso, lo cual lo convierte en un documento de primer orden con respecto al rol de la mujer a finales de los años 90 e inicios de los 2000, en la, por entonces, joven democracia española.

Con tres episodios de una duración media (el capítulo más largo dura 41 minutos) el hilo conductor lo llevará la propia Nevenka Fernández, a quienes los medios habían ya juzgado muy duramente, desoyendo su versión, pese a que oficialmente un juez le dio la razón frente al exalcalde cuando todo el suceso se vio en los tribunales.

Desde la escritura del trabajo periodístico, en la que participa de forma eminente el columnista y articulista Juan José Millás, quien en su día escribió un libro sobre el caso, lleva a combinar con gran sutileza la entrevista actual a la propia Nevenka con imágenes de archivo del suceso, acudiendo de manera profusa a la hemeroteca. En el desarrollo del trabajo se especificará cómo Ismael Álvarez ha preferido no participar en el proyecto.

El suceso provocó que la protagonista, pese a ganar en los tribunales la batalla, no fuera capaz de resistir la presión social y mediática en Ponferrada y en el conjunto de España, por lo que acabó marchándose a vivir a Reino Unido, desde donde concede la entrevista en la que se basa todo el trabajo. Esta docuseries tuvo, ciertamente, mucho impacto mediático a lo largo de todo el 2020, obligando al propio Ismael Álvarez a pronunciarse, si bien, mantiene que “no tengo que pedir perdón por algo que no hice”². Cabe también reseñar que, en general, los comentarios a la serie se centraron más en lo sucedido en la intimidad y el entorno de la víctima y no del papel (crucial) que tuvieron la inmensa mayoría de los medios entonces y que, al menos parcialmente, contribuyeron a criminalizar a la víctima.

² Navarro, J. “Ismael Álvarez, el acosador de Nevenka Fernández: “No tengo que pedir perdón por algo que no hice”. *El País*. 8 de abril de 2021. Rescatable en: <https://elpais.com/sociedad/2021-04-08/ismael-alvarez-el-acosador-de-nevenka-fernandez-no-tengo-que-pedir-perdon-por-algo-que-no-hice.html>

4.3. *El palmar de Troya*

La docuserie *El palmar de Troya* ha sido producida en 2020 por la plataforma Movistar+ y dirigida por Israel del Santo. Este trabajo narra cómo en la década de 1960, en una época de descubrimientos y cambios internacionales (drogas, el movimiento *hippie*, el rock and roll, Martin Luther King, etc.) en España, en lo que se llamó “el tardofranquismo”, se vive cierto aperturismo general que contrasta con algunos tentáculos del régimen -casi siempre relacionados con la iglesia- que se enrocan en posiciones filo-germánicas y profascistas, como la que marcará la llamada Iglesia Palmariana (y que acabará enfrentándose a la todopoderosa Iglesia de Roma, nombrando un Papa palmariano propio y santificando, entre otros, a Franco, José Antonio Primo de Rivera, y Adolf Hitler).

El trabajo de investigación describe con detalle como el falso profeta Clemente Domínguez, afirmará haber tenido una aparición mariana, tras lo que convence a señoras del régimen para que le hagan donativos millonarios con los que, entre otras cosas, construye la propia catedral palmariana en el pueblo sevillano.

El Palmar de Troya se divide en cuatro episodios, cada uno de ellos con un título muy significativo, según su contenido. A través del trabajo de Israel del Santo se comprende el sectario entramado que hay tras el palmar de Troya y cómo todo se sustenta bajo un discurso de odio y temor, que impide a los miembros de la organización salir de la secta.

Las entrevistas corales están organizadas con una iluminación propia cinematográfica, donde se tienen en cuenta absolutamente todos los puntos necesarios para que la escena sea seria y formal. Así mismo, se lleva a cabo una reconstrucción de los hechos actoral, que se torna decisiva, para la construcción de los hechos. La producción cuenta con una gran cantidad de imágenes de archivo y grabaciones de sonido que dan una visión certera del esperpento que supuso y supone esta secta, la del Palmar de Troya.

El producto se exportó a los numerosos países donde tiene presencia Movistar+, obteniendo gran éxito en redes e importancia en medios.

4.4. *El pionero*

La docuserie *El Pionero* está producida por la cadena HBO y dirigida por Enric Bach, en 2019. Trata la figura controvertida de Jesús Gil y Gil, “el Berlusconi español”, quien, en la década de los 90 del pasado s. XX, llegará a ser uno de los máximos personajes mediáticos del país: presidente del Atlético de Madrid, alcalde de Marbella (Málaga), y

constructor/especulador, lo cual lo convierte en un actor principal de la escena política y económica. Pero que, además, acabó siendo estrella televisiva -con varios espacios propios- de la España cañí de entonces.

La docuserie comenzará con los principios de Jesús Gil y Gil, quien será el primer empresario español en ser presidente de un partido de fútbol (1987). Nos situará en sus primeros negocios como la construcción de la urbanización en la madrileña pedanía de Los Ángeles de San Rafael que, por un error de diseño, tendrá un desenlace fatal: un accidente mortal en el que morirían 70 personas -que cenaban en un salón cuando éste se desplomó- y que supuso, en consecuencia, su entrada en prisión en los últimos años del franquismo. Sin embargo, Gil y Gil renacerá aún más fuerte de este percance, hasta convertirse en una de las figuras más famosas del país. La docuserie se centrará en ese ascenso hasta el poder y el posterior descenso hasta su muerte política (cercado por innumerables casos de corrupción) y física. Toda su vida se reconstruye gracias a una constelación perfecta de entrevistas: desde familiares, socios como Enrique Cerezo, funcionarios del Estado y de su etapa al frente de la alcaldía en Marbella (tanto afines como críticos), y, sobre todo, sus hijos, así como muchas imágenes de archivo y hemeroteca. Lo cierto es que Bach muestra muy bien cómo, tras las buenas intenciones que tenía el empresario afirmaba tener cara al público, y tras esa imagen desenfadada y descamisada (en sentido literal del término), siempre habrá un deseo de poder y de adquisición tras todos los movimientos.

En definitiva, se trata de un trabajo que, bajo una estructura tradicional de docuseries de periodismo de investigación, no renuncia, sin embargo, a ofrecer ciertas lecturas sugerentes, como la relación entre los negocios ilícitos y el mundo del fútbol, o la relación oscura entre política y judicatura, así como deja entrever ciertos aspectos sórdidos del mundo del poder y la política.

5. CONCLUSIONES

La investigación hasta aquí expuesta plantea diferentes conclusiones, que son las que siguen. En primer lugar, que la producción de diferentes propuestas y formatos que responden a nuestra consideración de producto periodístico es extraordinariamente fecunda. Ello responde a aspectos extra-periodísticos (o no tanto, si se quiere), como el menor presupuesto que necesita una investigación periodística para docuseries en plataforma que para realizar un guion de ficción, así como cierta tendencia a revisión del

pasado inmediato. En términos de tráfico de descargas y consumo es materialmente imposible saber las cifras exactas, debido, principalmente, al celo con el que las plataformas han tratado siempre los datos, y porque es imposible monitorizarlas con fórmulas tradicionales propias de la televisión lineal para el cálculo del share. Pero ello no significa que no podamos deducir que los productos audiovisuales en las plataformas tipo Netflix, que son investigaciones periodísticas, están en uno de sus mejores momentos por nivel de producciones y por impacto de estas en redes.

En segundo lugar, y a tenor del impacto en medios tradicionales y las declaraciones de interesados protagonistas de las docuseries analizadas (algunos de cuyos hechos citados fueron hace 30 años), queda patente el interés en este formato como herramienta para conocer un pasado reciente de nuestro país que, pese a lo accesible del material (gran parte del cual está en YouTube, hemerotecas, archivos, etc.), no es usualmente visitable por las generaciones más jóvenes que, de no ser por estos trabajos, no hubieran sido objeto de estudio. Ello es comprobable en el hecho de que algunas de las docuseries se escribieron a partir de libros que, en su día, apenas tuvieron repercusión, pese a ser, en algunos casos, un material de valor incalculable (pongamos por caso el libro de Juan José Millás: *Hay algo que no es como me dicen: el caso de Nevenka Fernández contra la realidad* (2005), que fue la obra, por ejemplo, a partir de la cual se escribe *Nevenka*).

Por tanto, se trata de un primer acercamiento a un formato que, respetando el método científico periodístico, permite unos niveles de difusión y conocimiento a los que el periodismo tradicional, sea de prensa escrita, libro, como televisión lineal, no llegaría. Las plataformas están siendo ya, hoy día, uno de los mejores escaparates para el nuevo periodismo por lo que, no parece arriesgado afirmar que, en un futuro inmediato, podremos, a través de ellas, acceder a un material que, de otra forma, permanecería lejos de los focos mediáticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSEF, J. (2013). *La subjetividad hipermoderna: una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama ediciones.
- BENET, V. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- BISKIND, P. (2008). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama.

- BLANCO PÉREZ, M. (2020a). *Cine y semiótica: la Teoría del Emplazamiento / Desplazamiento aplicada al cine*. Editorial Universidad de Salamanca.
- BLANCO PÉREZ, M. (2020b). *Nuevo cine andaluz*. Comunicación Social.
- BLANCO PÉREZ, M. (2021b). Cine y semiótica Transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador. *Comunicación y Sociedad*, e7886. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>
- BLANCO PÉREZ, M (2021a). Nuevos relatos híbridos en el cine de ficción español. El caso de *Entre dos aguas* de Isaki Lacuesta. *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación*, 51. 41-54. doi: 10.12795/Ambitos.2020.i51.04
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. y STAIGER, J. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós Ibérica.
- BRUNET, P. (2009). Análisis de taquillas, en Matamoros, D. (ed.). *Distribución y Marketing cinematográfico: Manual de primeros auxilios*. Publicaciones Universidad de Barcelona.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz infinito*. Cátedra.
- CARRERA, P. y TALENS, J. (2018). *El relato documental*. Cátedra
- CARRILLO BERNAL, J. (2019). *Paradigma Netflix: el entretenimiento de algoritmo*. Editorial UOC.
- CARMONA, R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- CASCAJOSA-VIRINO, C. C. (2005). La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 13-14, pp. 91-108. Doi: <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2005.i13-14.07>
- CATALÁ, J. M. y CERDÁN, J. (2008). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, 57. Generalitat Valenciana.
- CERDÁN, J. (2005). Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años, en: Torreiro, C. & Cerdán, J. (Eds.): *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- CERDÁN, J. (2007). Una nube es una nube, en: Cerdán, J. & Torreiro, C. (eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Cátedra.
- CLARES-GAVILÁN, J., MERINO ÁLVARES, C. y NEIRA, E. (2017). *La revolución over the top: del vídeo bajo demanda (VOD) a la televisión por internet*. Editorial UOC.
- ECHEVERRÍA, J. (1999). *Los señores del aire. Telepolis y el tercer entorno*. Destino.
- GARCÍA SANTAMARÍA, J. V. (2015). *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*. Cátedra.
- GARCÍA SANTAMARÍA, J. V. (2016). *Los grupos multimedia españoles: análisis y estrategias*. Editorial UOC.
- LINARES PALOMAR, R. (2009). *Principios básicos de la producción audiovisual cinematográfica*. OMM Press.
- LUGÓN, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Universidad de Salamanca.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (2019). El periodismo de investigación en el cine. *Aularia: Revista Digital de Comunicación*. Vol 8, Núm. 2. 1-12.

MARZAL FELICI, J. y GÓMEZ TARÍN, F. J. (2007). *Metodologías del análisis del film*. Edipo.

PALACIO, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar, revista científica de Comunicación y Educación*, 29, v. XV. 69-73.

ROSENBAUM, J. y MARTÍN, A. (2011). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae.

SUCARI, J. (2013). *El documental expandido: pantalla y espacio*. UOC.

TORRADO MORALES, S., RÓDENAS CANTERO, G. y FERRERAS, J. G. (2017). *Territorios Transmedias y narrativa audiovisual*. Editorial UOC.

**EL ABRAZO DE LA SERPIENTE: HACIA UN NUEVO ENFOQUE
ANTROPOLÓGICO
Marco Mosquera Lozano**

1. INTRODUCCIÓN

En el presente hemos analizado las relaciones del largometraje *El abrazo de la serpiente* con las posturas descolonialistas centrándonos en la base conceptual que ofrecen estas relaciones para desarrollar un nuevo enfoque antropológico no eurocentrista. Revisamos las nociones de Leví-Strauss de la importancia del mito y la complejidad del pensamiento indígena, así como la crítica de los límites ontológicos de la antropología tradicional de Viveiros de Castro. Examinamos la noción del extractivismo epistemológico sufrido por los pueblos indígenas y que se encuentra representado en el largometraje. Hemos considerado las investigaciones de Boaventura de Sousa Santos y su conceptualización de la marginación de las formas de conocimiento de las culturas del “Sur” global.

De igual manera, revisamos los conceptos de Roy Wagner y su agudo análisis de la contraposición cultural del antropólogo ante la cultura de estudio. Para la comprensión y aprendizaje de una cultura nueva, formulamos la visión relativista con respecto a una multiplicidad de perspectivas. El enunciado de la invención de la cultura nos brinda una posibilidad de definición de nuestra propia cultura. La pregunta antropológica siempre ha sido una doble cuestión, una observación del otro a la vez que un impulso de autodeterminación.

El abrazo de la serpiente ofrece un espacio para la reflexión sobre presupuestos antropológicos y nos desafía a re-conceptualizar la percepción eurocéntrica del hacer científico en tanto aprendizaje de culturas distintas la nuestra. Gracias a dichos presupuestos se mantiene la explotación en condiciones colonizantes para los pueblos indígenas. El imaginario presentado por *El abrazo de la serpiente* nos invita a visibilizar el problema de las políticas extractivistas, no solamente de las materias primas sino de los saberes del pueblo indígena.

2. HIPÓTESIS

El largometraje *El abrazo de la serpiente* del director Ciro Guerra representa la necesidad de una nueva perspectiva antropológica. A diferencia de los postulados convencionales, este nuevo enfoque adopta una postura ontológica no dualista. Solo a través de una epistemología multinatural, una ecología de saberes y una traducción intercultural es posible establecer los cimientos de una nueva antropología compatible con las diversas formas de conocimiento.

3. OBJETIVOS

Establecer las relaciones del largometraje *El abrazo de la serpiente* con el perspectivismo y el no dualismo ontológico amerindio en el marco del extractivismo epistemológico sufrido por los pueblos indígenas. Examinar los conceptos de las revisiones críticas de la disciplina antropológica que permitan la reformulación de un nuevo enfoque no eurocentrista del estudio de las diferentes culturas.

4. METODOLOGÍA

Se seguirá una metodología cualitativa hipotético-deductiva. Se adoptará una postura pragmática, en la que examinaremos las investigaciones previas sobre el extractivismo epistemológico para desarrollar las exigencias de un nuevo enfoque antropológico relativista multinatural. Mantendremos la relación del discurso antropológico del largometraje *El abrazo de la serpiente* para enunciar y reforzar las características de los conceptos examinados.

5. MARCO TEÓRICO

5.1 El chamán como guardián de su cultura en *El abrazo de la serpiente*

El abrazo de la serpiente es un largometraje del director Ciro Guerra realizado en el año 2015 por un conjunto de co-productores procedentes de Colombia, Argentina y

Venezuela. La obra presenta dos líneas narrativas, una desarrollada en el año 1909 y otra en 1940. Ambas tienen como personaje común a Karamakate, último remanente de su tribu y caudillo solitario, representante de la vida retraída en el espacio reducido de la selva colonizada. Su autoexclusión con respecto a la cultura invasora de su territorio natal es presentada como única opción de supervivencia. Karamakate realiza dos viajes separados en el tiempo, no obstante, con el objetivo común de encontrar la flor sagrada, *yakruna*. El etnógrafo alemán Theodor Koch-Grünberg, gravemente enfermo, convence al chamán de que necesita encontrar la flor sagrada para curar su enfermedad. Por su parte, el biólogo estadounidense Richard Evans Schultes, inspirado por los diarios de Theodor Koch-Grünberg, encuentra a Karamakate treinta años después de su encuentro con Theodor Koch-Grünberg y lo convence de guiarlo a la flor de la *yakruna* con el pretexto de ser su única esperanza de salvación al padecer de una dolencia misteriosa que le impide soñar. Las dos expediciones paralelas transitan por lugares comunes, tales como la misión La Chorrera y la constante navegación por los ríos amazónicos.

El largometraje nos muestra los resultados de la colonización acaecida por la fiebre del caucho, causa de explotación y desaparición de pueblos enteros de la selva amazónica entre 1850 y 1930, como lo demuestran los historiadores Camilo Domínguez y Augusto Gómez en su trabajo *Nación y etnias: conflictos territoriales en la Amazonia colombiana, 1750-1933* (Domínguez y Gómez, 1994, p. 125).

El chamán expresa su desprecio por el indio Manduca, quien «se ha entregado a los blancos sin pelear» (Guerra, 2015). Karamakate representa al indio guardián de la naturaleza, su silencio salvaguarda el mundo por él conocido. La amistad con el occidental es enemistad con la selva. Ante la condición de obediencia a las reglas de la selva, percibimos una colaboración inicial de parte de Theodor Koch-Grünberg y su acompañante. El europeo muestra respeto y duda ante la invitación de participar del ritual de inhalación del *caapi*, reservada generalmente para los jefes de la tribu. Karamakate con frecuencia hace referencia a la incapacidad del etnógrafo para ver y escuchar la sabiduría de la selva. Más adelante en el trabajo de Ciro Guerra, la incompatibilidad de culturas se hace evidente. Es de particular simbolismo la escena de recibimiento de los viajeros por parte de los niños de la misión católica. El grupo atraviesa una puerta sin muros que se yergue en medio de la explanada a la orilla del río. No hay un espacio por delimitar, la selva se extiende a ambos lados de la puerta, pero los niños cruzan obedientemente por el umbral. Los niños han sido completamente adiestrados conforme

una costumbre fútil proveniente de otras tierras. Ante el absurdo de una estructura que ha sido ideada para una geografía distinta, prevalece el imperativo del colono. Mediante numerosos azotes los niños interiorizan la cultura ajena, visten como occidentales, portan nombres españoles y son privados de su lengua natal.

Karamakate sufre la pérdida de su tribu, consciente de que cuando él muera su conocimiento se perderá con él. Durante el encuentro con Richard Evans Schultes, es recurrente persiste el motivo de la pérdida de memoria en Karamakate. Esto representa la desaparición inminente del saber de su cultura. «Las piedras me hablaban, me respondían preguntas. Las piedras, los árboles, los animales, todo se calló» (Guerra, 2015). Al contemplar una fotografía, Karamakate usa la misma palabra tanto para describirla como para hablar del duende de cada hombre, una suerte de doble falso y sin vida. «El *Chullachaqui*, es un ser igual a mí pero vacío, hueco. No tiene recuerdos, vaga por el mundo entre el tiempo y el sin tiempo» (Guerra, 2015). Observamos la cesación de pertenencia a su propio mundo experimentada por el chamán.

5.2 La epistemología india

El pensamiento tradicional antropológico de occidente opera mediante una distinción entre la noción del “otro” y el “nosotros”. Como lo menciona Viveiros de Castro en sus *Metafísicas caníbales*, la antropología occidental «convierte a todos los otros pueblos en una alteridad privativa común» (Castro, 2011, p. 20). En tanto ciencia, la ocurrencia antropológica ejerce indefectiblemente una labor de objetivización del otro, estableciendo las pautas de su marginalidad y reforzando la legitimidad de su visión del mundo. El estudioso europeo reduce al mínimo la presencia del sujeto en el objeto, confinando lo no objetivado al dominio de la irrealidad. En palabras de Viveiros de Castro: «la forma del Otro es la cosa» (Castro, 2011, p. 40).

En su libro *Raza y cultura*, Lévi-Strauss se refiere a una anécdota de la conquista, en la que el europeo incurre en la duda de si tendría o no espíritu el cuerpo del indio amazónico, éste último, por su parte, se preguntaba si los cuerpos de los conquistadores se descomponían o no, al igual que sus cuerpos (Lévi-Strauss, 1993, p. 384). En esta contraposición de perspectivas observamos cuestiones que conllevan premisas opuestas. Para el conquistador, la materialidad física es una categoría que se extiende a todos los objetos y seres que conoce. El espíritu, sin embargo, es lo que lo separa de los demás seres no humanos. Su principio ontológico lo excluye de la naturaleza, habilitándolo para

dominarla. La facultad cartesiana que opone el cuerpo a lo intangible lo diferencia de las otras «formas del ser» (Descartes, 2004, p. 22). Para el indio, por otra parte, el mundo espiritual está impregnado en el físico, la realidad inmaterial es inherente a la corporal. El mundo del indio está habitado por agentes humanos y no humanos, todos sujetos interconectados de un mismo «conjunto de disposiciones perceptivas apetitivas cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes» (Castro, 2011, pp. 34-35). El indio reconoce una suerte de forma humana oculta intrínseca en todos los seres de la naturaleza, su percepción ontológica del mundo establece su posición mediante una identidad participativa del medio que lo rodea.

El rito, en este sentido, cumple la función de atravesar las barreras que delimitan su individualidad, haciéndolo partícipe de las perspectivas de las demás especies. A través de un relativismo multinatural, el chamán desarrolla una tarea de diálogo entre las especies. La epistemología del indio difiere de la occidental en el hecho de que conoce a la medida que personifica lo que desea conocer. El indio maximiza la intencionalidad “personal” del “objeto” de su estudio.

Este hecho produce una encrucijada de enunciados ante el intento de conceptualizar los impulsos y abstracciones de cultura no occidentales con el lenguaje y conceptos de occidente. Como lo describe Viveiros de Castro en su trabajo *O nativo relativo*, hay un problema intrínseco en la traducción de saberes. La limitación de la convención antropológica es el reduccionismo al que somete el discurso de las demás culturas, circunscribiéndolo a una cualidad de mero enunciador. Ante el encuentro de una forma distinta de percibir al “otro”, el occidental debe preguntarse por el sentido que emana de esta percepción y los conceptos que derivan de ella para el pensamiento indígena (Viveiros de Castro, 2002, pp. 135-136).

Las culturas no occidentales de pueblos ágrafos, como nos relata Leví-Strauss en *Mito y significado*, frecuentemente poseen un conocimiento de su medio mucho más detallado y exacto que el del colono. De igual manera, en su libro *El pensamiento salvaje*, Leví-Strauss relata que en la lengua del pueblo *hanunóo*, se nombraban 75 categorías de fauna aviar, 12 clases de serpientes y 60 tipos de peces. Esta cultura, a su vez, podía diferenciar miles de formas de insectos en categorías grandes, 13 de las cuales correspondían a las hormigas y termitas (Lévi-Strauss y Aramburo, 1964, p. 15). También se nos relata el mito canadiense de la manta raya en relación al viento sur que sopla un día sí y otro no. La manta raya posee una naturaleza dual, es ancha y a la vez delgada,

dependiendo del ángulo de percepción. De igual forma, el hombre llega a una suerte de compromiso con la naturaleza, aclimatándose a los días intercalados del viento del sur, un día sí, un día no (Lévi-Strauss y Arruabarrena, 1987, p. 48). Observamos una forma de conceptualización binaria representada a través del mito y ejecutada mediante la interacción con la naturaleza.

Volviendo al relato de *El abrazo de la serpiente*, las prohibiciones de la selva que Karamakate anuncia a sus compañeros de viaje reflejan su forma de “hallarse” en ella. La selva es frágil, es fácil alterar su orden y ésta se defiende si es atacada. El temor del chamán a la selva proviene de su inclinación por protegerla; está consciente de que resguarda su saber ocultándolo. No obstante, ante los niños indios de la misión católica Karamakate imparte la sabiduría de su tribu en un intento por preservar lo que queda de ella. «Todos los animales y todas las plantas y flores están llenas de sabiduría». Y más adelante, «No permitan que nuestra canción se extinga» (Guerra, 2015). Al referirse a su saber con el término “canción”, el chamán nombra el conjunto de elementos que constituyen el conocimiento y el orden de su sociedad como un hacer mitológico.

El relato del largometraje concluye ambas historias paralelas con el hallazgo de la flor de la *yakruna*, el destino aparente de ambos viajes. A pesar de esto, ninguno de los personajes cumple los objetivos particulares de la travesía. Theodor Koch-Grünberg no alcanza a tomarla para curar su enfermedad, ya que Karamakate se precipita a destruir la planta. Treinta años después, Richard Evans Schultes tampoco cumple con el objetivo que había ocultado a Karamakate, ya que no puede llevarla consigo para facilitar la sumisión de los pueblos indígenas. Karamakate, quien no tenía otro objetivo personal salvo el hallazgo de los miembros de su tribu, queda impresionado ante el grado de degradación de los indios subyugados por los explotadores del caucho. Sus coetáneos han traicionado las reglas más sagradas, incurriendo en el sacrilegio de la cultivación de la flor sagrada. El viaje ha fracasado, la planta ha perdido su poder. La *yakruna* era, en palabras de Karamakate, «el máximo conocimiento de lo que fue mi pueblo» (Guerra, 2015). La flor había constituido el motivo de sus peripecias. Sin embargo, al encontrarla, Karamakate la destruye en un afán por conservar su pacto con la naturaleza y no traicionarse a sí mismo. El chamán desea proteger lo último que queda del saber de su pueblo. El valor sagrado de la flor depende de las reglas y ritos que la rodean, los estatutos conciliadores de la selva y el camino recorrido para hallar el lugar de su florecimiento

natural. Una vez que ha sido rota la cadena de ritos, se pierde el contexto, y por consiguiente, se pierde el valor y categoría sagrados de la flor.

Theodor Koch-Grünberg se lamenta al no comprender que, para Karamakate, lo sagrado, lo velado, está protegido por la realidad del mito y el orden de la selva. Los estatutos de este orden los han guiado hasta su destino. Al violar las leyes sagradas se derrumba el concepto de la *yakruna* en tanto construcción cultural. Karamakate no identifica una realidad alterna disociada del orden mitológico. Para él, la flor no se puede tomar; su utilidad medicinal material para salvar a Theodor Koch-Grünberg es irrelevante ante el peso ineludible de una supresión de significado. La flor existía por su contexto mitológico. Este contexto rige la existencia del hombre y del mundo. La *yarkuna*, ajena a este contexto, simplemente deja de existir, es inutilizable.

5.3 Extractivismo epistemológico

El procedimiento habitual de la colonización exige un trato del colonizado como recurso, incurriendo necesariamente en la explotación y acarreado pérdidas sustanciales para el él, frecuentemente, la destrucción de su cultura. Alberto Acosta define el extractivismo como «actividades que remueven grandes volúmenes de recursos naturales que no son procesados (o que lo son limitadamente), sobre todo para la exportación» (Acosta, 2011, p. 2). A su vez, Ramón Grosfoguel señala que el extractivismo epistémico y ontológico hacen posible la explotación económica, definiendo el extractivismo epistémico como la cosificación de los conocimientos del habitante nativo con el propósito de instrumentalizarlos para beneficio propio, acarreado frecuentemente consecuencias destructivas para el nativo y su medio ambiente (Grosfoguel, 2016, p. 126).

En el largometraje en que consideramos, observamos el engaño del biólogo estadounidense Richard Evans Schultes, quien exhorta a Karamakate para emprender el viaje en búsqueda de la *yakruna*, con el objetivo de estudiar las posibilidades de explotación del caucho para la industria extranjera. El biólogo trata al conocimiento indígena como un recurso más para conseguir sus fines. Con la extracción, el contexto espiritual original de este conocimiento se pierde, viéndose asimilado por el discurso utilitarista eurocéntrico.

En la mayoría de los casos, el nativo no participa de las ganancias ni otorga su permiso para la extracción de las riquezas de su tierra. El desarrollo globalizante impuso sus condiciones considerando al habitante de la periferia económica como un mero

recurso. Como lo señala Ramón Grosfoguel en su estudio *Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy*, la línea narrativa común del proyecto moderno ha delineado las condiciones de inclusión del “sur global” a su sistema mundo a través de los siglos. El imperativo condicionante de la fuerza extractora formuló diversas pretensiones para justificar su invasión. Desde el proyecto evangelizador, civilizador, desarrollador, hasta la exigencia democratizadora, el “norte global” construye herramientas retóricas que hagan posible su intrusión (Grosfoguel, 2011, p. 13).

Advertimos el mecanismo de la postura extractivista, no solo de la materia prima, sino del conocimiento indígena para satisfacer necesidades ajenas a este conocimiento. La postura racionalista del relativismo objetivo eurocéntrico, cuyo representante en el largometraje es Theodor Koch-Grünberg, está bien resumida en las palabras de Maurice Merleau-Ponty: «La naturaleza es diferente del hombre: no ha sido instituida por él, se opone a la costumbre, al discurso. La naturaleza es lo primordial, es decir, lo no construido, lo no-instituido» (Ponty, 1995, p. 20). Este enfoque contrasta completamente con la visión amerindia de un mundo de humanidad inmanente. Enunciamos el ejemplo de Viveiros de Castro, en el que no podemos saber si el «jaguar mítico es un bloque de afectos humanos bajo una forma felina, o un bloque de afectos felinos bajo forma humana» (Castro, 2011, p. 46).

5.4 Posturas descolonialistas y la invención de la cultura

El teórico descolonialista Boaventura de Sousa Santos señala la importancia de reconocer la diferencia inmanente entre el indígena y el occidental en la lucha por la igualdad. La nomenclatura del colono es, por lo general, incompatible con las concepciones indígenas del mundo. La retórica científicista eurocéntrica relega la ontología ancestral del indio más allá del conocimiento legítimo, relegándolo a la periferia de su canon crítico, asumiendo la tradición milenaria del indígena como ignorancia e incultura. Para reivindicar las formas de conocimiento del “Sur”, Santos propone un reclamo de nuevos procesos de producción así como nuevas valoraciones y relaciones entre distintos tipos de conocimiento que surgen desde las clases marginadas (Santos, 2018).

Dicha línea de pensamiento propone dos premisas que sirvan de base estructural para el acercamiento a una epistemología del indio. La primera consiste en el reconocimiento de los límites del discurso occidental de la visión del mundo, procurando una apertura hacia las cosmogonías alternativas. La segunda es la posibilidad de organizar

colectivamente la vida del individuo en función de una diversidad infinita, es decir, ausente de dictámenes de unificación que tiendan a hegemonizar las estructuras sociales. Un nuevo acercamiento antropológico reclama una ecología de saberes, consistente en una concientización de que la adopción de un saber conlleva, por lo general, a la subsecuente pérdida de un saber distinto. Del mismo modo, un diálogo entre el occidental y el indio precisa de una traducción intercultural. Dicha traducción opera en base a la reciprocidad de comunicaciones en una noción que Santos llama: «hermenéutica diatópica». Esta noción consistiría en un «trabajo de interpretación entre [...] culturas con el objetivo de identificar preocupaciones isomórficas entre ellas y las diferentes respuestas que proporcionan» (Santos, 2018, p. 37). Este esfuerzo por cimentar un posible acercamiento a estas formas de conocer alternas constituye, de por sí, un posicionamiento más cercano a la cuestión inicial del indígena ante la figura del conquistador. Este ánimo de comprensión abierta a la cultura indígena representa un adelanto con respecto al retrato de Frantz Fanon, cuyo colono resguarda su «ciudad de vientre lleno» mirando con desconfianza al indio, pensando: «quieren ocupar nuestro lugar» (Fanon, 1999, p. 19).

La disciplina antropológica, análogamente a disciplinas como la psicología o la filosofía, se incorpora a sí mismo en su análisis, fabricando el campo de su estudio. El examen de una cultura determinada ocurre siempre desde el contexto de la propia cultura del investigador. En su libro *The invention of culture*, el antropólogo Roy Wagner señala que las diferentes culturas no son más que «casos específicos del fenómeno del hombre» (Wagner, 1981, p. 12). El antropólogo opera en un relativismo cultural inherente a su disciplina al examinar las acciones con sus contenidos significantes y reduciéndolas a su nivel más básico y universal. Roy Wagner expresa esta equivalencia de culturas en la siguiente frase: «La comprensión de otra cultura implica la relación entre dos variedades del fenómeno humano» (Wagner, 1981, p. 13).

El contacto con una cultura distinta produce el contraste requerido para visibilizar la cultura propia. Al formular las propiedades de la cultura ajena, el antropólogo define tanto su cultura como la noción misma de cultura. Roy Wagner identifica esta formulación como “invención”, la cual involucra «simultáneamente el aprendizaje de la nueva cultura como la objetivación de esta nueva cultura en tanto objeto de estudio» (Wagner, 1981, p. 16). De la eficacia de esta invención depende el grado de análisis posible en el desarrollo de la disciplina. De ahí que Wagner entienda la antropología como

una reflexión sometida al condicionante de la cultura como premisa conceptual, es decir, «el estudio del hombre como si hubiera cultura» (Wagner, 1981, p. 17).

Una antropología no eurocentrista debe reconocer la subjetividad de su disciplina y estar abierta a las subjetividades de las culturas que estudia, tales como el perspectivismo amerindio, o el latente multinaturalismo en tanto política cósmica del pensamiento chamánico. A la vez, no debe imponer el orden cotidiano occidental, el cual es ajeno a las necesidades personales y ambientales de otras culturas. En su trabajo *The difficult art of composing worlds (and of replying to objections)*, Philippe Descola señala la necesidad no solo de acabar con las categorías eurocéntricas que clasifican al ser humano por clase, raza, género, etc., sino de abolir la postura paternalista que exige al no occidental la adopción de una forma de vida distinta, incluso «esperando su agradecimiento por brindarle las herramientas necesarias para hacerlo» (Descola, 2014, p. 436).

El indígena, por lo general, tiende a posicionarse fuera del proyecto de modernidad. Al igual que Karamakate, el no occidental intenta defender el último bastión de su cultura ancestral mediante la no participación en el proyecto globalizante. Esta actitud representa, a su vez, una amenaza para su supervivencia. Como lo expresan los investigadores Juan Javier Rivera Andía y Cecilie Vindal Ødegaard, la expansión del capitalismo globalizante juega un rol principal en la marginación de los pueblos indígenas, a quienes no se les da una elección de supervivencia (Andía y Ødegaard, 2019, p. 20).

El teórico Terence Evens, en su libro *Anthropology as Ethics: Nondualism and the Conduct of Sacrifice*, sostiene la posibilidad de un estado ontológicamente dinámico de la disciplina antropológica. Evans reconoce los límites del reduccionismo implícito del dualismo ontológico convencional en su naturaleza objetivista, y causalmente determinista que clasifica el mundo en categorías mutuamente excluyentes (Evens, 2008, p. 159). Su trabajo plantea una reforma antropológica capaz de resolver mediante una «conversión ontológica» las interrogantes etnográficas fundamentales, tales como la naturaleza del parentesco, el orden social sin gobierno o el sentido de la presunción mágico-religiosa (Evens, 2008, p. 3).

6. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Hemos tratado ciertos elementos del discurso del largometraje *El abrazo de la serpiente* en un intento de visibilizar la posibilidad de un nuevo enfoque antropológico alternativo al tradicional eurocéntrico dualista multicultural. Mediante un examen de los conceptos básicos necesarios para desarrollar este nuevo enfoque, hallamos los cimientos de un punto de vista más amplio que nos permita incluir las formas de conocimiento alternativas al de la cultura occidental. Hemos establecido un diálogo con la noción principal del perspectivismo amerindio y las características de una nueva forma de relacionarse a las culturas distintas.

En base a nuestra revisión de los conceptos principales de la ontología no dualista y la propuesta descolonialista para una epistemología india concluimos que solamente un nuevo acercamiento hacia el “otro” hace posible la solución de la problemática extractivista que sufren los pueblos indígenas. Para cambiar la relación con su cultura es necesario construir el paradigma para formular su definición. Un cambio de paradigma es imperativo para cambiar el concepto del indio como recurso. La opción de no objetivización de la cultura ajena que nos brinda la noción ontológica no dualista representa el inicio de un aprendizaje del saber indígena, de su forma de conocer y su visión de sí mismo.

Hemos comprobado nuestra hipótesis de relación directa del largometraje *El abrazo de la serpiente* a un desarrollo de una nueva perspectiva antropológica multinatural. Se ha procedido a formular los antecedentes conceptuales para una ecología de saberes y una traducción intercultural de cosmogonías no occidentales. De igual manera hemos examinado los conceptos y revisiones críticas de la Antropología y comprobamos la que un nuevo enfoque no eurocentrista del conjunto de sus procesos es posible.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, A. (2011). Extractivismo y neoextractivismo: Dos caras de la misma maldición. *Más allá del desarrollo*, 1, 83-118. Disponible en: <https://cronicon.net/paginas/Documentos/paq2/No.23.pdf>

- ANDÍA, J. J. R., y ØDEGAARD, C. V. (2019). Introduction: Indigenous Peoples, Extractivism, and Turbulences in South America. En *Indigenous Life Projects and Extractivism* (pp. 1-50).
- CASTRO, E. V. de. (2011). *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. Katz Editores.
- DESCARTES, R. (2004). *Discurso del método*. Ediciones Colihue SRL.
- DESCOLA, P. (2014). The difficult art of composing worlds (and of replying to objections). *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(3), 431-443. <https://doi.org/10.14318/hau4.3.030>
- DOMÍNGUEZ, C. A., y GÓMEZ, A. (1994). *Nación y etnias: Conflictos territoriales en la Amazonia colombiana, 1750-1933*. Disloque Editores.
- EVENS, T. M. S. (2008). *Anthropology as Ethics: Nondualism and the Conduct of Sacrifice / T.M.S. Evens*. <https://doi.org/10.1111/j.1757-6547.2011.00155.x>
- FANON, F. (1999). *Los condenados de la tierra*. Txalaparta. Disponible en: http://repositoriobibliotecas.uv.cl/bitstream/handle/uvscl/333/fanon_condenados.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- GROSGOUEL, R. (2011). Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political-economy: Transmodernity, decolonial thinking, and global coloniality. Disponible en: *Transmodernity: journal of peripheral cultural production of the luso-hispanic world*, 1(1). <https://doi.org/10.5070/T411000004>
- GROSGOUEL, R. (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 1(4). <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.1.4.3295>
- GUERRA, C. (2015). *El abrazo de la serpiente* [Aventura, Drama, Naturaleza]. <https://www.filmaffinity.com/es/film917148.html>
- LÉVI-STRAUSS, C. (1993). *Raza y cultura*. Cátedra Madrid. Disponible en: https://www.academia.edu/download/33230728/RAZA_Y_CULTURA.pdf
- LÉVI-STRAUSS, C., y ARAMBURO, F. G. (1964). *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica México. Disponible en: https://ses.unam.mx/docencia/2018I/Levi-Strauss1997_ElPensamientoSalvaje.pdf
- LÉVI-STRAUSS, C., y ARRUABARRENA, H. (1987). *Mito y significado*. Alianza Editorial Madrid.
- PONTY, M. M. (1995). *La nature: Notes. Cours du Collège de France; suivi des Résumés de cours correspondants de Maurice Merleau-Ponty*. Editions du Seuil.
- SANTOS, B. de S. (2018). Epistemología del Sur: Un pensamiento alternativo de alternativas políticas. *Geografizando*, 14(1), e032. <https://doi.org/10.24215/2346898Xe032>
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). O nativo relativo. *Mana*, 8, 113-148. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>
- WAGNER, R. (1981). *The Invention of Culture* (Library of Congress Cataloging in Publication Data). The University of Chicago Press.

**ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LA SAGA DEL PECULIAR
PERIODISTA JULIO GÁLVEZ DE JORGE MARTÍNEZ REVERTE:
DEMASIADO PARA GÁLVEZ (1980) Y CÓMO LEVANTAR MIL KILOS (1991)**

María del Mar García Reina

Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Desde un comienzo, la aspiración modesta de este trabajo es intentar acercar el apasionante mundo del género negro prestando especial atención a las dos adaptaciones cinematográficas que tuvo la saga policiaca-negra de Julio Gálvez de Jorge Martínez Reverte, en la que la investigación periodística y sus entresijos actúan como un interesante escenario de fondo. El madrileño Jorge Martínez Reverte (1948-2021), reconocido por su faceta de escritor, periodista e historiador, ha sido un autor muy versátil dentro del panorama de la narrativa actual, siendo considerado uno de los narradores de serie negra más destacados de los últimos años. Pero también sobresale por ser el autor de numerosos ensayos de investigación histórica dedicados a la Guerra Civil española. Sus creaciones han atraído por su sutileza a la hora de perfilar en cada historia los aspectos más ocultos y contradictorios del ser humano y mostrar la cruda realidad que le rodea.

Con la saga de Julio Gálvez, compuesta por siete novelas en total (*Demasiado para Gálvez*, 1979; *Gálvez en Euskadi*, 1981; *Gálvez y el cambio del cambio*, 1995; *Gálvez en la frontera*, 2001; *Gudari Gálvez*, 2005; *Gálvez entre los leones*, 2013; y *Gálvez y la caja de los truenos*, 2017), Martínez Reverte consigue trazar una especie de crónica de la sociedad española desde los estertores del franquismo hasta la actualidad, en la que indaga, sin medias tintas, en los subsuelos de una sociedad llena de grises. Para ello se ayudara de su protagonista Julio Gálvez, un periodista dispuesto a investigar todo tipo de asuntos turbios, al que utiliza para abordar de forma desenfadada, con un gran sentido común y un peculiar sentido del humor, temas tan cruciales, y desgraciadamente actuales, como: las corrupciones económicas y políticas, las estafas, los escándalos financieros, la manipulación de los medios de comunicación, los nacionalismos, el terrorismo, la inmigración, el tráfico ilegal de personas, etc. De ahí que esta saga pueda contemplarse como marco de denuncia social, pues el género negro,

que surge como otra forma de abordar la historia literariamente, «nos permite contar historias desde el mismísimo infierno» (Sánchez Soler, 2011, p. 184). Esto implica que en la saga encontraremos dos tipos de retratos: el retrato de la sociedad en la que vive Gálvez y el retrato a nivel personal y profesional del propio protagonista (sus peculiares manías y los personajes con los que se relaciona).

A todo esto se añade que consigue conjugar, con maestría, dos discursos complementarios: el género negro y el periodismo. Ambos discursos mantienen una estrecha vinculación, pues ambos coinciden en destapar y dar visibilidad a asuntos turbios, de ahí que se conviertan en marcos de denuncia social. Como señala Javier Sánchez Zapatero, tanto el género negro como el periodismo son «medios que ayudan a conocer, a través de un filtro crítico y cuestionar, la realidad» (Sánchez Zapatero, 2015, p. 439). Respecto a la elección de la profesión del personaje, Martínez Reverte reconoce que «para hacer a Gálvez más fácil y más de risa para mí, busqué un personaje que se desarrollara en un medio que a mí me fuera próximo. Este era el medio del periodismo [...] Pero yo creo que no nos parecemos en mucho más» (Hart, 1987, p. 141).

2. JULIO GÁLVEZ, UN PERIODISTA-INVESTIGADOR MUY PECULIAR

Jorge Martínez Reverte logró con su buen hacer el añadir a la lista otro icónico personaje, el periodista-investigador madrileño Julio Gálvez, dentro de la literatura policiaca-negra española¹, un personaje genuinamente español, «un señor de la calle, normal, [...] alguien muy normalito, lo cual le produce una identificación bastante notable en los lectores» (Hart, 1987, p. 142). Pero también es un personaje digno continuador del espíritu del famoso Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, aunque Gálvez es un Carvalho menos politizado y oscuro. Asimismo su figura nos

¹ En este punto hay que destacar que Gálvez no es el único periodista-detective destacado dentro de la literatura española, ya que encontramos una variedad de ricos personajes que siguen esta misma línea, en los que el desempeño de su profesión es clave en el desarrollo de la trama, entre ellos podemos destacar a: la reportera Ana Martí creada por Rosa Ribas y Sabine Hoffman; la periodista Patricia Bucana creada por Carles Quílez; el periodista Daniel Ros Martí creado por Jordi Sierra i Fabra; o la reportera de sucesos Aurora Blanco creada por Luis García Jambrina, cuyo personaje está inspirado en Margarita Landi, la emblemática periodista del periódico semanal español *El caso* (especializado en noticias de sucesos, que destacó por ofrecer un tratamiento bastante sensacionalista, e incluso macabro, de las noticias sobre crímenes. Esta publicación durante los años de su existencia, 1952-1997, gozó de un notable número de seguidores).

recuerda a una remezcla de otros personajes reconocidos de la novela negra como Sam Spade (de Dashiell Hammett) o Philip Marlowe (de Raymond Chandler).

Sin duda, una de las señas de identidad de la propia saga es «la importancia de la irónica óptica desde la que el personaje observa la realidad, así como su condición antiheroica y su tendencia a verse involucrado en situaciones hilarantes» (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2017, p. 72). Martínez Reverte cree que Gálvez tiene «un valor que se ha trascendido mucho en la serie negra americana, que es el individuo que se enfrenta solo a las cosas» (Hart, 1987, p. 142). Desde su óptica considera que Gálvez es una persona que se entrega con las cosas pero «es incapaz de llevar una labor muy tenaz. Además se ve a sí mismo con demasiada distancia. Nunca se ha metido demasiado en nada. A Gálvez le pasan las cosas, sobretodo» (Hart, 1987, p. 141).

El personaje de Gálvez, que se define como un «periodista de raza, alguien capaz de husmear con increíble agilidad el rastro de la noticia» (Martínez Reverte, 2008a, p. 36), se dedica a investigar asuntos turbios, lo cual siempre le lleva a involucrarse en problemas demasiado serios, recibiendo por ello continuas presiones y amenazas para que termine con sus molestas investigaciones. Esto le hará enfrentarse en varias ocasiones a matones sin escrúpulos, Gálvez los teme porque sabe que la lógica de los matones es implacable, pues cumplen a la perfección con su cometido de «asustar, de provocar un miedo invencible en la víctima. Lo que en las novelas policíacas norteamericanas se llama “ablandar” a alguien» (Martínez Reverte, 2008a, p. 123). Gálvez reconoce que «la idea de que hubiera gente interesada en quitarme de en medio, como si fuera un pollo de corral, no formaba parte de los acontecimientos de mi vida cotidiana» (Martínez Reverte, 2008b, p. 283). En el siguiente fragmento Gálvez define lo que supone ser desde su óptica un “periodista de raza”:

Según mi experiencia, semejante especie consiste en un tipo que pasa la mayor parte de su vida bebiendo y apuñala a sus amigos contando la información que le brindan (no hay otra forma de conseguir información confidencial que traicionando o colaborando en una traición). Yo había pasado largas etapas de mi vida consumiendo alcohol en exceso, y reconozco que he traicionado confidencias muchas veces, o me he dejado utilizar por intereses ajenos para conseguir información. Aunque no me sentía nada orgulloso de ello, tenía que reconocer en mi fuero interno que más de una vez había cumplido los requisitos del periodista de raza. Y también tenía que reconocer que, en muchos casos, un periodista que presume de experto en algo no ha gastado más de una tarde en especializarse (Martínez Reverte, 2008a, pp. 32-33).

Para Gálvez el periodismo es un oficio sin sosiego –salvo que uno consiga ser un empleado en nómina y especializarse en una sección en temas de cultura–, mal

pagado y poco reconocido en ocasiones. Gálvez suele trabajar como colaborador en periódicos y revistas, siempre con contratos precarios y temporales, lo que le ocasiona la mayoría de las veces una incómoda situación económica que intenta sobrellevar con sentido del humor. A pesar de todo, Gálvez, que se considera a sí mismo un superviviente de la vida, nunca pierde la esperanza de lograr mejorar y superarse: «lo que yo pudiera hacer para que las cosas fueran mejor, lo haría» (Martínez Reverte, 2008a, p. 18).

De algún modo, este personaje puede ser un perfecto ejemplo para analizar la evolución periodística sufrida en nuestro país, desde la Transición hasta la actualidad, centrandó la mirada en dos focos: el cambio producido en los espacios de las redacciones de los periódicos y la forma de hacer periodismo. En este sentido, Gálvez es un periodista que no destaca por ser brillante en su profesión, ni siquiera goza de excesiva consideración por parte de sus compañeros ni sus superiores, pero sí destaca por mantener una actitud ética impecable ante tanta corrupción. A pesar de que el azar es el motor de sus gestas –caso que se cruza por su vida, caso que intenta resolver buscando la verdad–, muestra una especial audacia cuando se rebela y busca por sus propios medios esclarecer el misterio del caso, aunque no haya siempre un medio de comunicación dispuesto a publicarlo.

No cabe duda de que la profesión de periodista de Gálvez ofrece fuerza y veracidad a la denuncia de los hechos, ya que como periodista asume con naturalidad la función de destapar asuntos oscuros que el poder, tanto político como económico, intentan enmascarar con sucias tretas. Así, el personaje de Gálvez cumple tenazmente el cometido de analizar esa cara oculta y perversa de la realidad, con su mirada subjetiva sumerge al lector en su mundo y su relación con los demás.

A mi juicio, Gálvez es un personaje muy conseguido, su aparente simplicidad enmascara cierta complejidad, sus momentos de honestidad, ingenio, valentía, ternura, simpatía e incluso estupidez van conformando a un personaje entrañable que vive con desencanto el fracaso personal y profesional, pero que no cede en su empeño por tratar de sacar a la luz los trapos sucios que le incomodan. Sin duda, el Gálvez de Martínez Reverte consigue ser real y logra llegar al lector de una forma natural sin artificios. En el siguiente fragmento Gálvez se define así mismo:

[...], soy un periodista y nunca he tenido entre mis manos asuntos muy espectaculares. He vivido lo suficiente como para haber traicionado confianzas y haber servido de instrumento a otros, que son cosas que le pueden pasar a quien hace periodismo de investigación. Pero quiero

creer que no he causado daños gratuitos a nadie. No estoy seguro de haberlo conseguido siempre (Martínez Reverte, 2008b, p. 9).

Resulta evidente que el Gálvez de Martínez Reverte es un ejemplo viviente de antihéroe, que navega entre el escepticismo y el pesimismo, un perdedor que nunca pierde la esperanza de ser valorado como se merece. Con Gálvez se cumple a la perfección una idea que extrajo él mismo de una lectura, donde se afirmaba: «Toda racha de mala suerte tiene un final, aunque sólo sea para que pueda comenzar otra. Pero será una racha distinta» (Martínez Reverte, 2008a, p. 9). A Gálvez las rachas de mala suerte le persiguen, su felicidad siempre es a medias. Aunque Gálvez puede contemplarse como un antihéroe, también puede verse como un personaje heroico siempre dispuesto a aclarar lo sucedido, afrontando las consecuencias de destapar la mezquindad y podredumbre moral de las altas y bajas esferas. Para Martínez Reverte, Gálvez es «un héroe porque siempre aborda asuntos que están por encima de sus posibilidades» (Fernández-Santos, 2001). Nunca deja un cabo suelto a la hora de resolver el misterio, siempre intenta dar respuesta al “¿quién”, el “¿qué?”, el “¿cómo?” y el “¿por qué?” de los asuntos que investiga.

Además, es un hombre que no lleva bien la soledad, aunque sus relaciones sentimentales nunca terminan de funcionar (siempre inicia relaciones de resultados inciertos) y es poco afortunado en amores, no oculta su deseo de sentirse amado, deseado, de ahí que se deje amar y ame con intensidad en cuanto se le presenta la ocasión. Maribel, su segunda ex mujer, con la que mantiene una relación muy peculiar y la que más le dura (de principio a fin de la saga), llena de idas y venidas, será siempre el refugio y la solución de Gálvez en situaciones complicadas: ella es la que lo acoge y le presta dinero cada vez que lo necesita y le ayuda sin pedirle explicaciones cuando la situación lo requiere. Ella es una mujer atractiva, de carácter pasional y de buen corazón que quiere mantenerse al margen de las investigaciones de Gálvez. Para Gálvez, Maribel es una persona imprescindible en su vida, es una persona de referencia con la que puede contar siempre.

3. LAS ANDANZAS DE JULIO GÁLVEZ: UN RECORRIDO POR LAS DOS PRIMERAS NOVELAS DE LA SAGA Y SUS RESPECTIVAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

Como apunta Ernesto Sábato, lo característico de una buena novela es que “nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!” (Sábato, 1997: 175). A su modo, Jorge Martínez Reverte lo consigue con *Demasiado para Gálvez* y *Gálvez en Euskadi*, pues en cada una de estas novelas nos invita a sumergirnos en las vivencias directas de su personaje. Esto hace que cada lector sienta la historia y sus personajes de una manera distinta, según el momento, de ahí la riqueza de una obra, pues “cada lectura rehace una obra literaria y cada generación o cada época le da un nuevo sentido” (Sábato, 1997: 176) como en este caso hacemos con la saga de Gálvez.

Martínez Reverte a lo largo de estas dos novelas despliega un estilo directo vivo, ágil y claro, con reflexiones íntimas del personaje que no ensombrecen sino que enriquecen el texto. Utiliza con acierto la intriga y la investigación, convirtiéndolos en los elementos vertebradores del relato. Además, consigue crear un ritmo perfecto de la acción, dando la impresión de ir por sí misma.

Las dos novelas presentan una narración homodiegética, es decir, el punto de vista interno se corresponde con el del propio personaje. Esta situación implica que el personaje de Gálvez desempeña el papel de observador crítico de su entorno (valorando y criticando lo que sucede) y de los personajes que le rodean. Teniendo en cuenta la perspectiva temporal, este narrador construye una narración en presente, puesto que los hechos que relata se producen en el mismo momento de la narración, por lo que la historia y el relato son simultáneos. El relato en primera persona combinado con la vivacidad de su lenguaje dan frescura a la trama.

En la obra destaca el diálogo que se establece de la interacción del protagonista con otros personajes. El diálogo entre personajes se convierte en el principal instrumento que el autor utiliza para su caracterización y mostrar la profundidad psicológica que irradia cada uno de ellos. En este sentido, se refleja el esfuerzo del autor por adecuar el lenguaje a la naturaleza de los personajes, ofreciendo diálogos irónicos, divertidos e incluso paradójicos en los que sobresale su protagonista.

En relación al personaje principal de Julio Gálvez, señalar que todas las descripciones de las dos novelas aparecen impregnadas por la subjetividad del protagonista, filtrando a través de un lúcido sentido del humor todo lo que le rodea. Asimismo, sus pensamientos más íntimos –en los que alterna recuerdos, razonamientos, asociaciones espontáneas de ideas o de imágenes, vacilaciones, etc.– se muestran en estado puro por medio del monólogo interior, destacando por su lenguaje perspicaz y desenfadado. Por su parte, el personaje secundario más significativo dentro de las dos tramas es su ex mujer Maribel, la cual adquiere cierta relevancia en algunos episodios. El resto de personajes que aparecen en cada una de las novelas de la saga son personajes fugaces, ya que aparecen en algún episodio o participan puntualmente en alguna situación.

La acción se desarrolla de manera objetiva y autónoma, ya que son los propios personajes quienes la hacen avanzar a través del diálogo. De ahí que la principal función del diálogo dentro cada novela sea convertirse en vehículo que hace explícitos los conflictos que surgen en la trama. En este sentido, la acción se desarrolla de manera objetiva y autónoma, pues son los propios personajes quienes la hacen avanzar a través del diálogo.

La estructura de la acción en las dos novelas presenta un esquema clásico: planteamiento, nudo y desenlace. Estas tres partes se reflejan de la siguiente manera: Al periodista Gálvez se le encarga una investigación o realizar un determinado trabajo; después el asunto se le complica, al resultar más profundo de lo que parece en un principio, lo que origina que Gálvez se meta en buenos líos, poniendo incluso su vida en peligro, en su afán de desentrañar la verdad; y finalmente consigue resolver el misterio. El espacio narrativo en las dos novelas está dividido en dos: el espacio interior (donde el protagonista muestra sus impresiones y reflexiones más íntimas) y el espacio exterior (aquellos ambientes por los que se mueve el personaje y transcurre la trama, por ejemplo, el espacio narrativo predominante es el urbano, desarrollado en zonas de España como Madrid, su ciudad predilecta, y País Vasco).

Sobre el tiempo, los hechos transcurren de forma lineal en el tiempo, contando así los hechos en el mismo orden que suceden, los hechos se desarrollan de forma precipitada en días o semanas. En cambio, se aprecia que son escasas las vueltas atrás para contar episodios pretéritos, y cuando estas aparecen no interrumpen más que provisionalmente el hilo general de la narración.

Con respecto a la temática que se maneja en las dos novelas, podemos centrarla en los siguientes puntos clave: las estafas inmobiliarias y la manipulación periodística (en *Demasiado para Gálvez*); y el nacionalismo vasco y el terrorismo de ETA (en los que se entremezclan secuestros, rescates, impuestos revolucionarios a empresarios, el fanatismo ideológico y el juego político, que encontramos en *Gálvez en Euskadi y Gudari Gálvez*).

Por último, resulta interesante destacar que el final de cada novela podemos considerarlo abierto, aunque desde luego determinado en parte por lo que ya ha sucedido en la resolución final del caso. Gálvez ha resuelto el caso pero su vida personal y profesional quedan en suspenso.

3.1. El comienzo de la saga: *Demasiado para Gálvez* (1979), de la novela al cine

Con *Demasiado para Gálvez* comienza la primera aventura de Gálvez. La trama se desarrolla en las postrimerías del franquismo, concretamente en 1973, una época en que la corrupción estaba aliada a la fuerza del Estado e investigar asuntos turbios resultaba bastante difícil. En este panorama, Gálvez, que trabaja para el semanario *Novedades*, debe investigar el trasfondo de un escándalo político-financiero, la quiebra fraudulenta de Serfico², un gran grupo de empresas español ubicado en la Costa del Sol, dedicado al sector inmobiliario. Pero su propósito se ve truncado nada más meterse de lleno en la investigación, más bien cuando se desvía del guion establecido e investiga demasiado, lo cual le acarrearán una serie de ataques y persecuciones desde Málaga a Madrid. La situación se complica hasta el punto de que Luque, uno de los ejecutivos principales de Serfico, aparece degollado en su despacho poco después de que Gálvez estuviera allí. Gálvez decide volver a Madrid e intenta publicar la noticia sobre los trapos sucios de Serfico, su revista silencia los hechos a cambio de un gran contrato publicitario con la empresa investigada y él es despedido al negarse a abandonar la investigación.

A partir de ese momento Gálvez se obsesionará con el caso y sus problemas irán en aumento al morir de forma atroz otras tres personas inocentes que tienen contacto con él (los amigos de Maribel, la secretaria de la constructora en Málaga, y uno de sus

² El propio autor reconoce en una entrevista que: «Lo del caso Serfico viene dado un poco como síntesis de aquellos negocios tan tristemente conocidos como Sofico y Redondela y muchos otros casos brutales de semejante catadura» (Claudín, 1981, p. 20). El caso Sofico, una empresa en cuyo consejo de administración había altos cargos de las cúpulas política y militar de la época, puso al descubierto negocios turbios y escándalos de corrupción en torno al poder, pues mediante la tapadera de una inversión inmobiliaria estafó a muchos pequeños ahorradores.

informantes, Requejo). Gálvez se encuentra en una encrucijada, tras estas muertes siente una fuerte presión y no puede evitar tener la impresión de que «la muerte iba tras de mí segando las vidas de aquellos a quienes me acercaba» (Martínez Reverte, 1979, p. 213). Sabía que no tenía sentido ir a la policía, no iba a ganar mucho denunciando a los asesinos, ya que no podría aportar datos sobre ellos y perdería el tiempo. La única salida que ve es publicar los datos absolutamente explosivos sobre Serficio y así el principal involucrado, García Mata, no tendría nada que ganar matando gente. Con esta idea se dirige a las oficinas de la revista *Punto Uno*, la competencia directa *Novedades*. El director de la revista accede a publicar el artículo de Gálvez, pero poco después las cosas se tuercen y se retracta de publicar el artículo por considerarlo demasiado peligroso. Los planes de Gálvez se vienen abajo, su vida y la de Maribel, corren un grave peligro y la única solución: huir para salvar sus vidas. En una huida vertiginosa asisten a la explosión de un coche, pues justo coinciden en el mismo punto y hora en que ETA voló el coche del almirante Carrero Blanco.

La novela recrea con gran acierto la tensión que envolvía a España, concretamente a Madrid, en ese año y los chanchullos económicos que rodeaban al régimen, en el que se entrecruzan el mundo de la empresa, el crimen organizado y la prensa. Esta novela fue adaptada a la gran pantalla bajo el mismo nombre que la novela por el Director Antonio Gonzalo en 1980. Esta película es bastante fiel a la novela, pero con tres matices importantes: primero, la novela está contada en primera persona por Gálvez y es muy introspectiva (lo que nos hace simpatizar rápido con el personaje), en cambio la película cuenta los hechos en tercera persona, mostrando al personaje desde fuera lo que resta conexión con el espectador. Segundo, en la novela el humor tiene un cierto filtro intelectual, una ironía más fina, mientras en la película se hace más evidente y parece más forzado. Y tercero, en la película se le concede poca presencia a la conexión política que tiene el caso, por lo que termina centrando más su atención en contar las dificultades que encuentra Gálvez para investigar y publicar la verdad del caso.

3.1. Una mirada al conflicto vasco en *Gálvez en Euskadi* (1981) y su adaptación cinematográfica

La literatura es un espacio abierto donde se pueden explorar los matices y los grises de temas delicados y complejos, como es el caso del “conflicto vasco”, ofreciendo una diversidad interpretativa. De esta manera, el “conflicto vasco” se convierte en

protagonista en dos novelas de Martínez Reverte, *Gálvez en Euskadi* (1981) y *Gudari Gálvez* (2005). Aunque en ambas novelas media una distancia temporal de 24 años, pues la primera es la segunda novela de la saga y la segunda la quinta, la distancia de composición de ambas novelas ofrece al autor la posibilidad de reflejar la evolución del conflicto, la actitud del pueblo vasco ante el mismo y la situación de la banda terrorista ETA.

Ambas novelas son especialmente interesantes en la forma de mostrar el “conflicto vasco”, lleno de complejidades a nivel político y social, en un momento en el que el asunto no era especialmente tratado en la narrativa española, pues el tema de ETA resultaba bastante complicado en la forma de abordarlo desde diferentes ópticas. De ahí el valor especial de estas dos novelas, pues nos adentran en la historia cuando la historia era presente y nos desvelan lo que suponía vivir cotidianamente con la violencia. En ellas el autor proyecta su mirada sobre el País Vasco, la cotidianeidad de un pueblo que transitaba entorno a los problemas derivados por los conflictos sociales, la inseguridad y tensión latentes generados por el terrorismo de ETA y el nacionalismo exacerbado que todo lo inundaba.

Jorge Martínez Reverte con estas dos obras, más su novela *El mensajero* (1982)³, se incluye dentro de las narraciones que tienen como denominador común la temática del terrorismo o también llamado “conflicto vasco” (un problema colectivo, social y político cuyos protagonistas son las víctimas de ETA, la propia banda terrorista y el conjunto de la sociedad vasca). En los últimos años, y coincidiendo con la total disolución de la banda terrorista ETA, este tipo de narrativa se ha ido nutriendo con más autores y obras destacadas dentro del panorama literario. El valor de este tipo de narrativa se encuentre en ofrecer un relato plural y subjetivo, con el que se intenta iluminar distintos aspectos de un pasado traumático reciente con el fin de incrementar su conocimiento, reflexionar sobre lo sucedido y alertar a las nuevas generaciones sobre la necesidad de no repetir los errores de sus antecesores. En este camino de conocimiento, como señala Edurne Portela, hay que tener muy presente un aspecto fundamental: “conocer, sin embargo, no significa justificar ni empatizar. Eso es lo que a muchos les cuesta comprender” (Rodríguez, 2016).

³ Esta novela fue llevada al cine por Antonio Gonzalo en 1986 bajo el título *Terroristas*. En líneas generales, *El mensajero* trata la historia de unos jóvenes militantes de un partido revolucionario que pasan a la lucha armada, a través de ellos contemplamos su evolución personal y el proceso de interiorización de los ideales de una doctrina fanática y su decisión de seguirla. Una decisión que los conducirá inevitablemente hacia un camino lleno de crueldades, dudas y marginación.

Centrándonos en las novelas de Martínez Reverte, destacar que *Gálvez en Euskadi* (1981) comienza con un inicio bastante cómico: Gálvez es llevado por la policía a la comisaría de Fuencarral (Madrid) para declarar por un reportaje que escribió «sobre una venta ilegal de pupitres a unos colegios nacionales» (Martínez Reverte, 2007, p. 17). En este momento, nos encontramos en 1983, Gálvez trabaja en Madrid en el gabinete de prensa de la empresa KBB (una multinacional sueca dedicada a la fabricación de todo tipo de rodamientos). Sus superiores le encomiendan la tarea de realizar un trabajo especial: investigar la desaparición del director de la fábrica en Vitoria, el señor Unzueta, que desapareció justo cuando iba a pagar diez millones de pesetas a ETA por el impuesto revolucionario. La empresa no quiere que este hecho salga a la luz, podría traerle problemas (pues si el gobierno se entera que han negociado con ETA, sus planes de expansión y la ayuda oficial se irían al garete), de ahí que opten por la solución de que Gálvez se ocupe de encontrarlo para así saber lo que ha sucedido. Desde un primer momento, a Gálvez le parece una auténtica barbaridad meterse en un asunto de tanta envergadura y para nada le atrae la posibilidad de entrar en relación con ETA. Pero al final lo terminan convenciendo sutilmente:

[...] Usted es el único hombre de la empresa que puede realizar este trabajo. Es periodista, tiene olfato, sabe cómo llegar a la gente, cómo obtener información... y, sobre todo, no tiene trabajo. Eso le da tiempo y le resta posibilidades de filtrar la noticia. Por supuesto, cuente usted con una buena gratificación cuando acabe lo que le estamos encomendando (Martínez Reverte, 2007, p. 34).

Ante ese reto, y especialmente la confianza depositada por sus superiores, entre ellos el señor Therborn, Gálvez se llena de entusiasmo pues considera que ya «era hora de que alguien confiase en mí y me encargara algún trabajo remunerado sin pedir nada a cambio y sin chantajearme» (p. 35). A partir de aquí Gálvez se verá envuelto en una trama llena de intereses políticos, corrupción, palizas, tiroteos y asesinatos. En este trasiego Gálvez nos ofrece su particular visión sobre Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Biarritz o Hendaya. También destaca su incapacidad, como el mismo confiesa, por comprender todo lo que ve en los pocos días que pasa en Euskadi: la violencia callejera, las manifestaciones nacionalistas, la brutalidad policial, la clandestinidad en la que se mueven muchas personas, los chantajes, el miedo, etc. Durante su estancia en Bilbao Gálvez vive un incidente, en su visita turística por el casco antiguo de la ciudad se ve envuelto en un enfrentamiento entre la policía y unos jóvenes y tiene la mala suerte de que lo confunden con un alborotador por lo que le infligen una paliza. Acto seguido lo

trasladan a dependencias de la Guardia Civil, donde es acusado de colaborador de ETA, allí será testigo de las brutales palizas que reciben en los interrogatorios los colaboradores de la banda. A la mañana siguiente dos funcionarios vestidos de paisano son los encargados de dejarle en libertad, uno de ellos reconoce de forma sarcástica:

[...] Ha sido un error, un error lamentable lo de detenerte. Pero ya te imaginarás cómo son las cosas por aquí, no da tiempo a distinguir a uno de otros. Eso lleva a pequeñas equivocaciones sin importancia. Pero verás que no te han pegado, que todo eso que se dice sobre las comisarías es un bulo tras otro. Porque no te han tocado un pelo, ¿verdad? [...] (Martínez Reverte, 2007, pp. 101-102).

En las peripecias de Gálvez por el País Vasco le acompañará Sara, una joven vasca hija de un banquero, decidida y enérgica, que tiene el fin de proporcionarle el dinero que necesite para el rescate de Unzueta. A través de ella veremos la otra cara del conflicto, la del militante de ETA que defiende y justifica la lucha de la banda. Según avanza la historia, descubriremos que Sara es militante de ETA⁴.

Gálvez en Euskadi nos brinda el retrato de una época, los llamados “años de plomo”, una época en la que la violencia, los asesinatos, los secuestros y los chantajes de la banda terrorista ETA estaban a la orden del día y en su momento de mayor auge. Aunque su forma de tratar determinados hechos a través del humor no siempre es acertada, a lo que se añade que los terroristas aparezcan reflejados de una manera tan superficial e incluso ridícula, rozando la caricatura. A todo esto se le une que Gálvez mantiene siempre una mirada que navega entre el humor y el asombro continuo ante todo lo que sucede ante sus ojos, todo le parece un disparate y no termina por situarse con nada. De esta obra cabe destacar también que tuvo su adaptación a la gran pantalla. En esta película se aprecia una gran distancia con respecto a la novela, para empezar tiene un título distinto a la obra original y es una película en clave de comedia, aunque la trama en esencia es muy parecida, la cuestión política del País Vasco queda relegada y aparece simplemente como telón de fondo de los avatares del periodista Gálvez.

El atractivo principal de esta película reside en dos puntos importantes, uno de ellos es ofrecer una perspectiva de la realidad llena de sátira e incluso esperpento. En la película, el director, entrelaza las numerosas peripecias de su personaje, Gálvez, con la observación de una realidad compleja, en la que realiza una excelente exploración de los comportamientos humanos.

⁴ Este personaje volverá a aparecer en la novela *Gudari Gálvez* (2005), en la cual revela a Gálvez que tiene un hijo fruto de su antigua relación amorosa.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo queda patente como Jorge Martínez Reverte se muestra un escritor comprometido con su tiempo, sus ficciones así lo corroboran, pues en ellas trata de iluminar las zonas de sombra que se esconden dentro de la sociedad con el fin de darlas a conocer. Resulta indudable que las dos novelas que componen la saga llevan el sello de la época en la que han sido escritas. Esto hace que cada una de ellas te atrape con su forma de colorear la crónica de nuestro país, permitiéndonos revivir el pasado a la vez que fijar en nuestra retina, mediante una crítica corrosiva, sus altas dosis de realidad sobre las crudezas de la vida. Otro detalle importante de las novelas es el humor, un humor muy a la inglesa, que a través de la ironía y la parodia inteligente, se convierte en una aguja punzante de la realidad, donde su finalidad no solo es la picar los nervios sensibles de cada tiempo sino la de hacernos reflexionar. De esta forma, la saga de Gálvez, logra convertirse en un espejo instantáneo de la sociedad del momento, una sociedad llena de contradicciones, donde el bueno no siempre gana y el malo muchas veces sale airoso.

Por lo que respecta a las dos adaptaciones, señalar que sus directores consiguen arrastrar al espectador y sumergirlo en la vida del periodista Gálvez, mostrándole sus aventuras y desventuras, sus logros y fracasos, sus alegrías y penas, con una naturalidad que logran despertar la simpatía del lector. De ellas también atrae no solo el personaje de Gálvez y sus andanzas, sino la peculiar galería de personajes que lo acompañan, contemplados con humanidad y vitalismo. Sin duda, *Demasiado para Gálvez* y *Cómo levantar mil kilos* logran convertirse en un espejo instantáneo de la sociedad del momento, una sociedad llena de contradicciones, donde el bueno no siempre gana y el malo muchas veces sale airoso.

En definitiva, las aventuras de Gálvez, ya sea a través de una novela o una película, pueden contemplarse como un fragmento novelado de la visión de un mundo cambiante, pero también pueden verse como una vía de conocimiento social del pasado de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (6 de abril de 2001). Reverte incide en la España actual con nuevas aventuras del periodista Gálvez. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2001/04/06/cultura/986508009_850215.html
- GONZALO, A. (director). (1980). *Demasiado para Gálvez* [película]. Trípode Films, Sincronía y Jara Producciones Cinematográficas.
- HART, P. (1987). *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*. Associated University Presses.
- HÉRNANDEZ, A. (director). (1991). *Cómo levantar 1000 kilos* [película]. Euskal Média S.A., Story Board S.L. y Video Spot y Asociados S.A.
- MARTÍNEZ REVERTE, J. (1979). *Demasiado para Gálvez. El caso Serfico*. Debate.
- MARTÍNEZ REVERTE, J. (2007). *Gálvez en Euskadi*. Espasa Calpe. (Original publicado en 1983).
- MARTÍNEZ REVERTE, J. (2008a). *Gálvez y el cambio del cambio*. Espasa Calpe. (Original publicado en 1995).
- MARTÍNEZ REVERTE, J. (2008b). *Gálvez en la frontera*. Espasa Calpe. (Original publicado en 2001).
- RODRÍGUEZ, J. C. (2016). La literatura arrincona a ETA. *Vida Nueva*. Disponible en: <https://www.vidanuevadigital.com/2016/11/11/la-literatura-arrincona-a-eta/>
- SÁNCHEZ SOLER, M. (2011). *Anatomía del crimen. Guía de la novela y el cine negros*. Reino de Cordelia.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2015). Otra forma de investigar: periodismo y periodistas en la novela negra española. *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, (2), 421-441. Disponible en: https://www.academia.edu/21443381/Otra_forma_de_investigar_periodismo_y_periodistas_en_la_novela_negra_espa%C3%B1ola
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (2017). *Continuará... sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Alrevés.

LA INFORMACIÓN CINEMATográfica EN EL CANAL 24 HORAS DE TVE: SECUENCIAS EN 24H

María Purificación Subires Mancera

Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación, en su triple función informativa, formativa y de entretenimiento, cumplen una labor esencial en la difusión de la cultura en general, y del cine en particular. En el caso de la radiotelevisión pública española, y tal como recoge la Ley 17/2006, de la radio y la televisión de titularidad estatal, forma parte de su propia función como servicio público tanto la promoción del «conocimiento de las artes, la ciencia, la historia y la cultura» como «la difusión y conocimiento de las producciones culturales españolas, particularmente las audiovisuales» y también de las europeas (BOE, 2017). La Ley del Cine en España considera a la producción cinematográfica como un «contenido básico de la televisión», y concibe al medio televisivo como un «elemento importante de difusión, promoción y financiación de la cinematografía» (BOE, 2015). Puede destacarse, por tanto, cómo la televisión pública tiene entre sus funciones la de contribuir tanto al conocimiento como a la difusión del cine en España, labor a la que TVE dedica programas en La 1, La 2 y el Canal 24 Horas, que tienen un valor tanto informativo como didáctico (Subires-Mancera, 2020). En el caso de La 2, cadena que más espacio destina al cine, pueden destacarse, entre otros programas, *Días de Cine*, *Versión Española* e *Historia de nuestro cine*, mientras que en el caso de La 1 debe recordarse el veterano *Cine de Barrio*.

También dentro de la programación de TVE dedicada específicamente al séptimo arte debe resaltarse el programa objeto de estudio en este trabajo, *Secuencias en 24H*, que se emite a través del Canal 24 Horas, una cadena temática especializada en contenidos informativos. El programa se integra dentro de la parrilla del canal como un espacio informativo especializado en cine. Está presentado por Moisés Rodríguez, conocido por ser habitualmente el presentador de los informativos de madrugada (aunque también pueda desempeñar su labor en otras franjas horarias). En este caso, abandona la información generalista para ponerse al frente -como presentador y como director- de un programa dedicado específicamente al séptimo arte, área en la que este periodista está

especializado. El programa arrancó en febrero de 2017, y se emite los viernes por la noche a través del citado Canal 24 Horas. Asimismo, está disponible para su visualización bajo demanda en la web RTVE Play, <https://www.rtve.es/play/> (anteriormente, RTVE A la carta).

Este programa constituye un buen ejemplo de la relación entre cine y televisión. Sobre este vínculo entre ambos medios de comunicación de masas, y sobre cómo pueden ser rivales en su búsqueda del público, pero cómo a su vez se retroalimentan dando lugar a una relación muy fructífera, han reflexionado autores como Rosellini (2015), Ruiz del Olmo (2011), Cebrián (2002), Daney y Duras (2015) o Moreno-Torres (2005). Este último resalta, en este sentido que:

[...] en contra de lo que en un primer momento vaticinaban los grandes estudios, el binomio cine-televisión no ha supuesto el fin del séptimo arte, sino que, más bien, a la vista de los beneficios obtenidos, el balance de esta interesada asociación ha resultado ser tremendamente ventajoso. La consecuencia asombrosa es que hoy día, por ejemplo, es impensable producir una película en nuestro país sin contar con el decidido apoyo de alguna cadena televisiva (Moreno-Torres, 2005).

1.1. Periodismo Cultural y Periodismo especializado en Cine o Cinematográfico

El Periodismo especializado en Cine es un área, con entidad propia, dentro del Periodismo Cultural, el cual se caracteriza precisamente por la pluralidad y variedad de sus contenidos: cine, arte, música, literatura, teatro, etc. Cada uno de estos campos de la cultura conforma un área de especialización periodística. El Periodismo Cultural se define por el empleo de un lenguaje más específico y cuidado, el tipo de público (habitualmente especializado, con cierto nivel cultural y más exigente) y por el predominio de la crítica con respecto a la información (Esteve-Ramírez y Fernández del Moral, a partir de Martín Serrano, 1999). Esto obliga a que los periodistas especializados en estas áreas de conocimiento deban contar con un profundo conocimiento de los temas, así como curiosidad o sensibilidad (Esteve-Ramírez & Fernández del Moral, a partir de Tiján, 1999). Unas características que son propias de cualquier periodista, pero que en este caso se ven intensificadas.

En el caso de la televisión, puede considerarse «programa cultural», como señala Crespo (2004, p. 5), a aquel que tiene como fin el de «aumentar la cultura de su audiencia, impulsar las inquietudes más diversas y, en definitiva, hacer disfrutar al espectador a la vez que contribuye a aumentar sus conocimientos». En estos programas destaca tanto la función formativa, como la de entretenimiento.

El periodismo especializado en cine también es conocido como Periodismo Cinematográfico, aunque esta última denominación resulta un poco ambigua ya que también se emplea para nombrar al Cine Informativo y Documental –es decir, a las obras periodísticas cinematográficas-. Hecha esta apreciación, debemos clarificar qué se entiende por Periodismo especializado en Cine o Periodismo Cinematográfico, concibiéndolo como área de especialización periodística. Gómez-Escalonilla (2019) realiza una interesante reflexión sobre la necesidad que tiene el público aficionado al cine de acceder a este tipo de contenidos especializados, analizando en su caso las revistas cinematográficas. Así, señala:

Ver cine puede ser algo más que ver una película, para que la experiencia cinematográfica sea más completa, hay que leer cine. A la hora de decidir qué película ver, el espectador interesado investiga, pregunta, lee críticas para que su decisión sea más acertada. Pero no solo para elegir la propuesta que más se acerque a sus intereses y expectativas, sean cuales fueren, esa información previa también le puede servir para agudizar su mirada, porque esas palabras de cine contadas y leídas, le enseñan a mirar (Gómez-Escalonilla, 2019).

Este mismo autor destaca que, además de informar, el periodismo cinematográfico también tiene como cometido el de «interpretar», siendo la crítica –como es característico del Periodismo Cultural-, el género más empleado. En este sentido, el periodista Alex Grijelmo se refiere a la crítica en prensa como:

aquel artículo de opinión que analiza, disecciona, desmenuza y elogia o censura –parcial o totalmente- una obra artística o cultural. Se trata de un texto opinativo, claramente opinativo, pero que ha de incluir asimismo información (Grijelmo, 1997, pp. 133-134)

Núñez-Ladeveze, por su parte, detalla que el objetivo de la crítica es el de «explicar al destinatario los motivos por los que se puede expresar un juicio más o menos favorable al modo como se ha ejecutado» algo (1995, p. 109). Grijelmo destaca asimismo –citando a Santamaría-, la importancia de que el crítico se base «en datos y argumentos sólidos», aunque sin caer en el enciclopedismo (1997, p. 134). Igualmente resalta la importancia de que el crítico razone sus opiniones, de que informe –por ejemplo, sobre la reacción positiva del público ante determinada obra, aunque este no comparta ese mismo gusto-, y también, de que esté distanciado con respecto al tema del que realiza la crítica, ya que mantener cualquier tipo de relación o vínculo condicionaría su trabajo (1997, p. 136).

En el caso particular de la televisión también debe mencionarse, por su interés, el género de la tertulia, que Núñez-Ladeveze (1995, p. 115) concibe como «una especie de “comentario” de la actualidad, una “interpretación periodística de la información”».

Como puede deducirse, cualquier interpretación u opinión sobre un contenido de carácter cultural, o específicamente, cinematográfico, debe basarse en información y en argumentos razonados. Ese es uno de los principios que deben ser tenidos en cuenta en estas áreas de especialización periodística.

2. OBJETIVOS

El objetivo de este trabajo es el de analizar la información especializada en cine en la televisión pública española por medio del estudio del programa *Secuencias en 24H*, del Canal 24 Horas de TVE. El propósito es el de conocer la temática de los contenidos que se difunden, las fuentes empleadas, los recursos utilizados, así como las funciones que cumple el programa en relación con el cine, y también de acuerdo con lo establecido en la Ley 17/2006 de la radio y la televisión de titularidad estatal, vigente en el momento de la redacción de este texto.

3. METODOLOGÍA

La metodología de estudio se basa en el análisis del programa *Secuencias en 24H* por medio del estudio de caso y el análisis de contenido. Para la realización del trabajo se recurre a la plataforma RTVE Play de RTVE (anteriormente, RTVE A la Carta) desde donde puede accederse a todos los programas emitidos desde el primero, en febrero de 2017. El período de análisis abarca desde febrero de 2017 a julio de 2021. Los elementos objeto de análisis son los contenidos emitidos, las fuentes empleadas, los recursos utilizados y las funciones que cumple el programa.

4. RESULTADOS

Secuencias en 24H es un programa que se emite los viernes por la noche en el Canal 24H, a partir de las 23:30 o de las 24:00, y que tiene una duración de media hora. El primer aspecto que llama la atención es que coincide en horario con la programación sobre cine de La 1 (donde, a esa hora, se emiten películas) y también, de La 2, que dedica esa noche

a 'Historia de nuestro cine'. Pese a esta dura competencia cinematográfica debe recordarse, no obstante, que el contenido del programa también puede ser visto bajo demanda, a través de la plataforma RTVE Play. Desde este espacio es posible acceder a todos los programas emitidos –desde el primero, en febrero de 2017-.

Como ya se indicaba en la introducción, el programa está dirigido y presentado por Moisés Rodríguez, periodista de informativos del Canal 24H, subdirector de la cadena y que también está especializado en cine. Se trata de un profesional que cuenta con una larga trayectoria en Televisión Española, donde trabaja desde 1989, y que ha recibido en dos ocasiones –e 2013 y en 2019-, la Antena de Plata, una distinción concedida por la Asociación de Profesionales de Radio y Televisión (RTVE, 2019). Ha participado en Informe Semanal y en Días de Cine, y también ha sido presentador de Teledeport. Y además de ejercer como periodista cinematográfico en el programa *Secuencias en 24H*, es investigador y autor de los libros *El universo de Orson Welles* (2015), *El universo de Billy Wilder* (2015) y *Mujeres de cine. Ecos de Hollywood en España. 1914-1936* (2016), como recoge en su perfil de LinkedIn (2021). Y forma parte, asimismo, de la Academia de Cine (RTVE, 2019). Estamos, por tanto, ante un periodista especializado en cine que aún amplios conocimientos sobre la materia, una gran sensibilidad hacia el mundo de la cultura en general, y del cine, en particular, además de una gran capacidad de comunicación, lo cual también queda patente a través de los premios que ha recibido.

En cuanto al medio en el que se emite el programa, resulta interesante destacar que se trata del Canal 24 Horas de TVE, una cadena temática especializada en información. Como pudimos observar en un trabajo previo sobre la programación sobre cine de TVE (Subires-Mancera, 2020), la mayor parte de los programas de esta temática se concentran en La 2. Por ello resulta interesante y significativo que el Canal 24 Horas también dedique un espacio informativo especializado en cine, y en el cual se mantenga el mismo estilo e identidad del resto de contenidos de la cadena –aunque durante la pandemia se hayan producidos algunos cambios-. Debe advertirse, en este sentido, que el Canal 24 Horas cuenta con informativos especializados en diferentes temáticas como política nacional o europea, cultura, tecnología, emprendimiento o igualdad. Este programa sobre cine se enmarca, por tanto, dentro de su estrategia de desarrollo de espacios de periodismo especializado en las diferentes áreas.

Debe mencionarse, asimismo, que la pandemia repercutió en la continuidad temporal del programa, que estuvo suspendido entre marzo y septiembre de 2020. Esto también afectó al lugar desde el que se realizaba, que hasta ese momento había sido el

plató del Canal 24 Horas. Sin embargo, desde septiembre de 2020, a su vuelta, en lugar del plató se recurre a la casa de uno de los colaboradores habituales y a diferentes hoteles de Madrid.

4.1. Contenidos

Desde el punto de vista de los contenidos es preciso destacar, en primer lugar, la evolución que ha experimentado el programa desde sus inicios. Cuando comenzó, el programa se centraba en la información de actualidad y su estructura se basaba en los siguientes bloques:

- Cabecera y presentación inicial, a cargo de Moisés Rodríguez.
- Información sobre estrenos de la semana, locutada por el mismo presentador, y acompañado de imágenes de las obras cinematográficas (formato que en el argot televisivo se denomina «colas»).
- Presentación de los participantes en el coloquio de la semana (compuesto de colaboradores habituales e invitados).
- Reto a los espectadores, consistente en mostrar un fragmento de una película para que estos averiguaran cuál era y respondieran a través del hashtag en Twitter #Secuencias24.
- Coloquio o tertulia con los participantes –recurriendo a la crítica y la entrevista (en el caso de los invitados). En él se habla sobre las obras de estreno, aunque vinculándolas con otros antecedentes en la Historia del cine y referencias a otras películas recientes que abordan el mismo tema.
- Resolución del reto planteado a los espectadores.
- Cierre musical basado en una canción o en una banda sonora de una película.

Con el paso del tiempo, el programa evoluciona desde ese formato en el que se informaba sobre los estrenos y sobre otras noticias de actualidad vinculadas con el cine, hacia otro centrado en temas monográficos, abandonando –salvo casos concretos- los estrenos, y el reto dirigido al público. El programa empezó, así, a tender hacia la especialización temática, estando en algunos casos justificada por la actualidad –un estreno, el lanzamiento de un libro sobre cine o de algún disco, un festival, una obra de teatro, el fallecimiento de algún actor o director, alguna efeméride, la celebración de un congreso...-, mientras que en otros casos no existe dicha vinculación. Durante estos cuatro años de emisión del programa vamos a encontrarnos con ejemplos de uno u otro tipo, aunque se observa un predominio de los programas monográficos de carácter

atemporal. Además, como nuevo contenido se han incorporado recomendaciones de libros y de contenidos de Internet.

La estructura actual de programa se basa en los siguientes bloques:

- Cabecera (en algunos casos, acompañada de imágenes sobre el tema monográfico de la semana).
- Presentación y coloquio con los participantes (colaboradores habituales e invitados), recurriendo al género de la crítica y a la entrevista (en el caso de los invitados).
- Recomendaciones de libros sobre cine o vinculados con este.
- Recomendaciones de una web de Internet (una enciclopedia visual de cine).
- Despedida y cierre con canciones, bandas sonoras o fragmentos de obras cinematográficas vinculadas con el tema principal abordado en el programa.

En resumen, el programa evoluciona desde la actualidad hasta la especialización temática –de actualidad o atemporal-, con los programas monográficos. Como ocurría desde el principio, no se aborda solo el presente, sino la Historia del cine, aunque también se citen y se analicen obras recientes. Algunos monográficos, por ejemplo, están dedicados a obras de estreno. Y a muchos de los temas monográficos –por su amplitud-, se les dedica más de una semana.

Respecto a los contenidos en sí, debe destacarse que estos son muy variados, pero, en cualquier caso, todos están relacionados con la Historia del cine y con el cine actual. Pueden encontrarse contenidos sobre estrenos, festivales, Historia del cine, obras de culto, actores y actrices o directores de cine. Como ejemplo de contenidos emitidos durante la última temporada, en el año 2021 pueden citarse monográficos sobre remakes de cine, rebeldes del cine, recomendaciones de películas que merecen ser vistas, la entrega de los Óscar, la Gala de los Goya, actores como Buster Keaton o los Hermanos Marx, la Pasión de Cristo, las pasiones reales (en este caso, a través de la presentación de un libro), personajes como Drácula, las parejas de cine (en lo artístico y/o lo personal) o los grandes escándalos de Hollywood. Como puede observarse, se abordan temas muy diversos y de gran interés para el público cinéfilo, y tanto de cobertura nacional como internacional. En cuanto a los géneros empleados, se recurre al coloquio con crítica cinematográfica, fundamentalmente, y a la entrevista.

Con respecto a la participación del público, la eliminación del reto supone una pérdida de la interacción con la audiencia. Sin embargo, se sigue manteniendo el mismo hashtag, #Secuencias24, para que los espectadores puedan utilizarlo. Además, se ha introducido el uso del correo electrónico para la realización de sugerencias por parte del

público (como, por ejemplo, proponer temas de interés para dedicarle algún programa monográfico).

4.2. Fuentes

En relación con las fuentes debe destacarse que el programa cuenta con dos colaboradores habituales: Guillermo Balmori –que es editor e investigador de cine- y David Felipe Arranz –que es periodista y escritor de cine-. En muchos de los programas, son los dos únicos participantes en el coloquio, mientras que, en otros casos, el programa cuenta con algún invitado o invitada que guarda vinculación directa con el tema monográfico que se trate esa semana. En este caso, además, puede estar relacionado con alguna obra de dicho invitado –como, por ejemplo, un estreno o una publicación-. Entre los invitados al programa encontramos actores, directores de cine, escritores, cantantes, artistas de diversos campos o académicos. Y en ocasiones, en lugar del habitual coloquio con entrevista en plató, lo que se realiza es una entrevista fuera de plató a dicho personaje. Aunque también debe mencionarse, en este sentido, que durante la pandemia el plató ha sido sustituido por otras localizaciones, en las que el programa también se desarrolla con los colaboradores habituales.

Por otra parte, resulta interesante mencionar que el reconocido director de cine José Luis Garci participó como invitado en el primer programa –el de estreno-, emitido en febrero de 2017, además de haber intervenido en otros posteriores, y que Moisés Rodríguez le atribuye el papel de «padrino» del programa.

4.3. Recursos

Entre los recursos utilizados debe resaltarse el empleo constante de imágenes de archivo de fragmentos de obras cinematográficas, para ilustrar lo que se cuenta sobre dichas obras, así como de otro tipo de materiales audiovisuales, como por ejemplo, imágenes de archivo de televisión. También se emplean en la despedida y cierre, momento en el que se muestra habitualmente una canción o la banda sonora de alguna película.

Debe citarse, asimismo, el recurso de la pantalla dividida (*split screen*) –habitual en los informativos del Canal 24 Horas-. De esta manera, se muestra a un lado, a menor tamaño, la persona que habla en el coloquio, y a otro, las imágenes recurso o las imágenes de archivo, y debajo se sitúan los rótulos. Esta opción permite que a la vez que el presentador, el colaborador habitual o el invitado intervienen, pueda mostrarse su rostro en pantalla, y que puedan al mismo tiempo ofrecerse imágenes sobre el tema del que está

hablando. Habitualmente estas consisten en imágenes de archivo de las películas citadas, o de sus directores o actores. Los rótulos, por su parte, sirven por ejemplo para resaltar algunas de las ideas expuestas, por medio del texto escrito.

Puede observarse, por tanto, que se trata de un programa que no requiere de grandes recursos técnicos, pero donde resulta esencial la labor de documentación, para la búsqueda de los fragmentos de las obras o imágenes de figuras del mundo del cine.

4.4. Funciones

Respecto a las funciones que cumple el programa, y tal como ha podido observarse a través del análisis de las temáticas y las fuentes, serían las tres fundamentales, al ser un programa informativo –donde se ofrecen contenidos de actualidad sobre el séptimo arte, no solo en España, sino en el mundo-, formativo y de entretenimiento, en el cual prima lo divulgativo y lo didáctico. Debe destacarse el empleo de un lenguaje que resulta claro y comprensible para todo tipo de públicos, y ello pese a tratarse de un área de especialización periodística, en la que se emplean términos propios del mundo del cine.

5. CONCLUSIONES

A partir del análisis de *Secuencias en 24H* pueden extraerse las siguientes conclusiones:

- Se trata de un programa que realiza un amplio repaso por la Historia del cine, y por todo aquello vinculado con este, como por ejemplo, estrenos, libros o bandas sonoras. Si en un primer momento se centró más en la actualidad, como ha podido apreciarse, con el tiempo evolucionó hacia la especialización temática –esté o no vinculada con la propia actualidad, o tenga un carácter más atemporal-. A veces puede echarse en falta, quizás, un mayor vínculo con la actualidad.
- El programa aborda temáticas de gran interés para el público aficionado al cine, que a través de la información que se ofrece –en forma de coloquio de crítica cinematográfica o a través de las entrevistas, o las recomendaciones-, se dota de claves para la mejor comprensión de las obras cinematográficas y del trabajo de sus autores.
- Las fuentes expertas que participan en el programa –ya sean los colaboradores habituales, o los invitados que participan esporádicamente en el mismo-, aportan un punto de vista documentado y argumentado –en el caso de los invitados, en muchos casos, sobre su propia obra-. Destaca la participación de reconocidos directores de cine, actores u otro tipo de profesionales del séptimo arte, o vinculados con este.

- Debe resaltarse, asimismo, el alto grado de especialización en el mundo del cine del presentador y director del programa, algo que resulta clave para su realización. No solo estamos ante un periodista especializado, sino también ante un investigador en el campo cinematográfico, y un excelente comunicador.

- Aunque el horario de emisión pueda no ser el más adecuado –en torno a la madrugada y coincidiendo además con los contenidos de cine emitidos en La 1 y La 2 de TVE-, los espectadores siempre cuentan con la opción de poder ver posteriormente el programa bajo demanda a través de la plataforma RTVE Play. La hora no supone, por tanto, una excusa para no ver el programa.

- *Secuencias en 24H* destaca, ante todo, por su valor didáctico, lo que lo convierte en un programa imprescindible para cualquier persona aficionada al cine, y para cualquiera que quiera conocer en profundidad su historia. La amplitud y el grado de profundidad de los temas abordados hacen de este espacio una herramienta muy útil desde el punto de vista formativo, por ejemplo, para el alumnado de Ciencias de la Comunicación, que a través de esta vía puede ampliar y complementar sus conocimientos sobre el mundo del cine. Puede utilizarse tanto como recurso didáctico para la educación formal como para la informal. En el caso de la educación formal, y teniendo en cuenta que el programa está disponible para su visualización bajo demanda en la plataforma RTVE Play, puede recurrirse a la metodología *flipped classroom* o de clase invertida, una metodología de aprendizaje en la que el alumnado trabaja con los contenidos de vídeo en casa –en este caso, los programas seleccionados para la asignatura-, visualizándolos, para después, en el aula realizar actividades prácticas o debates con ellos. Dadas que son muy variadas las temáticas abordadas en *Secuencias en 24H*, el programa puede ser muy útil para profundizar en determinados aspectos del temario de asignaturas de cine y producción audiovisual de los estudios de Ciencias de la Comunicación. Aunque puede emplearse igualmente en otro tipo de titulaciones donde se aborden contenidos sobre cine, o donde quiera trabajarse con ellos de manera transversal, sirviendo también para ampliar sus conocimientos sobre la materia.

Pero no solo es útil para la educación formal, ya que el programa también se convierte en una vía para la educación informal de la población general sobre cine, para aumentar su nivel de conocimientos sobre el séptimo arte y para ayudarlo a comprender mejor el mundo del cine y desarrollar una visión crítica y fundamentada. A través de programas como este se desarrollan competencias sobre lenguaje cinematográfico, historia del cine (movimientos cinematográficos, autores, artistas...).

En resumen, se trata de un programa que cumple con la triple función de los medios, pues a la vez que informa y que forma sobre cine, entretiene igualmente. Los temas son abordados de una manera amena, clara y comprensible para el público en general, pero también satisfaciendo los intereses del público especializado, dado el nivel de especialización. *Secuencias en 24H* puede considerarse una pequeña escuela de cine en formato de programa televisivo.

- Debe destacarse, en este mismo sentido, la evolución que se ha producido en el formato, pasando de tener inicialmente un carácter más informativo a otro más formativo y divulgativo. Además, la evolución del programa responde a una de las características definitorias del Periodismo Cultural en general y del periodismo especializado en cine, en particular, como es el predominio de la crítica sobre la información –aunque en la crítica también haya, como ya se ha indicado, información, datos y argumentos razonados-.

- Si se analiza las funciones que cumple el programa puede concluirse que se ajusta a la encomienda que, como servicio público, tiene TVE en relación con el cine, ya que a través de espacios televisivos como este se promociona la difusión y el conocimiento de las producciones cinematográficas. Del mismo modo, atiende claramente a lo establecido en la Ley del Cine en relación con el vínculo entre cine y televisión.

Se trata, en resumen, de un programa imprescindible para amantes del cine o para cualquier persona que tenga interés por aprender.

BIBLIOGRAFÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (2015). Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, 15/05/2015 (última actualización publicada). BOE, nº 312 de 29 de diciembre de 2007. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439>

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (2017). Ley 17/2006, de 5 de junio, de la radio y la televisión de titularidad estatal, 30/09/2017 (última actualización publicada). BOE, nº 134 de 6 de junio de 2006. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-9958>

CEBRIÁN, M. (2003). Contenidos cinematográficos en televisión. *Ámbitos*, 9-10 (2020), 341-361.

CRESPO, D. B. (2004). Televisión con cultura / Cultura con televisión. *Palabra-Clave*, 11, 1-11. Disponible en:

<http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1297>

- DURAS, M. y DANNEY, S. (2015). El cine en la televisión. *Cinema Comparative*, III(7). Disponible en: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/30-n-7-espanol/334-el-cine-en-la-televisio>
- ESTEVE-RAMÍREZ, F. y FERNÁNDEZ DEL MORAL, J. (1999). *Áreas de Especialización Periodística*. Madrid: Fragua.
- GÓMEZ-ESCALONILLA, G. (2020). Hablando de cine, el papel de las revistas cinematográficas. *Avanca Cinema International Conference 2020*. Disponible en: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/85/158>
- GRIJELMO, A. (1997). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.
- MORENO-TORRES, L. (2005). Cine y televisión: Las amistades peligrosas. *Comunicar*, XIII(25). Disponible en: <https://doi.org/10.3916/C25-2005-102>
- NUÑEZ-LADEVEZE, L. (1995). *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ, M (2021). Moisés Rodríguez Martínez. *LinkedIn*. Disponible en: <https://es.linkedin.com/in/mois%C3%A9s-rodr%C3%ADguez-mart%C3%ADnez-307bb136>
- ROSSELLINI, R (2015). Cine y televisión, *Cinema Comparative*, III(7), 9-11. Disponible en: http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/ccc07/ccc07_esp_documento_rossellini.pdf
- RTVE (2019). Alfredo Menéndez y Moisés Rodríguez, de RTVE, Antenas de Plata 2019. RTVE, 27 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.rtve.es/rtve/20190627/alfredo-menendez-mois-es-rodriguez-rtve-antenas-plata-2019/1962904.shtml>
- RTVE (2021). Secuencias en 24 H. RTVE Play. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/secuencias-en-24h/>
- RUIZ DEL OLMO, F.J. (2011). Esperanzas y recelos: la prensa cinematográfica española ante la llegada de la televisión (1948-1960). *ZER*, XVI(31), 151-166. Disponible en: <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/4833/4703>
- SUBIRES-MANCERA, M. P. (2020). El cine español en la parrilla de la televisión pública estatal. Análisis de la programación de TVE para la divulgación y promoción de la producción cinematográfica nacional. *Revista Inclusiones*, 7, 99-124.

HERNÁN CORTÉS: A LA CONQUISTA DE NUEVAS PANTALLAS

María Rocío Ruiz Pleguezuelos

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Hernán Cortés, el hombre que conquistó el imperio azteca, ha sido tratado, a lo largo de la historia, como un héroe o como un villano. Las distintas versiones que han circulado sobre su persona y su empresa de conquista han dependido no tanto de si partían de la óptica de los vencedores o de los vencidos, sino también de toda clase de intereses políticos. Todo ello ha llevado a que el conocimiento acerca de su vida y obra se haya ensombrecido, haciendo del conquistador un personaje negativo, ambicioso y cruel. La leyenda negra que se elaboró acerca de la conquista española de las tierras americanas sigue latente hasta nuestro siglo; extendiendo toda una red de negatividad sobre todos los que participaron en aquellos hechos históricos, sin hacer distinción entre unos y otros personajes y su parte de responsabilidad en los mismos. En los últimos tiempos se ha procurado separar a estos personajes y analizar la realidad de cada uno de ellos. Uno de los que ha sido revisado ha sido, precisamente, Hernán Cortés. El cine ha plasmado en varias ocasiones la conquista de México por Cortés y sus tropas aunque, en la mayoría de los casos, han omitido muchas partes de la historia e incluso han relegado a Cortés a un plano secundario. En los últimos años ha ido ganando protagonismo hasta que en el 2019 se ha creado un producto diferente, se trata de la serie *Hernán*. Una serie que nace de ese deseo de contar la historia y hacerlo además desde las dos ópticas: la de los españoles y la de los indígenas.

El personaje de Hernán Cortés, famoso en la cultura popular por haber conquistado el imperio mexica, no siempre ha sido tratado con la importancia que cabía esperar. La historia le ha presentado en muchas ocasiones como a un ser sanguinario y despiadado que usó todos los elementos a su alcance para conseguir someter al imperio azteca. La cultura popular influenciada en parte por la leyenda negra ha ensombrecido su figura de tal manera que, determinadas versiones cinematográficas se han visto salpicadas con mentiras o medias verdades. En cualquier caso, la mayoría han trazado un perfil

inexacto o poco claro acerca de la verdadera personalidad de este hombre. En los últimos tiempos se ha tratado de separar al hombre del mito, y con ello, apartar la leyenda negra de su empresa de conquista para ofrecer una versión más próxima a los hechos históricos. Es por este motivo que se ha destacado la colaboración de parte de los indígenas, a través de alianzas, para derrocar al imperio dirigido por Moctezuma. También se ha procurado separar las acciones llevadas a cabo por el propio Cortés de las que hicieron algunos de sus capitanes, como por ejemplo Alvarado.

En el año 2000 se estrenó una película titulada *Hijos del viento*, en la cual su director, Juárez, ya ponía de relieve aspectos que en las cintas anteriores no se habían tenido en cuenta. Ejemplo de ello puede ser una mayor presencia de los indígenas en la historia contada.

Casi veinte años después llega a las pequeñas pantallas una serie sobre Hernán Cortés, llamada simplemente *Hernán*. La serie, ya desde su inicio, parecía prometer un repaso sobre la conquista de México por los españoles y por el hombre que la hizo realidad: Hernán Cortés. Cuando se presentó el proyecto había grandes expectativas acerca de dar una nueva visión sobre estos hechos históricos. Además, contaba con el aliciente de competir con otra versión que, finalmente, tras iniciarse su rodaje, no llegó a concluirse.

Este trabajo buscará en *Hernán* las conexiones con el pasado histórico, pero también con el cinematográfico, haciendo hincapié en todos aquellos elementos que sean novedosos tanto en la presentación de los personajes como de los hechos históricos.

2. OBJETIVOS

Ya hemos comentado con anterioridad la importancia que tiene que en los últimos años se haya tenido interés por separar la historia real de la leyenda negra y, en el caso de Hernán Cortés, por desvincularle de hechos en los que no participó o en los que conviene perfilar su postura. Asimismo, se ha tratado de dar una visión más aproximada de su relación con otras figuras históricas, lo que no implica necesariamente mostrar un personaje de forma positiva sino más acorde con la historia. En este trabajo veremos cómo presentan a Cortés en la serie *Hernán*, nos interesa destacar si ha habido una evolución desde las obras cinematográficas hasta la serie o si el personaje sigue siendo parecido al

Hernán Cortés: a la conquista de nuevas pantallas

que presentaban las obras anteriores. En este artículo nos proponemos como objetivos fundamentales los siguientes:

-Conocer todos aquellos elementos usados para dar una nueva imagen de Cortés y de la conquista del imperio azteca.

-Saber el grado de innovación que la serie ha aportado al imaginario popular.

-Desvelar todos aquellos puntos que no hayan sido claramente expuestos en la serie o que se hayan mostrado de forma parcial.

3. METODOLOGÍA

En este artículo analizaremos y estudiaremos los elementos narrativos usados para contarnos la historia de la conquista del imperio azteca en la serie *Hernán*. Buscaremos las conexiones existentes con la historia y con el personaje real. Tendremos en cuenta la similitud con obras cinematográficas anteriores a este producto de ficción. En definitiva, reflexionaremos acerca de:

-Recursos narrativos aplicados

-Personajes principales y secundarios

-Conexiones con la historia real

-Semejanzas con otras obras de ficción

Entendemos que el formato de esta obra es diferente al del guión cinematográfico, puesto que en las series se deben tener en cuenta otra clase de elementos. No obstante, creemos que puede resultar interesante ver qué puntos tiene en común esta serie con las películas anteriores a su realización.

4. RESULTADOS

La serie *Hernán* estrenada en 2019, ha sido el último trabajo que se ha colado en las pequeñas pantallas sobre el sometimiento del imperio azteca a la Corona de Castilla, llevado a cabo por Hernán Cortés y sus hombres. Desde el principio se tuvieron muchas expectativas respecto al trato que se le iba a dar al conquistador español y al resto de personajes. Se presumía que iba a haber cierto revisionismo de su figura en cuanto a hacerlo más humano y menos heroico. Así lo declaraba el propio actor que da vida a Hernán Cortés; se trata del español Óscar Jaenada quien, en un vídeo promocional de

Amazon sobre la serie, explicaba que no se trataba del héroe o del villano sino de Hernán. De igual manera se recogían estas ideas en otros medios:

Óscar Jaenada protagoniza la serie "Hernán" donde se contará la verdadera historia de lo que pasó en La Conquista de México (1519) por parte de los españoles, inclusive el actor español asegura que ya era momento de contar este momento histórico con responsabilidad y sin "tapujos". "Lo que hace falta es contar el Hernán, no el de éste lado del charco, ni del otro lado del charco, sino el Hernán (Mezcalent, 2019).

Los resultados de esta obra han sido, de forma general, bastante buenos. Aunque, como matizaremos a lo largo de este trabajo, hay ciertos aspectos que podrían haberse presentado de otra manera y que hubieran hecho de esta serie uno de los mejores trabajos de los últimos tiempos.

La serie, como ya hemos referido con anterioridad, contaba además de con el interés que suscita cualquier producto relacionado con la conquista de América por los españoles, con el aliciente de competir con otra que iba a tratar la misma temática y que iba a ser dirigida nada menos que por Steven Spielberg. Esta competición entre las series iba a suponer un esfuerzo por gustar más al público, pero también por demostrar cuál de ellas reflejaba más fielmente la realidad histórica lo que, sin duda, era un auténtico reto. No obstante, aunque se comenzó el rodaje de esta segunda serie titulada *Cortés y Moctezuma* fue suspendida, al parecer, por la crisis provocada por el covid. La serie fue definitivamente cancelada sin que se hayan conocido los motivos concretos para ello. Esto ha beneficiado a la serie *Hernán* porque, finalmente, no ha tenido rival.

«El coronavirus ha truncado los planes de Amazon. La compañía ha descartado reanudar el rodaje de "Cortés y Moctezuma", miniserie histórica de cuatro horas que iba a contar con Javier Bardem como protagonista y productor». (Anónimo, 2020).

La ausencia de trabajos de idéntica temática en el mercado parecía ofrecer a *Hernán* la posibilidad de posicionarse muy bien entre las series de temática histórica, bastante demandadas en los últimos años. Ejemplo de ello son los trabajos de *La Reina de Indias* y *el Conquistador* (2020) e *Inés del alma mía* (2020) dedicadas a los personajes de la India Catalina e Inés de Suárez.

Hernán tenía la ventaja añadida de estar a bastante distancia en el tiempo de las versiones cinematográficas sobre la figura del conquistador de Medellín; el producto más reciente se había realizado casi veinte años antes y, salvo alguna pequeña intervención de este personaje en otras cintas, no había un recuerdo nítido en el público de este conquistador. Todo ello, indudablemente, ha contribuido a ver este *Hernán* con otros ojos.

La serie, producto de Amazon, se estrenó por internet a través de la plataforma Amazon Prime Video y también en la televisión Azteca 7. Basada en la idea original de Amaya Muruzabal y con guión de ésta y de Curro Royo, María Jaén y Julián de Tavira, es una coproducción entre España y México, con un reparto internacional; dirigida por Norberto López, Julián de Tavira y Álvaro Ron.

Respecto a la acogida del público podemos decir que ha sido bastante buena. Los propios protagonistas de la serie temieron que se politizara como siempre ocurre con este tipo de trabajos y aunque siempre encontraremos este tipo de comentarios, podemos afirmar que la serie consigue muchos de los objetivos que se había marcado.

Antes de ahondar en la serie que nos ocupa, debemos decir que la obra no parte de cero. Si bien nos hemos referido a la distancia temporal entre la serie y la filmografía sobre Cortés, debemos referirnos a la base de la que parte y que no es otra que esas películas sobre la vida del conquistador de Medellín. Aunque, ciertamente, no hay una extensa filmografía sobre Cortés, sí que existen unas cuantas obras anteriores a *Hernán* y que, de alguna manera, pueden haber servido de inspiración para la creación de ésta. A ellas nos referiremos al analizar la serie y aunque, en algunos casos, hay mucha diferencia de años, podemos ver algunos aspectos comunes a la hora de presentar los personajes y/o los hechos de la conquista de México.

Hernán ha aportado nuevos datos sobre el personaje histórico de Hernán Cortés o, mejor dicho, muestra al público nuevos enfoques acerca de la vida y obra de este hombre. Hay dos aspectos que podemos destacar en la serie: la nueva imagen de Cortés y el protagonismo que han ganado otros personajes.

En los últimos años hemos visto como el personaje histórico de Hernán Cortés se trasladaba del cine a la pequeña pantalla. Su figura ha ganado protagonismo, algo que el séptimo arte escasamente le había concedido hasta la fecha, aunque la construcción de su personaje en las distintas obras se haya modificado un tanto con el paso del tiempo; desde el hombre despiadado que se pintaba antaño hasta una figura más depurada y quizá más cercana a la realidad histórica que se ofrece actualmente.

La serie *Hernán* (2019) interpretada por Óscar Jaenada como Cortés e Ishbel Bautista como Marina, construye un arquetipo basado en el pasado cinematográfico, pero también en la historia, haciendo de este personaje un hombre más cercano al espectador.

Partiendo de este último trabajo sobre Cortés observamos que, en relación con las versiones cinematográficas, en bastantes aspectos encontramos que su personaje ha sido revisado y ampliado.

Uno de los aspectos más novedosos que ofrece la serie es la personalidad de Cortés. El personaje que se ha creado no tiene ya ese aire malvado o pícaro que se mostraban en las primeras cintas (*La olvidada de dios*, 1917). Este Cortés es un hombre más cabal y menos ambicioso. Por supuesto quiere conquistar territorios, obtener beneficios, pero no a cualquier precio. Esta es una diferencia notable con algunas de las versiones anteriores, aunque en las obras *La otra conquista* (1998) e *Hijos del viento* (2000) ya se intentaba dar una imagen diferente de Cortés presentando un carácter más inseguro o dubitativo para el conquistador en la primera, y una personalidad fuerte, pero a la vez con un trato más considerado hacia el resto de los personajes, sobre todo, con doña Marina, en la segunda. Sin embargo, no es hasta *Hernán* que hallamos a un personaje más complejo, más trabajado; son expuestas sus dudas pero también sus fortalezas, haciendo que veamos a un Cortés más terrenal que sufre, se enfada, que tiene ambición pero que también comparte sus temores con el resto de los personajes. Pero, sobre todo, un Cortés que, aunque es líder indiscutible, sabe escuchar a los demás y busca contrastar sus opiniones, fundamentalmente, con las de sus capitanes. No es un líder aislado del contexto o al que no le importa nada ni nadie. Esto no significa que no siga habiendo aspectos oscuros de su vida que no han sido aclarados o tratados en la serie, sino que encontramos que *Hernán* quiere acercarse al hombre, al militar, al estratega. Sin dejar de contar otros hechos que hasta ahora habían sido pasados por alto o malinterpretados.

Vemos que existe una modificación del personaje o una amplificación de su personalidad. Aunque comparte escenario con otros personajes, la serie *Hernán* parte con Cortés como protagonista. En las películas siempre era coprotagonista, de tal manera que, en algunas versiones como por ejemplo *Capitán de Castilla* (1947), tanto su persona como su empresa de conquista servían de telón de fondo para contar otra historia. Por supuesto, tenemos en cuenta que el formato televisivo es muy diferente del formato cinematográfico. En el cine hay que condensar mucho más los hechos y la narración debe llevar un ritmo diferente. No obstante, salvando las distancias entre ambos formatos, queremos destacar aquí las diferencias en cuanto a construcción de los personajes.,

incidiendo, especialmente en Cortés. Este mayor protagonismo lo observamos incluso en el título, puesto que, la serie se llama simplemente *Hernán*.

Esa humanidad que ha ganado el personaje se ve acompañada de una desviación de la leyenda negra que durante tanto tiempo le ha condenado a ser visto como uno de los hombres más crueles de la historia. El conquistador siente remordimientos por lo acaecido en Cholula, le asaltan las dudas sobre si debía haber actuado de otra manera o no. No obstante, cree que una acción en un lugar determinado no debe servir como justificación para actuar de igual modo en otro contexto o lugar. Con este tipo de situaciones, la serie da a entender que Cortés no tenía un plan premeditado de conquista, sino que la misma es fruto más bien de la sucesión de hechos; también hace pensar al espectador que este personaje no empleaba la violencia de forma arbitraria sino cuando consideraba que era necesaria, es decir en una acción puramente militar. En este sentido, podemos decir que pensaba como soldado y no como hombre despiadado que disfruta con el sufrimiento de los demás. También vemos esa humanización en su trato con doña Marina a la que no hace su amante hasta pasado un tiempo y, una vez que esto ocurre, parece lamentar el no poder tomarla como esposa. No obstante, aunque la observa con tristeza no llega a manifestar ante ella sus verdaderos sentimientos y su pesar. Estos remordimientos, acerca de las acciones llevadas a cabo, los expresa ante sus propios capitanes, a los que escucha y con los que comparte sus pensamientos. Cortés ya no es aquella figura que sólo da órdenes como ocurría en *La olvidada de dios* o en *La otra conquista*. No obstante, sigue siendo algo taciturno y, aunque duda si está tomando las decisiones correctas, sigue adelante con sus planes; a pesar de que ello suponga herir a algunas personas como ocurre con Marina. La serie se esfuerza por presentar los hechos como una sucesión en la cual, si no había un plan premeditado por parte de Cortés, sí que había una estrategia. El líder español es un hombre inteligente y con ambición, que aprovecha las oportunidades que se le van presentando para alcanzar el poder. Es por ello que, cuando ve la posibilidad de conquistar territorios y no sólo de explorarlos, decide desobedecer las órdenes de Velázquez y servirse de las tensiones entre los distintos pueblos que habitaban en el imperio mexica para derrocar a su emperador y tomar el control.

Otro de los aspectos que nos llaman la atención de esta versión sobre Cortés y su conquista de México es la desvinculación del mito de Quetzalcoátl. Una vez que Hernán se ha reunido con el emperador Moctezuma, éste le muestra la ciudad y sus alrededores y le acoge como al dios que supone que es: Quetzalcóatl. Moctezuma piensa que ha

regresado para tomar posesión de las que fueron sus antiguas tierras. Hernán, una vez que comprende el alcance de las palabras de Moctezuma, le saca de su error afirmando que él no es ningún dios. Por el contrario, es un hombre igual que Moctezuma y le aclara que *simplemente viene de otro lugar*. Esta declaración que hace Cortés, a través de doña Marina, pone de manifiesto el deseo de Cortés de no engañar a Moctezuma. No quiere que le traten como a un dios porque es sólo un hombre. Esta situación se aleja bastante de la tradición fílmica, en la cual Hernán se servía de la confusión del emperador para tomar el poder y someter al imperio.

Además, Hernán es un hombre muy religioso. Siente una gran preocupación porque no quiere ser condenado al infierno. Esa preocupación la hace extensible incluso al emperador indígena. Manifiesta su deseo de que Moctezuma no sea condenado al infierno. Lucha con todas sus fuerzas para erradicar los sacrificios humanos ya que no los considera necesarios, incluso matiza que no se pueden igualar a los caídos en una batalla. Planteando de esta manera que no son situaciones que puedan ser comparadas o tomadas como iguales. Los muertos en batalla son inevitables; no así las víctimas de sacrificios. De alguna forma entiende que eso es matar por matar sin causa justificada.

Pero no sólo ha ganado protagonismo Cortés sino otra serie de personajes tanto españoles como indígenas que hasta entonces habían tenido poca o ninguna representación en el séptimo arte. Se trata de los personajes de: Marina, Olid, Xicotencatl, Bernal, Moctezuma, Alvarado y Sandoval a los que la serie dedica el título de cada uno de los capítulos, reservando el último para el protagonista. Incluso en la misma intro a la serie observamos que Hernán comparte el espacio con ellos.

De entre todos los personajes, que aparecen en la serie, destacaremos tres: Moctezuma, Jerónimo de Aguilar y Pedro Alvarado. Moctezuma, aunque sí que aparecía en la filmografía sobre Cortés, en casi todas de forma presencial, y en algunas solo de forma nominal, va a ver aumentado su papel en la historia, hasta alcanzar mayor relevancia. Se nos presenta como un hombre de honor y con un pasado de gran guerrero. No es sólo el antagonista de Cortés sino coprotagonista. Moctezuma no es en esta obra un ser ignorante ni tampoco con las ideas poco claras, como se deducía en algunas de las películas anteriores a este trabajo. Es un hombre con fuertes convicciones que, no obstante, se ve sobrepasado por las dimensiones que llega a tomar la presencia de los españoles en su imperio. Es un hombre sabio, que ha combatido mucho, pero que nunca había estado en una situación parecida a la que le plantean los españoles con su llegada.

Fiel a la costumbre establecida por Tlacaélel con su propio padre Axayácatl, Moctezuma II debía probar su valor en campaña antes de ser coronado. Aunque en este caso el nuevo Hueytlatoani había librado ya muchas batallas y tenía rango de supremo general, quiso cumplir con esta práctica. También la dirigió en persona, como habían hecho sus tres antecesores, su padre y sus dos tíos, Tizoc y Ahuizotl.

Vemos con ello que el soberano recién elegido, al que todos consideraban como Tlamatini-sabio, quería establecer un difícil equilibrio entre los modos y costumbres de los soberanos anteriores y los que pretendía establecer él de nueva planta. La razón que después resultaría evidente a todos era que tenía las ideas muy claras sobre el lugar que ocupaba su persona en el mundo, sobre la corte, el gobierno, la religión, el comercio y los rangos sociales, y esas ideas las pensaba poner en práctica de modo inflexible, incluso por la fuerza si era necesario (Carrillo de Albornoz, 2004, p. 137).

En el caso de Jerónimo de Aguilar, aunque en la serie es un personaje secundario, debemos decir que hasta este momento había sido olvidado por el cine en favor de doña Marina. No se apreciaba su presencia ni su importancia hasta la llegada de Malinche. En las cintas sólo se nombraba a esta mujer indígena, sin aludir a este otro personaje y sin conocer nada acerca de su papel en la conquista de México. No obstante, fue una figura fundamental para que los españoles pudieran entenderse con los indígenas, aunque cuando Marina aprendió castellano le relegó a un segundo plano. A partir de ese momento, se sumó a las filas de Cortés como un soldado más y así ha sido como nos lo han presentado en la serie *Hernán*; obra que por fin rescata del olvido a un hombre tan importante en las negociaciones con los indígenas.

El encuentro con Aguilar, que hablaba a la perfección la lengua maya después de ocho años viviendo en Yucatán, produjo una gran satisfacción a Cortés, que desde ese momento contaba entre sus filas con un intérprete fiel, elemento imprescindible para las negociaciones con los indígenas. La primera misión de Aguilar tuvo lugar en Tabasco. Consistió en la traducción ante los indígenas de un requerimiento para que éstos aceptaran hacerse vasallos de la Corona de España. [...] los caciques de Tabasco se presentaron ante los españoles para sellar una alianza de paz y les hicieron entrega de un presente de mantas de algodón y piezas labradas en oro, así como de veinte jóvenes indias para su servicio, entre las que se encontraba la Malinche, quien poco después se convertiría en la principal intérprete de la conquista de México (González Hernández, 2021).

Respecto al personaje de Alvarado tiene una mayor culpabilidad sobre la matanza llevada a cabo en el Templo Mayor en ausencia de Cortés, culpabilidad de la que se le eximía en obras anteriores, salvo alguna excepción como la obra de *Hijos del viento*. Aquí su culpabilidad y las consecuencias de dicha matanza se exponen de una forma más clara. A lo largo de los distintos episodios, la crueldad de dicho personaje se hace evidente a los ojos del espectador. Sus acciones, la forma que tiene de comportarse con otros personajes e incluso los comentarios de algunos de sus compañeros, traslucen una personalidad

temeraria y sin escrúpulos; creando a un ser que poco tiene que ver con el resto de los españoles que le acompañan. Su ambición y su sed de sangre son patentes principalmente en el capítulo dedicado a su persona, en el cual parece disfrutar con la matanza que lleva a cabo en el templo, matanza que inicia sin que se llegue a comprender cuáles son las razones para ello. En cualquier caso, Alvarado deja de ser un caballero romántico (*La olvidada de dios*) pasando a convertirse en el ser más despreciable de la tierra. Un alcohólico que se deja llevar por sus malvados impulsos y que con ello arrastra al resto de españoles que le acompañan. Su sed de sangre no parece ser frenada ni castigada por el líder de la expedición, aunque éste se muestre indignado con su comportamiento.

También hay en esta serie un mayor protagonismo de la ciudad de Tenochtitlán en cuanto que su reconstrucción es la mayor que se ha hecho hasta el momento. Incluso las alianzas de Cortés con los nativos, principalmente los tlaxcaltecas, la matanza del templo mayor y la Noche Triste se destacan en esta obra mucho más que en las películas.

La importancia que se le da a Tenochtitlán como ciudad es patente en las imágenes que la serie ofrece. En ellas podemos admirar la suntuosidad de los palacios y templos, cómo era el corazón de un gran imperio, en el que se contaba además de con esta ciudad con otras también de cierta importancia. Por tanto, el espectador puede conocer la capital del imperio mexica y sus alrededores. En las versiones cinematográficas sólo se había contemplado parte del palacio de Moctezuma y del templo mayor, *La olvidada de dios*, asistiendo a una mayor recreación en *Hijos del viento*, en el que se reproducía la calzada en la que tuvo lugar el encuentro entre Moctezuma y Cortés. Pero no es hasta *Hernán* que no se hace una recreación completa tanto de Tenochtitlán como de sus alrededores. Las imágenes dejan constancia de que la civilización azteca maravilló a los españoles por muchas razones, pero sobre todo porque a nivel urbano encontraron grandes palacios y templos bellamente decorados y una ciudad como ninguna otra que hubiesen visto con anterioridad. La recreación parece tan real que por un momento el espectador puede viajar hasta aquella ciudad perdida en el tiempo.

«Hernán» se ha rodado en localizaciones naturales y también construidas expresamente en México y España, y cuenta con la empresa de efectos especiales El Ranchito, conocidos por su trabajo en «Juego de Tronos», a la cabeza de la reconstrucción de la espectacular Tenochtitlan, además de otros lugares históricos (Anónimo, 2019).

Los españoles quedaron muy impresionados por la ciudad de Tenochtitlán y por todo lo que poseía Moctezuma. No esperaban encontrar una civilización tan avanzada y

Hernán Cortés: a la conquista de nuevas pantallas

con tantas riquezas. Hernán Cortés, en su segunda carta de relación, dirigida al emperador español Carlos, comentaba acerca de la ciudad de Tenochtitlán:

Esta gran ciudad de Tenuxtitan está fundada en esta laguna salada, y desde la tierra firme hasta el cuerpo de la dicha ciudad, por cualquiera parte que quisieran entrar á ella, hay dos leguas. Tiene cuatro entradas, todas de calzada hecha a mano, tan ancha como dos lanzas jinetas. Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles della, digo las principales, muy anchas y muy derechas, y algunas destas son la mitad de tierra, y por la otra mitad es agua, por la cual andan en sus canoas, [...] hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas juntas [...] E viendo que si los naturales desta ciudad quisiesen hacer alguna traición, tenían para ello mucho aparejo, por ser la dicha ciudad edificada de la manera que digo, y que quitadas las puentes de las entradas y salidas, nos podrían dejar morir de hambre sin que pudiésemos salir a la tierra [...] (Cortés, 1987, p. 56).

Hemos visto que la serie tiene muchos elementos positivos, pero también tiene su parte negativa. Además de los hechos excluidos o no aclarados sobre ciertos aspectos de la vida de Cortés, como podrían ser por ejemplo las relaciones reales mantenidas con distintas mujeres, entre ellas Marina y Catalina, encontramos que la serie siempre presenta a los españoles con un aspecto peor al de los indígenas.

Pero lo más desacertado de la serie son los continuos flashbacks a los que es sometida la narración. En un mismo episodio, se va hasta en cinco ocasiones hacia delante y hacia atrás en el tiempo, creando una gran confusión al espectador. Esto hace que la historia sea difícil de entender. Si la narración hubiese seguido una línea temporal sin alteraciones hubiese sido más comprensible para el público. La serie sólo se entiende si se conoce muy bien la historia. Por tanto, ese objetivo que parecía pretender de llegar al público y exponer los hechos acontecidos no se cumple; en el sentido de que el espectador no puede asimilar una historia que no entiende.

5. CONCLUSIONES

A pesar de que, como hemos comentado, en esta serie se hace una revisión de la historia y de los personajes, debemos decir que el filme *Hijos del viento* ya se desvinculaba algo de la leyenda negra y apostaba por mostrar una conquista del imperio azteca más cercana a la realidad histórica.

Como hemos visto hay algunas semejanzas entre la película del año 2000 y la serie de 2019. Pero podemos destacar una diferencia notable y es que Cortés declara abiertamente que no es un dios, dejando claro a Moctezuma que no se trata del regreso de Quetzalcóatl. Sin embargo, en la obra del año 2000, Cortés no sólo no sacaba de su error

a Moctezuma, sino que agradecía que le hubiese cuidado su trono hasta su regreso aprovechándose, por tanto, del mito de Quetzalcóatl para tomar el imperio azteca.

En muchos aspectos podemos decir que la serie no defrauda al espectador. Es interesante y contiene aspectos novedosos respecto a las versiones cinematográficas anteriores a este trabajo. No obstante, sigue habiendo parte de leyenda negra en la narración. Pero, por encima de todo, está el tremendo error de hacer una narración lenta e interrumpida en numerosas ocasiones lo que deriva en un sobreesfuerzo por parte del espectador para entender la historia. Aunque hemos mencionado las carencias y errores, podemos decir que *Hernán* se ha arriesgado a tocar un tema que aún levanta pasiones a uno y otro lado del mundo y que este trabajo está en el buen camino y ha abierto una brecha por la que podrían colarse trabajos similares que enriquecerían el panorama fílmico sobre la conquista de América.

BIBLIOGRAFÍA

- AIMI, A. (2012). *La “verdadera” visión de los vencidos: La conquista de México en las fuentes aztecas*. Universidad d’Alacant.
- ALTOLAGUIRRE y DUVALE, A. (1954). *Descubrimiento y conquista de México*. Salvat.
- ANÓNIMO. (1 de noviembre de 2019). *Así es el Hernán Cortés de Óscar Jaenada*. [Artículo en ABC Play]. Disponible en: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-hernan-cortes-oscar-jaenada-201910311008_noticia.html
- ANÓNIMO. (4 de septiembre de 2020). *Amazon cancela la serie de Javier Bardem sobre Cortés y Moctezuma debido al coronavirus*. [Artículo en Europapress]. Disponible en: <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-amazon-cancela-serie-javier-bardem-cortes-moctezuma-debido-coronavirus-20200904103858.html>
- BARON CASTRO, R. (1943). *Pedro de Alvarado*. Atlas.
- BENASSAR, B. (2002). *Hernán Cortés. El conquistador de lo imposible*. Ediciones Temas de Hoy.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, J. M. (2004). *Moctezuma. El semidiós destronado*. Espasa Calpe.
- CLAISE, G. (1992). *Grandes personajes. Hernán Cortés y la conquista de Méjico*. Editorial Labor.
- CORTÉS, H. (1987). *Cartas de la conquista de México*. Sarpe.

- CUSTODIO, A. (1990). *El regreso de Quetzalcoátl: la epopeya azteca*. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B. (1989). *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Círculo de lectores.
- DUVERGER, C. (2013). *Hernán Cortés. Más allá de la leyenda*. Taurus.
- GARCÍA AÑOVEROS, J. M. (1986). *Pedro de Alvarado*. Historia 16.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, C. (2002). *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Ediciones Encuentro.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, C. (2021). *Jerónimo de Aguilar*. [Biografía en Real Academia de la Historia]. <https://dbe.rah.es/biografias/5343/jeronimo-de-aguilar>
- GONZÁLEZ TORRES, Y. (2006). *El sacrificio humano entre los mexicas*. Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F. (2000). *La conquista de México*. Dastin.
- MARTÍNEZ, J. L. (1992). *Hernán Cortés*. Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ HOYOS, F. (2014). *Breve historia de Hernán Cortés*. Nowtilus.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, J. L. (1988). *Moteczuhzoma y Cuauhtémoc: los últimos emperadores aztecas*. Anaya.
- MATOS MOCTEZUMA, E. (2003). *Vida, pasión y muerte de Tenochtitlán*. Fondo de Cultura Económica.
- MEZCALENT. (19 de noviembre de 2019). *Óscar Jaenada habla sin tapujos de Hernán Cortés en "Hernán"*. [Artículo en Diez Minutos]. Disponible en: <https://www.diezminutos.es/telenovela/a29839205/oscar-jaenada-habla-hernan/>
- MIRALLES, J. (2001). *Hernán Cortés. Inventor de México. Volumen I*. ABC.
- MONTOYA DE LA RICA, E. (2004). *Hernán Cortés*. Dastin Export.
- PRESCOTT, W. H. (2004). *Historia de la conquista de México*. Machado Libros.
- PRIEN, H. J. (1996). La justificación de Hernán Cortés de su conquista de México y de la conquista española de América. *Revista Complutense de Historia de América*, 22, 11-31.
- RUIZ PLEGUEZUELOS, M.R. (2017). Hernán Cortés en el cine: el héroe y el hombre. *Revista procesos históricos. Universidad de los Andes*. 31(16), 155-162.
- TAMAMES, R. (2019). *Hernán Cortés: gigante de la historia*. Erasmus.
- THOMAS, H. (1994). *La conquista de México*. Planeta.

PERSUASIÓN EN LAS PLATAFORMAS *STREAMING*

Miguel Herrero Herrero

Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

1. INTRODUCCIÓN

Las plataformas de *streaming* como Netflix utilizan modelos predictivos que son capaces de adelantarse a las propias decisiones del usuario. Con los avances en la inteligencia artificial en la empatía cibernética se pueden ya identificar emociones y prever conductas. A través de diversas técnicas se consigue persuadir y atrapar al usuario creando experiencias de adicción. Se plantea una situación ética como se argumenta en la película *El dilema de las redes* (2020) de Jeff Orlowski que explora el impacto negativo de las redes sociales en el comportamiento humano. Como afirma el fundador y primer director general de Netflix Marc Randolph (2019, p. 255): «Sabíamos que, si probaban el servicio, se engancharan». La combinación de los estudios empíricos en psicología, el uso de los metadatos y las técnicas de marketing plantean nuevos retos para los espectadores del presente y del futuro.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En el presente artículo mostramos una compilación de técnicas, recursos y posibilidades que suelen emplear las plataformas de *streaming* para persuadir a los usuarios, así como predecir sus conductas. Con ello reflexionamos con diversos escenarios, presentes y futuros sobre la utilización de estos métodos y su utilización en las plataformas de *streaming*.

3. ESTUDIO

En la actualidad la mayoría de la población consume contenidos audiovisuales a partir de plataformas *streaming* como: Netflix, Disney+, HBO, Amazon, Filmin, Apple TV, etc. Esta nueva forma de consumo supone cambios significativos no solo en la industria del

audiovisual sino también en la utilización de diversas técnicas de persuasión sobre el espectador.

En el sector cinematográfico, como en otros sectores del ámbito audiovisual, se utilizan métodos predictivos basados en algoritmos *big data*. Lo novedoso es que se emplean para valorar el riesgo de inversión en las obras audiovisuales por parte de las entidades financieras. Una de las firmas pioneras es el software Epagogix, o Forecast (una plataforma web de análisis predictivo diseñada para la optimización en la estrategia de lanzamiento de películas en el entorno cine) que analizan la viabilidad económica de un proyecto desde la fase del desarrollo, partiendo desde el guion y contando con una propuesta artística. Este tipo de prácticas son realizadas por las grandes producciones generalmente por los estudios de Hollywood.

Con ello se proponen predecir al consumidor, al espectador. Estos modelos se realizan a partir de los éxitos y fracasos en *box office* a través de miles de producciones. De esta manera se dan patrones significativos. Tienen en cuenta datos que se consideran cruciales como las fechas de estreno y el apoyo una eficaz comunicación del producto (Massagué, 2017, p. 7).

En los últimos años los meses de julio y agosto, además de diciembre en las Navidades son los mejores momentos para la taquilla. También el comienzo del otoño es importante, ya que en este periodo se concentran los estrenos locales habitualmente. [...] Las tendencias de ocio están cambiando muy rápidamente. Teniendo en cuenta que el cine está condicionado por multitud de ocios alternativos como eventos deportivos, musicales, teatros, etc. la fecha de estreno es más que nunca clave en el resultado final que pueda tener una película.

Existen estudios de cine americanos, como Disney, que en determinadas ocasiones durante el rodaje se hacen ver las partes filmadas a grupos de personas para observar sus reacciones (Baños, 2020, p. 30). En general los grandes estudios y productoras cinematográficas y de televisión principalmente realizaban test de sus películas y series en pases previos antes del estreno de la obra. En esencia el objetivo era tener de manera orientativa el nivel de disfrute y eficacia de la obra y conocer las primeras impresiones del público. De esta manera podían reducir la duración de la película, acortarla, eliminar una escena o un personaje si fuera posible, potenciar un determinado momento, realizar un nuevo montaje, etc. Las plataformas de *streaming* sustituyen la realización de estos test de manera exponencial.

Había un anuncio de una empresa por internet que decía: «Ya estamos empezando a empaquetar lo que usted nos pedirá en las próximas dos horas». Los datos y las

herramientas *big data* pueden empezar a hacer esto realidad. El término hace referencia a un gran volumen de datos que provienen de fuentes como: texto, imágenes, voz, señales eléctricas, etc. Es el desarrollo y el uso de tecnología y métodos analíticos específicos para identificar en poco tiempo patrones de comportamiento dentro de un marasmo de datos. Aunque para ciertos distribuidores la utilización de algoritmos evaluando películas: «los indicadores aplicados a un producto artístico no tienen ningún sentido» (Massagué, 2017, p. 26).

La Inteligencia Artificial (IA) es cada vez más eficaz para realizar modelos predictivos del comportamiento. Debido a la enorme cantidad de datos que generamos diariamente al interactuar con dispositivos y programas los proveedores de cualquier tipo de servicio son capaces de adaptar su oferta a las particularidades de cada usuario. El marketing digital realiza dos técnicas principales para hacer recomendaciones a los usuarios: el filtraje basado en el contenido y el filtraje colaborativo. Las basadas en el contenido se centran en la afinidad que hay entre las propiedades de los elementos que recomendar. Por ejemplo, el tipo de género de una película o los actores protagonistas de la obra. Si el usuario ha mostrado interés previamente en un actor o actriz en concreto el sistema lo que hará será recomendarle otras películas protagonizadas por ese intérprete.

Las basadas en el filtraje colaborativo se produce una comparación de los gustos del usuario entre otros usuarios. Realizan coincidencias de perfiles según lo que les gusta a otros usuarios similares a su perfil.

Las grandes plataformas como Netflix o Amazon utilizan continuamente este tipo de técnicas que son claves en su éxito. Cuánto más usuarios analizan obtienen resultados mejores. Cabe recordar que Netflix en 2021 superó los 200 millones de suscripciones. Como comenta Nate Bolotin sobre los algoritmos y su fiabilidad:

No confío en la exactitud de estos sistemas en los modelos tradiciones de producción y distribución. Hay demasiadas variables que analizar. Quizás lleguen a ser una mejora, pero jamás una ciencia exacta. Si eres Netflix, seguramente son de ayuda, porque dispones de los datos que reflejan los hábitos de consumo de tus usuarios y las tendencias en tu propia plataforma. En una industria descentralizada, los consumidores deberían tener una voz más firme y su demanda de contenido, un criterio a tener en cuenta en la curación/creación de contenido (Massagué, 2017, p. 32).

Los algoritmos utilizados en estos sistemas son tan complejos que pueden predecir que producto le va a gustar a un usuario, aunque este no lo haya consumido con anterioridad. Según el codirector de Netflix Ted Sarandos: «Lo que nosotros queremos es producir programas para todos los gustos y todos los estados de ánimo» (Riquelme, 2019).

También en otras declaraciones se autodefinían como un «algoritmo humano [...]Un 70% es ciencia y un 30% es arte», aludiendo a la influencia que tienen los datos de los gustos de los usuarios y a la creatividad de los desarrolladores de las películas y series(Riquelme, 2019). Para Reed Hastings, codirector de Netflix: «nuestra agenda es lograr que la gente sea feliz» (Sucasas, 2019). Aunque el uso de los datos de sus usuarios para fines comerciales puede ser discutible. Netflix asegura la privacidad de la información de los usuarios solo para servir a sus clientes de la mejor manera posible.

Este sistema de recomendaciones de películas y series puede aplicarse en otras plataformas a vídeos, videojuegos, productos, etc. otros tipos de productos que el sistema tiene el acceso a millones de evaluaciones de contenidos de usuarios de la plataforma.

En el mundo offline las recomendaciones pueden provenir de un amigo, un familiar, un diario, revista, foro, etc. y queda en el anonimato si se compra la entrada en el cine físico o se compra en DVD o por la televisión. En una plataforma online las opiniones de los usuarios se calculan a través de los parámetros derivados de la actividad implícita del usuario y no de sus opiniones explícitas. La elección de una película u otra, el parar una película en determinado momento o no acabar de verla, el volverla a ver, el visionar una película del mismo director, del mismo género, etc. Si esa obra está en sus favoritas, en su lista, etc. este *feedback* implícito se considera que es más real que las opiniones de tipo explícito como pudiera ser un cuestionario realizado por la propia plataforma. Somos nosotros mismos quienes aportamos información de manera masiva. Nuestro comportamiento es monitorizado cada vez que nos aproximamos a un aparato conectado a internet. Según Byung-Chul Han es a partir del *big data* que es posible construir no solo el psicoprograma individual, sino también el colectivo e incluso el psicograma de lo inconsciente (Byung, 2019, p. 19).

Además de la información directa que aportan los datos existen los metadatos, otra información en este caso indirecta. Los datos, acerca de los datos. Es información extraída de la aportada de forma directa. Con ellos se pueden establecer contextos (lugares, situaciones, etc.) y patrones de conducta (costumbres, aficiones, relaciones, etc.).

En general uno de los principales objetivos de estas plataformas como Netflix es mejorar el algoritmo. Netflix por ejemplo maneja más de dos mil grupos de usuarios con gustos parecidos. Cada de uno de ellos recibe recomendaciones personalizadas a partir de los géneros cinematográficos que le interesan, su historial de visionado, sus valoraciones, los gustos de otros suscriptores de gustos similares, etc. De esta manera se calcula el

porcentaje de afinidad de los diferentes títulos y la probabilidad de que sean del agrado del usuario.

En el caso de Netflix la plataforma se personaliza para el usuario según lo que haya visionado. Con ello sugiere contenidos que de manera hipotética le interesan. Es una programación personalizada, aunque el espectador no es consciente de ello. Según Todd Yellin, vicepresidente de innovación de productor de Netflix: «Usamos los datos para que (los suscriptores) estén contentos. Y la forma de que estén contentos es permitirles ver más cosas (acordes con lo que han visto y les ha gustado)» (Stenovéc, 2013).

Las plataformas pueden ser capaces de prever el abandono de un servicio y que el sistema pueda establecer una estrategia personalizada con una nueva recomendación que disuada el abandono.

En general estos modelos predictivos son capaces de adelantarse a las propias decisiones del usuario. Con los avances en la inteligencia artificial en la empatía cibernética se pueden ya identificar emociones y prever conductas. Según Yuval Noah Harari: «Si un algoritmo te monitoriza todo el tiempo, te conoce mejor que tú (...) al final, será una cuestión empírica: si él funciona bien y te hace buenas recomendaciones, lo escucharás cada vez más» (Parra y Torrens, 2017, p. 134).

Se ha comentado que estos algoritmos pueden tener ciertas limitaciones ya que, al basarse en datos del pasado, no son capaces de anticipar éxitos o fracasos derivados de cambios culturales del público, así como al analizar obras audiovisuales sin referentes previos claros.

Aunque compañías como Google o Facebook desarrollan programas de IA para saber si los usuarios tienen tendencia al suicidio o sufren trastornos por consumo de estupefacientes, o están empezando a padecer Alzheimer (Baños, 2020, p. 139) como hemos ido argumentando también pueden inducir cada vez con más probabilidad a consumir determinados contenidos o productos. El peligro es que estos avances en la capacidad de predicción lleguen a poner en riesgo la libertad individual. Algunas de las técnicas descritas que utilizan plataformas de *streaming* para atrapar al usuario crean experiencias de adicción (Berejano, 2021), La película *El dilema de las redes* (2020) de Jeff Orlowski explora el impacto negativo de las redes sociales en el comportamiento humano. Como afirma el fundador y primer director general de Netflix Marc Randolph: «Sabíamos que, si probaban el servicio, se enganchaban» Randolph (2019, p. 255). Según las declaraciones de Jaume Ripoll cofundador y director editorial de Filmin:

Es a la deriva a la que hemos ido llevando al cine, y aquí participamos todos, yo el primero. Lo hemos convertido en casi una competición deportiva donde solo valen los números, que son la nota media de una película en IMDB, Filmaffinity, la taquilla, el número de selecciones en festivales si va nominado o no va nominado... El objeto de discusión de una obra no es la obra en sí, sino los valores numéricos que la acompañan. Es un error. Esta aproximación no es positiva, deberíamos todos repensarlo y pensar por qué vemos películas [...] Las plataformas tenemos muchos datos internos que nos permiten sacar conclusiones, no a partir de una intuición de lo que creemos que pudo haber funcionado, sino con la realidad de “sí, esto ha funcionado, no, de esto no ha funcionado, esta película en esta colección ha tenido más impacto que si la ponemos en otra, esta colección ha tenido más éxito que otra” [...] Ahora lo que tenemos que tener es el tiempo necesario para analizar esos datos antes de tomar las siguientes decisiones (V.V.A.A. 2021, p. 197, 199).

También Netflix en colaboración con Dolby, ha utilizado un casco especial con 60 sensores de actividad cerebral y sensores en los brazos para medir la conductividad de la piel o los cambios en el pulso. Con ello pretenden saber lo que le gusta al usuario, aquello que le hace sonreír, temblar, etc.

Cada vez son más los servicios digitales que se basan en la inteligencia artificial para su uso en la industria del entretenimiento con estos fines. Cinelatyc, por ejemplo, proporciona datos analíticos para los profesionales de la industria cinematográfica con el fin de ayudar a tomar decisiones más rápidas e inteligentes respecto a toda la cadena de valor de una película. Su software tiene en cuenta la estructura del guion, el reparto y los datos históricos de taquilla de las películas precedentes con el fin de establecer no sólo una previsión del posible éxito de la nueva producción, sino de ofrecer variaciones sobre la misma en base al cambio de alguno de los factores. Por ejemplo, si la actriz protagonista prevista es Emma Watson, la productora puede contar con una simulación de cómo afectaría al rendimiento en taquilla cambiarla por Jennifer Lawrence. Otro software similar, ScriptBook, llegó a acertar en el 86% de los casos el éxito final de una película. La 20th Century Fox anunció que estaba recurriendo a la Inteligencia Artificial (IA) para analizar los trailers de las películas y detectar qué elementos de los mismos gustaban más a la audiencia. Utilizaban un software experimental llamado Merlin y ofrecieron un ejemplo de su labor aplicada al tráiler de *Logan* (2017) de James Mangold, detectando de manera significativa la utilización en el tráiler del árbol, el bosque y la luz.

Por otro lado, se ha llegado a divulgar un nuevo trabajo, el de empatólogo, un profesional que enseñará a la IA a conectar con personas y máquinas (Galindo, 2021). Un programa de inteligencia artificial de la compañía japonesa Empath es capaz de detectar las emociones a través de la voz y se ha ido incorporando en diversos productos como robots, realidad virtual, videojuegos, etc. También Utakata Mood-Ligh de Philips ha

realizado una aplicación que cambia el color de la iluminación en función del humor del usuario Portaltic (2021).

4. CONCLUSIONES

Como hemos expuesto, este tipo de desarrollos conlleva a productos audiovisuales más personalizados, inmersivos e interactivos que pueden llegar hasta el punto de adaptarse a las emociones del usuario. Aunque esto lleva a generar un mayor disfrute, a hacernos más felices, también conlleva a una mayor persuasión y a una mayor capacidad de adicción en los contenidos audiovisuales y las nuevas tecnologías. De esta manera es conveniente formar a espectadores más críticos y conscientes de estos procesos, técnicas y métodos persuasivos y predictivos que se emplean en la actualidad y que se van a ir mejorando a corto y largo plazo con sus aspectos positivos y negativos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS, P. (2020). *El dominio mental*. Ariel.
- BEREJANO, B. (4 de octubre de 2020). *El “dilema” particular de Netflix: cómo crea experiencias de adicción*. Disponible en: <https://elpais.com/tecnologia/2020-10-03/el-dilema-particular-de-netflix-como-crea-experiencias-de-adiccion.html> Consultado 8/4/2021.
- GALINDO, J. (2 de julio de 2019). *Empatólogo, el nuevo trabajo que enseñará a la IA a conectar con personas y máquinas*. Disponible en: <https://www.muyinteresante.es/tecnologia/inteligencia-artificial/articulo/actualidad-empatologo-el-nuevo-trabajo-que-ensenara-a-la-ia-a-conectar-con-las-personas-y-maquinas>
- GARCÍA, M. ,(ed. y coord.). (2017). *¿Cuánto vale una película?* Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges.
- Han, Byung-Chul. (2019). *Psicopolítica*. Herder.
- PARRA, S. y TORRENS, M. , (2017). *La inteligencia artificial*. RBA.
- PORTALIC. (9 de septiembre de 2019). *La inteligencia artificial de Empath es capaz de detectar emociones a través de la voz*. Disponible en: <https://www.europapress.es/portaltic/software/noticia-inteligencia-artificial-empath-capaz-detectar-emociones-traves-voz-20190909185556.html>
- RANDOLPH, M. (2019). *Eso nunca funcionará*. Planeta.
- RIQUELME, R. (12 de febrero de 2019). *¿Qué es Netflix? Ted Sarandos, su directo de Contenido, nos responde*. Disponible en: <https://www.economista.com.mx/tecnologia/Que-es-Netflix-Ted-Sarandos-su-director-de-Contenido-nos-responde-20190212-0105.html>

STENOVEC, T. (1 de agosto de 2013). *The Huffington Post*.

SUCASAS, A. . (21 de mayo de 2018). *Reed Hastings: "Netflix no busca hacer imperialismo cultural, pero tampoco es antimperialista"*. Disponible en:

https://elpais.com/retina/2018/05/18/tendencias/1526636094_158836.html

V.V.A.A. (2021) *Especial Academia de Cine*. Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas.

PERMANENCIAS DE LO ATÁVICO EN UN PAÍS REPRESENTADO POR JACINTO ESTEVA

Mónica Sánchez Tierraseca

Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

En el ensayo *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze definía algunas cuestiones sobre el advenimiento de la modernidad en el cine que hoy ofrecen un acercamiento necesario a la comprensión su desarrollo teórico y práctico. Mediante el concepto *imagen-acción* explicaría la ruptura de la narrativa clásica del cine producido en Hollywood que daría paso a una serie de corrientes alejadas del sistema visual, sonoro e ideológico convencional previo y contemporáneo a la Segunda Guerra Mundial:

Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros (1984, p. 287).

Ya que resultaría arriesgado establecer una fecha exacta –la cual Deleuze tampoco pudo delimitar– para señalar el momento en que se da esa ruptura, podemos decir que no se trataría de un hecho, sino de un proceso largo y difuso (Aubert, 2016, p. 32). Para entonces, los efectos de una supuesta modernidad en el ámbito cultural, y específicamente en la escena artística, ya habían suscitado preguntas y preocupaciones a los académicos cuyos interrogantes, estudiados desde distintas perspectivas para comprender la convivencia de las artes en la época de la cultura de masas, habían asolado a todos los campos artísticos, incluido el cine. Acogiéndonos a la idea de que «la complejidad de los mecanismos de erosión cultural desafía a la imaginación» (Warnier, 2001, p. 70), resultaría inabarcable un estudio pormenorizado de éstos en nuestro artículo. Sin embargo, un rasgo común a la práctica totalidad de las industrias cinematográficas sería la influencia que ejercía el cine hollywoodiense.

Conforme el modelo de Hollywood se imponía a los demás, las cinematografías nacionales sufrían las consecuencias por el desgaste de su alcance comercial, mientras subsistiría la duda de si estos *pequeños cines* podrían sobrevivir mucho tiempo sin

acogerse a los mecanismos de la cultura de masas, sin llegar al gran público. Por otro lado, una generación de cineastas consciente del agotamiento de las fórmulas estadounidenses cuestionaría los convencionalismos sobre el cine industrial, y los integrantes de las *nuevas olas*, desarrollarían un cine renovado, concebido como un medio para comunicarse y expresarse más que para entretener.

La Escuela de Barcelona, la corriente cinematográfica vanguardista de la que formaría parte Jacinto Esteva Grewe (1936-1985) experimentaría de algún modo estos efectos, constituyendo un grupo de cineastas con animosa vocación, pero efímero, al que Jean-Paul Aubert se refiere señalando «que bajo la etiqueta [Escuela de Barcelona] no se agruparon directores de cine, sino películas con rasgos comunes» (2016, p. 20). En ambos casos el hermetismo del movimiento y su dificultad para llegar a los espectadores que buscaban derivarían en importantes dificultades para conseguir financiación, determinando la disgregación del grupo pocos años después de haberse formado.

2. ITINERARIO DE UNA TRANSFORMACIÓN CULTURAL

La década de 1960 en el ámbito cinematográfico a nivel global es conocida por la irrupción de los Nuevos Cines, un fenómeno cultural nacido a finales de los cincuenta con diversas ramificaciones que coincidían principalmente en su carácter innovador (Riambau, 1994, p. 30). En este contexto el cine europeo en particular «supuso una rica fusión de visión personal, revolución estilística y compromiso íntimo con los cambios políticos de la época» (Kemp, 2019, p. 300).

Simultáneamente y en diferentes puntos geográficos¹, una generación de autores nacidos de la ruptura de fórmulas impuestas por la gran industria del cine producía películas que coincidían en características como la experimentación técnica, la influencia de los modelos clásicos, la reivindicación del autor fílmico o la resistencia política ante las censuras de los gobiernos. Además, requerían de un espectador ambicioso con nuevas necesidades culturales y que estuviese realmente interesado en su contenido.

Es evidente que en medio de este contexto el ámbito español supondría un caso particular por haberse encontrado bajo el sistema político de una dictadura desde 1939, ya la renovación que proponían estos movimientos no era compatible con la férrea

¹ Por destacar algunas de estas corrientes, la nueva ola italiana se identificaría con el Neorrealismo; la francesa con la Nouvelle Vague; la brasileña con el Cinema Novo; la británica con el Free Cinema; la checoslovaca, algo más tardía, con la Nová Vlna.

censura a la que estaría sometida toda la cultura. De hecho, la situación del cine español en la posguerra respondía a la misión que la producción cinematográfica había recibido de dar una imagen de España que fuese factible con la ideología vencedora, encontrando obras como las emblemáticas *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) (Aubert, 2016, p. 37). En la década de los cincuenta el cine español realizado en ese periodo podía definirse como «un cine para familias españolas, en cualquier orden, y para familias españolas preferentemente» (Villegas López, 1991, p. 37), influenciado por el fundamental optimismo norteamericano de las películas que llegaban regularmente al país:

El largo periodo de la dictadura vendría acompañado, al menos en las primeras tres décadas por un periodo económico autárquico, que no afectó sin embargo al flujo de películas desde los Estados Unidos que, a pesar de la implantación de medidas proteccionistas y de una férrea censura, llegaba regularmente a nuestras fronteras (Jorge Alonso, 2001, p. 15).

Sin embargo, desde mediados del siglo XX en adelante tendría lugar el desarrollo económico que permitiría salir al país de las estructuras anquilosadas que habían dominado en los años de posguerra. Como consecuencia de las nuevas oportunidades de ocio y la irrupción de la televisión junto a su rápida implantación en las casas, surgen claras muestras de disidencia que se difunden en revistas de circulación mayoritaria y que demandaban igualmente una modernización en las tendencias de la producción cinematográfica nacional (García de Dueñas, 2008, p. 97).

Paralelamente, la modesta realidad que conformaba la industria española no quedaría exenta de influjos externos ni siquiera durante el régimen franquista, pese a los esfuerzos del dictador. Si bien es cierto que la proyección estadounidense constituiría la pauta de imitación más extendida, en la misma época llegaban a la península películas de procedencia más próxima en términos geográficos. En este sentido, las producciones francesas e italianas aportarían elementos de una gran relevancia para el cine español de la época del aperturismo como serían la Nouvelle Vague y el Neorrealismo. Los preceptos de estas corrientes, por su parte, se encontrarían marcados por finalidades muy distintas a sus precedentes, estableciendo así una base ideológica y cultural para el conjunto de autores que integraron el Nuevo Cine Español durante los sesenta.

Una de las características más representativas del franquismo durante este periodo fue la intencionada y controlada renovación que inició en busca de un lavado de cara, siguiendo el modelo de países como Polonia, Gran Bretaña, Francia, Alemania o

Checoslovaquia. En amparo de transformar el cine que se había hecho hasta ese momento en España, José María García Escudero (1916-2002)², nombrado por Manuel Fraga para convertirse en Director General de Cinematografía y Teatro, habría expresado en la década de los sesenta en su *Cine Español* (1962) la convicción de que éste podía elevarse al nivel de otras cinematografías como la norteamericana o la francesa mediante una serie de mecanismos que debían llevarse a cabo, haciendo evidente la necesidad de una renovación estética. El recién nombrado director general pretendía ser el artesano de una determinada forma de renovación participando además en las Conversaciones de Salamanca³, donde compartiría opiniones con el brutal diagnóstico sobre la situación del cine español de Juan Antonio Bardem (Aubert, 2016, p. 46). Desde aquel mismo año, comenzaría la protección de los jóvenes cinematografistas, subvencionando sus cortometrajes ya hechos o por hacer, aunque será a partir de 1964 cuando se inicia el lanzamiento y la promoción de un «Nuevo Cine Español» con las nuevas ordenaciones de protección (Villegas López, 1991, p. 54), si bien es cierto que éste llevaba fabricándose varios años.

Los ecos las Conversaciones de Salamanca se habían difundido rápidamente estableciéndose dos centros de producción del tipo de cine que se promovía, uno en Madrid y otro en Barcelona. El foco madrileño cristalizó en torno a la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) impulsada por García Escudero donde se formaron personalidades como Saura, Borau, Picazo, Patino, Reguerio, Camus o Víctor Erice. En oposición a esta escuela, la capital catalana apostaría por una resistencia culturalmente activa y un cine mucho más experimental y vanguardista (Romanos Agustín, 2019, pp. 25-27). Aunque a este respecto Jean-Paul Aubert matizará que no se trata de una oposición a la capital «en nombre de una pretensión de superioridad de la Ciudad Condal, sino por ser la capital española la cuna del Nuevo Cine Español al que los directores barceloneses pretenden ofrecer una alternativa» (2016, p. 66).

² La labor de García Escudero es recordada por José María Nunes en una mesa redonda celebrada el 14 de marzo de 1991: «Quiero felicitar aquí a un general del Ejército español, que curiosamente será la única vez que me oigáis hablar bien de un militar, y que fue García Escudero. Yo no sabía que era militar hasta que fue el general auditor del 23 de febrero. Resulta que era general entonces y era coronel auditor del Ejército del Aire cuando era director general de Cine. Este hombre sí es cierto que apoyó en lo posible, como gran amante del cine que era, el que se diera la Escuela de Barcelona y el nuevo cine de Madrid» (1991b, p. 37).

³ Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca comenzaron en mayo de 1955. Estuvieron dirigidas por Basilio Martín Patino y promovidas por el cineclub salamantino en la Universidad de Salamanca. Allí Bardem pronunciaría la frase: «El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico» (García de Dueñas, 2008, p. 97).

3. UN PROYECTO INTRINCADO Y FUGAZ

Sería en el artículo «La pintura informalista de la Escuela de Barcelona» de Juan Eduardo Cirlot publicado en 1958 en la revista dirigida por Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*, donde el nombre de la agrupación de artistas catalanes recibía el distintivo de Escuela de Barcelona por vez primera para identificar al conjunto de miembros del grupo vanguardista Dau al Set formado por Tàpies, Tharrats, Cuixart y Vila Casas.

En el caso de la agrupación cinematográfica de la Escuela de Barcelona la cronología resulta incierta, pudiendo encontrar opiniones divididas según la película estimada como obra inaugural. Tres fechas se proponen según el debate de los autores considerando las películas *Mañana...* (José María Nunes, 1957), *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965) y *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquín Jordá, 1967). De este modo, el periodo en el que estuvo activo el grupo de la Escuela de Barcelona suele establecerse entre 1965 y 1970 (Romanos Agustín, 2019, pp. 28-29), mientras que otros autores adelantan la fecha de su desintegración a 1969. Ambas fechas coincidirían con un factor clave para el desarrollo de las películas creadas bajo la etiqueta de la Escuela de Barcelona, el cual consistiría en la fundación y posterior desaparición de la productora Filmscontacto dirigida por uno de sus integrantes, Jacinto Esteva, y financiada con el dinero de su familia, motivo por el que se ha llegado a afirmar que éste habría sido el verdadero fundador de la corriente cinematográfica (Marti, 1985).

José María Nunes contaría que, una vez que Ricardo Muñoz Suay escribió sobre la Escuela de Barcelona en la revista *Fotogramas*,

inmediatamente se empezó a hablar entre nosotros de hacer una película como manifiesto; en la que yo no participaría más que como colaborador en lo que fuera necesario porque cada uno se haría cargo del costo de su parte, o sketch [...]. Carlos Durán tampoco intervino más que como colaborador de los únicos que se hicieron, el de Jacinto Esteva y el de Joaquín Jordá, que rodados como temas diferentes acabaron en un montaje conjunto que dio como resultado *Dante, no es únicamente severo*, donde no había ninguna posibilidad de que se metiera *Cercles* de Bofill, que en principio también iba a formar parte del manifiesto (1991a, p. 9).

Tal y como relata Nunes en el fragmento citado, *Dante no es únicamente severo*, bajo la producción de Filmscontacto, constituiría en 1967 el manifiesto fílmico de la Escuela de Barcelona, dominado por una estética depurada, la tendencia a la ruptura lógica y el juego intertextual.

Uno de los autores de este manifiesto, Joaquín Jordá (1935-2006), provenía de una familia de notarios y su infancia se había visto marcada por el signo de la imagen

cinematográfica desde pequeño. Hacia 1953 se vinculó con el grupo de Luis Goytisolo, Salvador Giner y Octavi Pellisa en la Universidad de Barcelona y a mediados de la década de los sesenta comenzaría a relacionarse con los miembros de la Escuela de Barcelona y con la denominada *gauche divine* (Villamandos, 2011, p. 226). Su implicación con el cine le llevaría a establecer los criterios teóricos del movimiento en nueve puntos que se publicarían en 1967 en la revista *Nuestro Cine*. En la entrevista concretaría que al menos diez películas realizadas en el periodo 65-67 tenían en común dichas características refiriendo nombres como Vicente Aranda, Durán, Nunes, Esteva, Gonzalo Suárez, Ricardo Bofill y el suyo propio (Jordá, 1991, p. 13).

Ampliando algo más el panorama dibujado por Joaquín Jordá, al menos una veintena de cintas realizadas entre 1966 y 1971 respondían a las características expuestas por el único teórico del movimiento, destacando la preocupación formal en cuanto al campo de estructura de la imagen y de la narración, el carácter experimental y vanguardista, así como la aparición de personajes y situaciones ajenos a la escena cinematográfica madrileña (Aubert, 2016, pp. 20-21). Además, sus directores estarían muy influenciadas por el *Nouvelle Vague* francés, el género publicitario, el mundo editorial, la moda de la época y el pop, dando lugar a películas con una absoluta ruptura narrativa, donde el argumento no es claro, no hay un hilo principal y con una constante experimentación formal con la que buscaban huir de la narrativa convencional.

Según las fuentes, el otro autor de *Dante no es únicamente severo*, Jacinto Esteva nació y creció en una familia adinerada, permitiéndole en el futuro fundar Filmscontacto, aunque inicialmente se tratara de «una habitación de la casa en que vivía el propio Jacinto» (Nunes, 1991a, p. 7), en la que el grupo de amigos se reunía para hablar e intercambiar ideas. En su juventud Esteva estudió Filosofía y Letras en Barcelona para después mudarse a Roma, donde continuó formándose en Bellas Artes. Posteriormente estudió Arquitectura en Ginebra y se especializó en la rama de urbanismo en París. Cuando regresó a su ciudad natal, trabajó como arquitecto hasta que, como se ha señalado, en 1965 fundase la productora emblemática de la Escuela de Barcelona (Torres, 2004, p. 120). Como algunos de sus compañeros, Jacinto Esteva nunca se formó académicamente en el cine, sino que aprendió a hacerlo rodando por su propia cuenta.

Tras la trágica muerte del director en 1985, Joaquín Jordá realizaría *El encargo del cazador* a modo de homenaje su amigo, donde se recogen los testimonios de otros colegas del cine, así como de sus parejas e hija.

4. FRAGMENTOS DE UN PAÍS A TRAVÉS DE JACINTO ESTEVA

Antes de embarcarse en el proyecto de *Dante no es únicamente severo* junto a Jordá, la formación de Jacinto Esteva como director se limitaba a un breve periodo de experimentación con el cine en el cual habría dirigido tres películas de carácter documental marcadas por la misma característica con la que Santos Zunzunegui relacionaba a Joaquín Jordá con Buñuel, es decir, por alterar la realidad en función del realismo buscado (2002, p. 134). En otras palabras, *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* (*Notas sobre la emigración*, 1960), *Autour des salines* (*Alrededor de las salinas*, 1962) y *Lejos de los árboles* (1963-71) se distinguen del resto de sus películas, entre otras cosas, en la intención que Jacinto Esteva tenía por hacer creer al espectador que algo actuado estaba ocurriendo de forma natural, dando como resultado una suerte de docudramas en los que el director plasma las condiciones sociales en las que vivía la población española después de la guerra.

4.1. Entre España y Suiza: imágenes clandestinas

Durante su estancia en la Escuela de arquitectura de Lausana, un trabajo académico reuniría a Esteva y al italiano Paolo Brunatto (1935-2010), de cuya colaboración florecería el primer cortometraje del catalán en 1960, *Notes sobre la emigración*. Todavía marcada por el realismo, la película trataría el fenómeno de la migración masiva a Suiza por parte de las familias españolas afectadas por la crisis económica estructural que atravesaba el país a principios de los sesenta (Aubert, 2016, p. 72). Diecinueve minutos serían suficientes para recoger un conjunto de filmaciones tomadas en las provincias de Murcia, Almería y Granada, y también en el país de destino, donde se registraban las miserables condiciones de vida en las que vivían las poblaciones.

La cinta comienza con las imágenes de una carretera como si el espectador fuese partícipe del viaje que le sigue. A continuación, se muestra el título y la fecha sobre un fondo negro que da paso a la primera escena grabada en el interior del Palacio de las Naciones Unidas, en Ginebra, según explica la voz del narrador. La misma voz se dispone a leer algunos extractos del informe presentado por el Delegado de España que contextualizan la situación social. Un fundido en negro nos transporta ahora del Palacio a la estación de Ginebra, donde van llegando los trabajadores españoles mientras el narrador declara que son cientos de miles los trabajadores forzados a abandonar sus países y a sus familias para ganarse el pan en tierras extranjeras: «Cuando le preguntas a un

trabajador español cuáles fueron las razones que lo llevaron a emigrar, la respuesta se puede resumir con una palabra: hambre» (Esteva y Brunatto, 1960, 4m 14s). Inmediatamente después de estas palabras la imagen se corta y aparece de nuevo la grabación sobre la carretera que, en este caso, nos lleva al resto de imágenes antropológicas grabadas en las poblaciones rurales españolas del sur y del levante mientras que el narrador continúa contextualizando las devastadoras condiciones sociales y económicas en las que viven algunas familias.

Con el testimonio de algunos trabajadores y las imágenes de hombres y mujeres realizando labores de campo se intercalan situaciones cotidianas de gente paseando a caballo y cantando, celebrando una corrida de toros, de familias disfrutando de un día en la playa y de niños jugando en la calle. La cinta finaliza con otro fundido en negro que encabeza el último fragmento. Una muchedumbre discurre por la estación de trenes y entre ellos destaca una familia con cuatro infantes. De fondo, se escucha la indicación por los altavoces de que los pasajeros con destino a Francia y Suiza se dirijan al andén número dos, hacia el cual se dirige la familia. El hombre se despide de su familia y sube solo al tren mientras que, desde el andén, la mujer y sus hijos observan cómo se aleja, imagen que vemos desde el interior a través de la ventanilla.

La película buscaba reflejar la situación económica del país durante la dictadura y las consecuencias de los difíciles años de la autarquía, gozando de cierto prestigio fuera de España, especialmente en Francia y Suiza (Aubert, 2016, p. 72). No respondía a un interés estético, más bien tosco por el amateurismo de los directores, sino a un intento de ensayo sociológico cuya «tensión entre texto e imagen, entre sociología y realismo, es lo que lleva a la película a calar profundamente los ánimos de quienes la ven sin que se sepa muy bien de dónde proviene su fuerza» (Parés, 2011, p. 93).

El resultado de *Notas sobre la emigración* sería una bofetada a las intenciones de las operaciones de comunicación del régimen franquista en el extranjero, lo que estimuló que la cinta fuese robada y que no fuese recuperada hasta cuarenta años después, cuando ya se había dado por perdida.

Según cuenta Juan Goytisolo, testigo en primera persona del secuestro, el hecho tuvo lugar durante una proyección de la película en Milán en la que él aprovecharía para presentar su nuevo libro *La resaca*, el 18 de febrero de 1961:

Después de una breve introducción de Riva y unas palabras más sobre la novela, se proyectó el film en la pequeña sala atestada de público. Pero apenas había comenzado, cuando se oyeron dos explosiones sordas y la sala, bruscamente, se llenó de humo. [...] Mientras nos reponíamos de la

sorpresa y los espectadores regresaban a las butacas convencidos de que se trataba de una provocación fascista, Brunatto y Esteva Grewe salieron acalorados de la cabina de proyección: aprovechando la confusión, alguien había sustraído la película y había puesto tierra de por medio (1999, pp. 57-59).

4.2. Ibiza: la realidad ficcionada

Su siguiente película tendría un destino bien distinto. En 1962 Jacinto Esteva termina de rodar *Alrededor de las salinas*, un farragoso conjunto de imágenes rodadas en las salinas de Ibiza, hiladas de manera voluntaria para construir ese resultado confuso que dura 22 minutos y que se asemeja al documental etnográfico.

Las primeras imágenes corresponden a una calle ibicenca con escenas de los vecinos reunidos en las puertas de sus casas, niños jugando en la acera y varias mujeres tejiendo. A continuación, vemos a Jacinto de espaldas dirigiendo a una niña mientras el director de fotografía mide la luz con un fotómetro. De fondo se escuchan el diálogo: «Más a la derecha, un poco más, más, sube a la puerta, ahora sonrío» (1m 02s). Una vez que la niña cumple las indicaciones de Esteva, lo volvemos a escuchar: «Bien, con esta imagen empezaremos la película» (1m 20s). La imagen de la joven se congela y se solariza para, ahora sí, dar comienzo con los créditos. Esta sugerente introducción esclarece el lenguaje metacinematográfico que utiliza el director para dar a entender que se trata de un documental sobre el rodaje de un documental.

La película se articula en torno a un relato antropológico construido mediante la sucesión y el contraste de imágenes costumbristas que alternan las grabaciones de los trabajadores en las salinas de Ibiza con otras de la población isleña realizando diferentes actividades cotidianas, ritos religiosos y festividades. A lo largo de todo el filme, una voz en *off* irá recordando la historia de la isla y la importancia que la explotación de la sal supone para su economía.

Durante el itinerario que recorre la cámara por las salinas, tiene relevancia el experimento realizado por el director cuando la voz en *off* relata que, a los pocos días del rodaje, se les ocurrió grabar la muerte ficticia de uno de los jornaleros sin que el resto de los salineros supiesen que se trataba de una actuación, con la intención de crear una serie de reacciones que les permitiese filmar la interposición entre la realidad objetiva y la cinematográfica. El experimento tendría como objetivo recoger las opiniones de los trabajadores acerca del fallecimiento y sus posibles causas:

Al preguntarles: «¿Qué opina usted de la muerte de su compañero?» El 80% contestó sin concretar, alegando que no lo sabían, que la muerte llega cuando menos se espera. El 20% restante declaró

que el problema principal era la familia del muerto, sin otro medio de subsistencia que la fuerza de trabajo del hombre (11m 51s).

Si el fragmento anterior también es ficticio o no, no lo sabemos, pero en ambos casos Esteva ilustra una situación generalizada. Esto es, ante el fallecimiento del salinero, no se critican las pésimas condiciones en las que los jornaleros trabajan a destajo bajo el sol, sino al azar o, incluso, a la economía familiar. Finalmente, la secuencia termina con la declaración de uno de ellos expresando sus dudas en cuanto a la historia del fallecido. Como puntualiza el historiador Luis E. Parés, *Alrededor de las salinas* configura una continuación de la tensión entre el texto sociológico y la brutalidad de unas imágenes dotadas de lirismo que veíamos en *Notas sobre la emigración*, convirtiéndola en «el retrato de un tiempo y un país que nunca hubiese existido de no ser por esas imágenes» (2011, p. 93). La mayor diferencia reside en que si bien el primer cortometraje del director tenía influencias del cine militante del neerlandés Joris Ivens, el segundo reproducía los esquemas del *cinéma-vérité* propio del francés Jean Rouch (Delgado, 2001, p. 3).

Después del suceso de los temporeros, vemos ahora la celebración de un entierro teatralizado. La ceremonia se oficia al aire libre con solemnidad ante la mirada de las gentes del pueblo que trasladan el ataúd al cementerio. La voz en *off* que antes pronunciaba cifras y porcentajes exactos ha sido sustituida por una música extradiegética.

Tras un corte de imagen el filme expone ahora la violenta escena de una pelea de gallos con planos largos de las aves en la arena y otros de los espectadores que gritan y animan el espectáculo. Durante unos segundos vemos al animal derrotado y ensangrentado hasta que finalmente unos jóvenes cogen en volandas al gallo vencedor y lo exhiben mientras corren por una calle que comunica con una playa donde, aparentemente, es liberado.

La ambigüedad que cultiva la película, a medio camino entre el testimonio neorrealista y la elaboración ficcional, junto a la acumulación de tópicos y el recurso a la mentira hacen que ésta adopte una postura irónica alejándose de las convenciones genéricas de ambas corrientes (Aubert, 2016, p. 73).

4.3. Luces y sombras entre los árboles de una España vaciada

En 1963 Jacinto Esteva tomaría la decisión de rodar nuevas imágenes en el interior de la península. Siguiendo un estilo naturalista del que más tarde se alejaría para adoptar las características de la Escuela de Barcelona, la recopilación de estos reportajes compondría su primer largometraje.

El ambicioso proyecto que no se estrenó hasta 1972 llevaría por título un verso del poema «Apología y petición» de Jaime Gil de Biedma: «Este país de todos los demonios». La censura, sin embargo, provocó su sustitución por un nombre menos explícito que daría lugar al definitivo *Lejos de los árboles* (Aubert, 2016, p. 76), pero también que se recortaran 30 de los 110 minutos que duraba originalmente. Ripoll Freixes recordaría los efectos de dicha experiencia sobre el director: «Es un documental apasionante, un documental enloquecido y que Jacinto tuvo grandes dificultades con la censura, se lo cortó a la mitad y, según tengo entendido, fue su desesperación tal, que renunciaba a seguir haciendo cine» (1991, p. 40).

La película en formato documental cuyas imágenes resultarían de los tres directores de fotografía Juan Amorós, Luis Cuadrado y Juan Julio Baena y del montaje por parte de Nunes (Romanos Agustín, 2019, p. 49), recorre el calendario de las fiestas tradicionales españolas exponiendo la pobreza intensa de las áreas ajenas al turismo y los estilos de vida rurales que en la cultura urbana coetánea podían parecer arcaicos.

Lo primero que vemos consiste en un fondo negro del que emergen unas luces rectangulares. La cámara se mueve hacia los lados sobre el fondo desenfocado hasta que ésta se desplaza definitivamente para mostrar el plano cenital de un local de ocio, descubriendo que las primeras luces correspondían a los focos del establecimiento. Bajo la luz artificial una multitud de hombres y mujeres se mueve enérgicamente al son de la música, sudando, gritando y saltando. El elegante estilo y los trajes refinados de los jóvenes contrasta con sus rostros agitados y gestos exagerados. Seguidamente, un largo fundido en negro dirige nuestra atención hacia la voz femenina que se oye de fondo: «El fuego no tiene frío, el agua no tiene sed, el aire no tiene calor, el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios os ha dado» (3m 57s). Ahora, una voz masculina pronuncia el siguiente ritual:

En la noche de San Juan Bautista, veinticuatro día [sic.] de junio, se deja relente un huevo de gallina negra. El huevo debe quedar quebrado dentro del agua. Por la mañana, al nacer el sol, iréis a verlo y allí veréis vuestra suerte y los trabajos que tenéis que pasar en esta vida. Hay quien llega a ver hasta los males del mundo y entonces, algunas veces, algunos, viéndolos claramente, pueden encontrar el remedio para curarlos (4m 10s).

Conforme la voz termina de pronunciar esas palabras, el fundido en negro se desvanece para mostrar un bodegón con una fuente de cristal llena de huevos al que la cámara se acerca progresivamente hasta que se congela la imagen para sobreponer el título de la película y los créditos. Lo siguiente que vemos antes de dar comienzo a la

sucesión de grabaciones de carácter antropológico, es una mujer manipulando un huevo según las instrucciones anteriores.

Continuando el juego entre realidad y ficción que había iniciado en *Alrededor de las salinas*, Jacinto Esteva ejemplifica una realidad en ocasiones representada con la intención de acrecentar el carácter folclórico y etnográfico de la película. De hecho, una de las escenas más impactantes habría sido planeada por los colaboradores remarcando la frivolidad y el lado más oscuro de algunas tradiciones o creencias. En ella un grupo de encapuchados dirige a un burro con siete cruces pintadas en su cuerpo a lo alto de un campanario desde el cual es despeñado como símbolo de que han vencido al diablo –acto por el cual se les impuso una multa (Amorós, 1991, p. 41)–. En este sentido *Lejos de los árboles* ha sido acertadamente comparada con *Las hurdes* (1933) de Buñuel. Sin embargo, el documental de Esteva tiene un sentido más preciso dentro de su filmografía, cerrando un ciclo de protesta ante la imagen de una España nueva y moderna promovida por el franquismo como también lo habían sido sus dos cortometrajes anteriores.

Por otro lado, el contraste de imágenes entre las costumbres rurales y las festividades de la población urbana permite hacer una superficial analogía sobre las irracionales formas de celebración de la sociedad. Así, cuando acontece la escena en la que un hombre disfrazado danza y gira sobre sí mismo hasta caer al suelo donde sigue contorsionándose al ritmo de los gritos y las miradas de una muchedumbre a su alrededor, las imágenes no se alejan tanto de las que momentos antes mostraban a un pueblo reunido para ver cómo los jóvenes subidos a unos zancos bajaban una calle inclinada girando sobre sí mismos hasta caer al suelo.

El interés de Esteva por exponer la realidad se presenta ahora desmintiendo el falso divorcio entre lo rural y lo urbano, reflexionando sobre el papel de la ciudad y mostrando cómo se retroalimentaban en ella las conductas atávicas que se había querido exiliar de las murallas de la civilización. En ambos casos, representando la mediocridad que le angustiaba del lugar que lo vio nacer, donde los árboles no dejan ver el bosque.

5. CONCLUSIONES

Jacinto Esteva Grewe es recordado por su compromiso con el foco catalán del llamado Nuevo Cine Español. En el periodo que colaboró activamente con la corriente cinematográfica de la Escuela de Barcelona llegaría a producir películas financiadas con su propio dinero, pero también dirigió las suyas ajustándose a la estética promovida por

el movimiento. Entre ellas, *Dante no es únicamente severo* que realizó junto a Joaquín Jordá despuntaría por haber plasmado los principios teóricos de la Escuela llegando a ser considerada el manifiesto fílmico de ésta. Por otro lado, fuera de este periodo realizaría otras películas estudiadas en menor profundidad que, sin embargo, dan cuenta de las preocupaciones sociales y filosóficas del director de un modo singular.

Su obra anterior a la mencionada *Dante no es únicamente severo* estaría compuesta por la terna de los documentales *Notas sobre la emigración* (1960), *Alrededor de las salinas* (1962) y *Lejos de los árboles* (1963-71). En ellas el espectador halla de forma progresiva unas tradiciones culturales terriblemente crueles y desfasadas, heredadas de siglos de creencias religiosas y supersticiones. Sus imágenes nos convierten en testigos de festividades y rituales que subrayan el carácter irracional de la sociedad de la época. No lo hace, sin embargo, mediante la antítesis de lo rural-urbano que podría parecer superficialmente en analogía con lo brutal y lo civilizado respectivamente, sino revelando sus similitudes en dichos aspectos. El espectador reconoce un país y sus circunstancias en convivencia con las conductas atávicas que la población urbana presumía haber desterrado de sus fronteras con el auge de las ciudades, pero que contrariamente se filtran en la sociedad perpetuándose con su expansión geográfica para terminar descubriendo «que no habitamos la frontera, sino que es la frontera la que nos habita» (Delgado, 2001, 9).

Los tres primeros documentales de Esteva constituyen en este sentido una maniobra de protesta social demasiado explícita que sufrió diversas dificultades a la hora de difundir el mensaje que quería comunicar. A este respecto, su filmografía evolucionaría mediante la adaptación de los preceptos teóricos de la Escuela de Barcelona a un modelo de crítica menos explícito y más simbólico al rechazar los convencionalismos narrativos y estéticos de la industria cinematográfica dominante.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBERT, J. P. (2016). *Seremos Mallarmé. La escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- AMORÓS, J. (1991). Transcripción de la mesa redonda sobre la «Escuela de Barcelona». En VV. AA., *La Escuela de Barcelona*, 21-44. Murcia: Filmoteca Regional.
- CIRLOT, J. E. (1985). La pintura informalista de la Escuela de Barcelona. *Papeles de Son Armadans*, 5(15).
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

- DELGADO, M. (2001). El arte de danzar sobre el abismo. En Maria Català, J. (Ed.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, 221-230. Andalucía: Junta de Andalucía.
- ESTEVA, J. (1962). *Autour des salines* [Cortometraje]. Barcelona: Films 59.
- ESTEVA, J. (1972). *Lejos de los árboles* [Largometraje]. Barcelona: Filmscontacto.
- ESTEVA, J y BRUNATTO, P. (1960). *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* [Cortometraje].
- ESTEVA, J. y JORDÁ, J. (1967). *Dante no es únicamente severo* [Largometraje]. Barcelona: Filmscontacto.
- FREIXES, R. (1991). Transcripción de la mesa redonda sobre la «Escuela de Barcelona». En VV. AA., *La Escuela de Barcelona*, 21-44. Murcia: Fimoteca Regional.
- GARCÍA DE DUEÑAS, J. (2008). *Cine español. Una crónica visual desde 1896 hasta nuestros días*. Madrid: Lunwerg Editores.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1962). *Cine Español*. Madrid: Rialp.
- JORDÁ, J. (1991). La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán. En VV. AA., *La Escuela de Barcelona*, 13-19. Murcia: Fimoteca Regional.
- JORGE ALONSO, A. (2001). El cine español: una modesta industria cultural. *Sessões do Imaginário*, 6, 11-19.
- GOYTISOLO, J. (1999). *En los reinos de Taifa*. Madrid: Alianza.
- MARTI, O. (12 de septiembre de 1985). Fallece el director de cine Jacinto Esteva, fundador de la Escuela de Barcelona. *El País*.
- NUNES, J. M. (1991a). Recuerdos también de hoy, sobre la Escuela de Barcelona. En VV. AA., *La Escuela de Barcelona*, 5-11. Murcia: Fimoteca Regional.
- NUNES, J. M. (1991b). Transcripción de la mesa redonda sobre la «Escuela de Barcelona». En VV. AA., *La Escuela de Barcelona*, 21-44. Murcia: Fimoteca Regional.
- PARÉS, L. E. (2011). *Notes sur l'emigration- Espagne 1960. Apunts per a una pel.lícula invisible*. Barcelona: Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya.
- RIAMBAU, E. (1994). Cómo sobrevivir a los «Nuevos Cines» ... y reivindicar la modernidad sin morir en el intento. *Nosferatu. Revista de cine*, 16, 30-35.
- ROMANOS AGUSTÍN, J. P. (2019). *Un cine estético de autodestrucción en medio del aperturismo. La obra de Jacinto Esteva en la Escuela de Barcelona*. Universidad de Zaragoza.
- TORRES, A. M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- VILLAMANDOS, A. (2011). *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*. Navarra: Laetoli.
- WARNIER, J. P. (2001). *La mundialización de la cultura*. Ecuador: Abya-Yala.
- ZUNZUNEGUI, S. (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN EL CINE DE ANIMACIÓN DE TIM BURTON

Violeta Izquierdo Expósito

Profesora titular Facultad Ciencias de la Información UCM

Natalia Gutiérrez-Colomer Ruiz

Profesora asociada Facultad Ciencias de la Información UCM

Vanessa Lobo Nacimiento

Licenciada en Ciencias de la Información UCM

1. INTRODUCCIÓN

El mundo de las artes plásticas ha dejado su huella en diferentes campos del conocimiento, entre ellos, el cine. La interacción entre artes plásticas y cine nos ha dejado colaboraciones entre grandes personajes de ambos mundos como las dos incursiones que Salvador Dalí realizó en el ámbito del séptimo arte: *Spellbound* y *Destino*, con Hitchcock y Walt Disney respectivamente. Pero no es el único caso, la investigadora Monika Keska en su artículo *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*, hace referencia a las huella dejada por el arte contemporáneo en destacados y emblemáticos cineastas:

Uno de los artistas que más presencia tuvo en el cine contemporáneo fue Francis Bacon. Directores como Bernardo Bertolucci, David Lynch, Derek Jarman o Peter Greenaway se habían inspirado en su pintura (...) La serie de piscinas pintada en los años 60- 70 por otro representante de la Escuela de Londres, David Hockney, ha inspirado varias escenas de la *La mala educación* de Pedro Almodóvar, en algunos casos se trata casi de *tableaux vivants* (Keska, 2005, pp. 560-561).

Tim Burton, como algunos de sus colegas, se ha dejado inspirar y seducir por el arte. En sus filmes se aprecia una confluencia de tendencias artísticas. Sus biógrafos han destacado también la influencia de otros cineastas inmersos en las corrientes artísticas de principios de siglo XX como el cine expresionista alemán, con películas como *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) o *Nosferatu* (1922) relacionadas, directa o indirectamente, con su filmografía de animación como es el caso de *Vincent* (1982) (Salisbury, 2012). Asimismo, se han encontrado en su filmografía elementos propios del goticismo y el romanticismo de Shelley o de Allan Poe.

El goticismo es uno de los puntos primordiales en la obra de Burton. Así pues, se verá latente a lo largo de su producción cinematográfica en concreto, en el género de la animación. «El estilo gótico impregna la dirección artística y de fotografía de estos filmes». En esta herencia de la estética gótica «encontramos una tendencia al melodrama» (Castillero Gil, 2019, pp. 11-47). Este estilo se une a su vez con el romanticismo de Edgar Allan Poe dando lugar a determinados ambientes creados en los filmes del director.

El cine de terror, deudor de los ambientes macabros y románticos del universo de Allan Poe, se convierte en la verdadera materia prima, en la fuente de la locura, con la que el protagonista da sentido a una existencia carente de lógica para él sin esos referentes que se van a conformar como un universo paralelo en su imaginación (Marcos Arza, 2004, p. 62).

Sus influencias en el mundo del arte se adentran en las Vanguardias como el Expresionismo, el Modernismo o el Surrealismo que han dejado su huella en los mundos burtonianos. El presente estudio se ha centrado en la relación existente entre el cine de animación de este cineasta con el arte contemporáneo, en concreto con el período de las vanguardias históricas.

1.1. Objetivos

Partiendo de la hipótesis de que el peculiar universo que Tim Burton recrea en sus películas de animación está inspirado por las vanguardias artísticas, el presente estudio pretende avanzar en el conocimiento de este cineasta. El objetivo primordial es encontrar los puntos de conexión entre el cine de Burton y los movimientos artísticos que tienen lugar en las últimas décadas del s. XIX y primeras del s. XX, conocidos como primeras vanguardias. Se ha buscado establecer esa vinculación con los movimientos vanguardistas, no solo en cuanto a estética, sino también a la escenografía, la temática y los personajes.

Por último, se pretende ahondar a través del presente análisis sobre la estrecha relación entre el arte de masas y las artes plásticas, con la idea de constatar si a través de la filmografía del autor se produce un avance en la democratización del arte.

1.2. Justificación

Si bien es cierto que diferentes autores han centrado su investigación en la interpretación del trabajo de Tim Burton, pocos han puesto su foco de atención en las artes plásticas. Así pues, quienes lo han hecho han buscado relaciones latentes entre la obra del cineasta

y el mundo del cual el director forma parte, el cine. Sin embargo, pocos o casi ninguno lo ha hecho con los movimientos artísticos pictóricos y, en menor medida, con uno de sus géneros más destacados, sus películas de animación. Es por ello que el análisis de su filmografía de animación en relación al mundo de las artes plásticas vanguardistas resulta un terreno nuevo sobre el que la mirada con el fin de obtener un nuevo estudio sobre la producción del animador desde otra perspectiva.

1.3. Metodología

Para realizar este trabajo se ha llevado a cabo una investigación documental de carácter cualitativo. Con la intención de establecer los cimientos de la investigación se ha recurrido a bibliografía que pudiera explicar no solo la vida del director, sino también la información conocida hasta entonces sobre su filmografía y mundos imaginarios. El análisis para la búsqueda de similitudes con las vanguardias artísticas se ha centrado en tres películas de animación de Tim Burton realizadas en tres décadas diferentes: *Vincent* (1982), *Pesadilla antes de Navidad* (1993) y *La novia cadáver* (2005). Así, se ha puesto especial atención en los datos relacionados con la creación de las realidades de animación ya sea en lo referente a la escenografía, las temáticas o los personajes de los filmes.

2. RESULTADOS

2.1 Tim Burton y el cine de animación: *Vincent*, *Pesadilla antes de Navidad* y *La novia cadáver*

Timothy William Burton nació el 25 de agosto de 1958 en Burbank, California. Con una infancia tranquila, el director aprovechaba su tiempo libre para jugar, ir al cine y dibujar. Así, pasaba la mayor parte de su niñez pegado a la pantalla del televisor consumiendo todo tipo de películas, entre las cuales destacaba *Jasón y los argonautas* de Ray Harryhausen (Marcos Arza, 2004, p. 41). Por otro lado, el terreno de la literatura marcaba, en menor medida, las influencias del cineasta, «el joven Burton se identificaba con las macabras fantasías de Edgar Allan Poe y el realismo siniestro y atormentado de Charles Dickens» (Solaz Frasset, 2003: 9).

Vincent fue su primer corto de animación (Marcos Arza, 2004, p. 45), precisamente donde empieza a experimentar con la técnica de la *stop-motion*. El cortometraje trata sobre

un niño llamado Vincent Malloy quien sueña con vivir la vida de Vincent Price, el famoso actor de cine de terror, mientras llora a su amada enterrada viva y lee a Edgar Allan Poe (Espinós Escuder, 2008, p. 6).

Según Espinós Escuder, las características que caben señalar en la primera producción de Burton no se tratan solo de la temática, sino también de la fotografía y la propia arquitectura dentro de la obra. Teniendo en cuenta lo anterior, es desde aquí en donde se empieza a discernir las peculiaridades del cine del director: abundancia del blanco y negro acentuado por los claroscuros, decorados “vivos” que parecen interactuar con los propios personajes, además de planos y perspectivas angulosas. A su vez, no se puede olvidar la clara influencia de *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) en Vincent (García Fernández, 1998, p.19). A pesar de que pasa por alto ante los ojos del gran público, a través de este corto Burton sienta las bases de sus futuras piezas cinematográficas, sobre todo, las de animación.

Años más tarde continuó experimentando con la técnica de la *stop-motion* en *Pesadilla antes de Navidad* (1993). De nuevo se muestra la figura del inadaptado a través de Jack Skellington, el Rey de las Calabazas, quien aburrido de Halloweentown decide robar la Navidad. En esta película de animación se observa de manera más clara los mundos divididos de Burton. Así pues, «estos dos mundos cohabitan en un mismo universo y se construyen a partir de las conductas de los personajes que los pueblan: un mundo “normal” y un mundo “fantástico”. Este último nunca es comprendido por el lado “normal”: los personajes fantásticos son, en un primer momento, aceptados por el otro lado, aunque siempre acaban siendo rechazados y desahuciados» (Figuro, 2012, p.17).

En *La novia cadáver* no solo se ve el enfrentamiento entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos. Esta pugna se observa principalmente en la gama cromática variopinta en el caso del inframundo mientras que los grises inundan el mundo terrenal. A su vez, el director no duda en resucitar «sus raíces expresionistas más puras con toques de vanguardia». Además, Burton desarrolla una red psicológica a través de sus personajes, sobre todo en Emily «la eterna novia no desposada», convirtiendo la película en mucho más que un triángulo amoroso de los outsiders de ambos mundos. Por ello, cabe señalar, que tanto la escenografía como la estética de los personajes encarnan los puntos más significativos del movimiento cinematográfico alemán (Espinós Escuder, 2008, pp. 17-21).

La estética que presenta Burton pasa de ser una constante en su producción a «una forma en la que ver el mundo». Por ello, «uno de los pilares del cine burtoniano es la oscuridad, un mundo extraño que tradicionalmente ha sido relacionado con lo diabólico, y que es usado en la obra de Burton para contraponer la aplastante vulgaridad de la vida cotidiana con el mundo de la fantasía al que pertenecen sus héroes». Así pues, ninguno de sus protagonistas acaba de concordar con el mundo “normal”, sino que crean o habitan en una realidad propia, una que está regida por sus propias reglas (García Fernández, 1998, p. 9).

En los tres filmes analizados se aprecia la confluencia de tendencias, que ha sido ya señaladas en anteriores investigaciones, entre las que destacan el cine expresionista alemán del siglo XX con películas como *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) o *Nosferatu* (1922) relacionadas, directa o indirectamente, con su filmografía de animación como es el caso de *Vincent* (1982) (Salisbury, 2012). Asimismo, lo acompaña con elementos propios del goticismo y el romanticismo de Shelley o Allan Poe. Estos componentes los incluye en su obra en grandes dosis, ya sea mediante la estética de los personajes, la temática de la trama o los escenarios sobre los que descansa el peso del universo creado por el director.

2.2 Expresionismo

La huella que ha dejado el cine expresionista alemán en la obra de Tim Burton es uno de los aspectos más comentados sobre las películas del director. Esta vanguardia cinematográfica ha servido como punto de inspiración al autor para la creación de diversas obras de su filmografía. A pesar de ello, poco o nada se ha explorado sobre la influencia artística de obras pictóricas y los principales representantes del movimiento artístico expresionista.

El primer aspecto que cabe indicar es que el Expresionismo busca, más que reflejar la realidad tal y como la conocemos a simple vista, expresar los sentimientos y emociones que presenta ante ella. El propio Burton afirma: «no confío demasiado en mi intelecto, porque es bastante esquizoide. Me siento más firme sobre el terreno de los sentimientos». Así, todas sus películas se han visto influenciadas por el terreno emocional y de sus propias vivencias. (Salisbury, 2012). Es así como, en la obra de nuestro protagonista, destaca la emoción frente a la razón.

2.2.1. *Edward Munch*

El análisis de la producción de Munch ha permitido establecer una serie de conexiones con la filmografía de Burton. Obras como *La noche estrellada* (1893) de este artista muestran un ambiente de melancolía y tristeza que comparte características con la obra de Tim Burton, en concreto con la atmósfera desdibujada general de *La novia cadáver*. Destaca la importancia de la paleta de colores. El azul inunda el cuadro y la atmósfera general del filme de Burton, en el que sabe exactamente cómo captar el concepto artístico del pintor noruego.

Otra de las obras expresionistas relacionadas con la filmografía de Burton en cuanto a cromatismo es *El beso* (1897). La obra perteneciente a *El friso de la vida* del pintor noruego representa la unión entre un hombre y una mujer, motivo por el que se le asocia al simbolismo. Esta pieza puede relacionarse con la escena en la que por fin Victor y Victoria logran estar juntos en el mundo de los vivos. Al igual que el lienzo, la escena representa la unión entre dos amados en un mundo gris donde reina la tristeza azul.

Por otro lado, la caracterización de Jack Skellington recuerda al famoso cuadro del artista nórdico, *El grito* (1893). La gama cromática agresiva de negros, amarillos y naranjas imperan no solo en el lienzo sino también en la escenografía de Halloweentown, pues la festividad de finales de octubre se colma de calabazas, monstruos y fantasmas. Además, la complexión del propio Jack recuerda a la fisonomía de la figura andrógina del cuadro. La fuerte carga psicológica de la obra recuerda a la realidad psicológica del protagonista de *Pesadilla antes de Navidad*. La desesperación ante la cual se encuentra Jack al no saber quien es, es similar a la angustia existencial de Munch.

En su obra *Melancolía* (1894), Munch muestra la soledad y oscuridad en su entorno. Esta misma escena y bajo el mismo encuadre aparece en *La novia cadáver*. Al inicio de la película se observa como Victor Van Dort es incapaz de aprenderse los votos y se queda pensativo observando la flor que cogió de uno de los jarrones de su futura esposa Victoria. Mientras, a su alrededor se ve el pueblo oscuro en el que reina el gris. En este punto de la trama, se observa como se trata de un *outsider* incomprendido y torpe, pues no encaja en las reglas establecidas por la sociedad en la que vive.

Además, la obra *Anocheecer en la calle Karl Johan* (1892) recuerda a la monotonía presente en el pueblo de *La novia cadáver*. La multitud de personas retratada por Munch recuerda al ambiente de una sociedad restrictiva en la que le ha tocado vivir al héroe de

la trama. Así pues, unos rostros desprovistos de expresividad alguna poseen cierta semejanza con la ciudad a la que pertenece Victor Van Dort.

2.2.2 Vincent Van Gogh

Frente a la noche y las estrellas de Munch está la particular forma de verlas de otro artista coetáneo, Vincent Van Gogh. A pesar de que ambos han retratado noches estrelladas, cada uno lo ha hecho de manera diferente. Burton también representa la influencia del artista neerlandés en otro de sus filmes de animación, *Pesadilla antes de Navidad*. En esta ocasión el pintor influye a su vez en la escenografía de la obra, en concreto, en la famosa colina de Halloweentown en la que su protagonista Jack Skellington canta abrumado por el aburrimiento de su propia existencia. La enorme luna amarilla de la ciudad de Halloween se asemeja a la luna de Van Gogh, al igual que el efecto ondulado de los cipreses del pintor influyen de manera directa en la inclinación de la colina de Jack.

Tanto en concepto como en forma se puede ver las semejanzas entre Van Gogh y la ciudad del terror de Jack. Esto se debe a que el pintor holandés sentía lo mismo que el protagonista de *Pesadilla antes de Navidad* al pintar el cuadro. Si bien es cierto que Halloweentown es un juego de sustos de muerte, el propio Van Gogh expresó este sentimiento universal en su obra, lo cual se puede observar en la presencia de los cipreses, mayoritariamente presentes en los cementerios. Por ello, se podría decir que el tema de la muerte se manifiesta en ambas piezas, confiriéndoles por tanto una estrecha relación entre ambas.

El expresionismo en la filmografía de animación de Burton no es meramente un concepto, es, además, una manera a través de la cual produce sus películas. Él mismo afirma que la técnica bajo la que realiza la gran parte de sus filmes de animación, la *stop-motion*, recuerda a los lienzos empastados de óleo de Vincent Van Gogh. La cantidad de pintura empleada por el artista de *La noche estrellada* o en cualquiera de sus lienzos recuerda al aspecto artesanal característico de la técnica caduca tan empleada en la animación del director.

2.2.3 Ernst Ludwig Kirchner

El pintor Ernst Ludwig Kirchner, componente del grupo expresionista *El Puente*, también posee características comunes con la obra de Burton. La pieza *Cinco mujeres en la calle*

(1913) muestra la cotidianidad del día a día, la repetición a través de colores agresivos y formas angulosas propias del expresionismo alemán. A través de esta obra se puede también percibir el ambiente general del que gozan las obras de animación de Burton, la repetición de un día igual que el anterior, la sobriedad de lo que la gente llama “normal” y la incapacidad por encajar en un mundo en el que todos sienten y hacen lo mismo.

2.2.4 *Emil Nolde*

Otro de los cuadros que cabe relacionar con la filmografía de Burton es *Danza alrededor del becerro de oro* (1910) de Emil Nolde. En esta ocasión, la danza recuerda al ambiente recreado por el director en el inframundo de *La novia cadáver*. Así pues, la explosión de colores que se observa en el lienzo recuerda a la fiesta que los cadáveres celebran en el mundo de los muertos del filme. Colores brillantes, diversión y alegría es lo que Burton trata de representar en el mundo de Emily. Así, se celebra la muerte desde las tumbas al son del jazz en donde cabe lugar casi para cualquier broma. La sátira también se encuentra presente en este inframundo particular. Ambas piezas retratan de una manera muy similar la diversión a través del rico cromatismo que inunda los ojos del espectador. A su vez, el trazo desdibujado de Nolde recuerda a la *stop-motion* tan característica del animador.

2.3. Nueva objetividad

La Nueva Objetividad es la corriente artística que surge como reacción contra el Expresionismo y el arte abstracto. Busca retratar la realidad a través de un toque satírico y provocativo con el fin de mostrar una crítica frente a la sociedad de la posguerra en toda regla.

2.3.1 *Otto Dix*

Cabe señalar la figura de Otto Dix, como uno de los propulsores de esta tendencia pues, al igual que Tim Burton y otros grandes pintores de vanguardia se ha interesado por la figura de los *outsiders* de su época: las prostitutas y los inválidos.

A través de obras como el tríptico *La gran ciudad* (1928) observamos confluencias con el universo burtoniano como la división de la realidad en dos mundos. Por un lado, nos encontramos con el mundo “normal” en el que por norma general los héroes de la historia son incapaces de encajar, mientras que por otro lado se encuentra el mundo de lo fantástico, en donde en ocasiones suele haber un lugar para estos inadaptados. Con esta

obra de Dix se plantea una idea similar. Mientras la sociedad de la época trata de seguir con su vida tras la Primera Guerra Mundial, en los clubs se sigue bailando al son del jazz. De ahí su voluntad por contar la historia a través de un tríptico. El mundo que destaca entre las tres piezas es el central. Ahí se puede ver a gente bailando y disfrutando de la música, tal y como los cadáveres disfrutaban de la eternidad en el inframundo.

Otra de las obras de este autor es *Los siete pecados capitales* (1933). Sobre el lienzo se puede observar una procesión de carnaval muy similar al toque cirquense de Halloweentown y el día del Rey de las Calabazas. En la pieza pueden encontrarse personajes similares a los que Burton presenta en su producción: una bruja, un niño enmascarado, un esqueleto representando a la muerte y un demonio; figuras recuerdan a los habitantes de *Pesadilla antes de Navidad*.

Piezas como *Madre con niño* (1921) se asemejan a Burton no solo por la fisonomía de sus personajes, sino también por las sombras utilizadas. El cuadro se caracteriza por la abundancia del claroscuro tan presente en la filmografía objeto de este estudio, sobre todo en el corto de *Vincent*. En lo que a los personajes del cuadro respecta, no solo tienen un gran parecido a los muertos de *La novia cadáver*, sino que además, Dix ha puesto una especial atención en retratar los ojos de la madre y su hijo, punto central de la obra. Todo esto se puede relacionar con los héroes de los mundos fantásticos de Burton, pues a todos ellos se les confiere una especial importancia a la estética de los ojos. A excepción de las llamativas cuencas de Jack Skellington, los enormes ojos de los protagonistas suelen estar marcados por unas grandes ojeras que acentúan su expresión.

2.3.2 George Grosz

Por su parte, George Grosz representa la cotidianidad en *Escena callejera* (1925). A través de esta pieza el pintor mediante figuras alargadas muestra, al igual que otras obras del movimiento, la repetición en el día a día de la ciudadanía. Por ello, se puede decir que existe un parecido con la obra de Burton. Asimismo, la selección de la gama cromática acentúa el mensaje de la pieza. Además, comparte así simbología con *La novia cadáver* a través las tonalidades grises de la obra. Se observa, por tanto, una sociedad reducida a una gama cromática triste y a la repetitividad del día a día.

2.3.3 Christian Schad

Por último, de la tendencia de la nueva objetividad debemos citar al autor Christian Schad y su pieza *Retrato de D. Haustein* (1928). En primer lugar, llaman la atención las similitudes físicas con los protagonistas de los largometrajes de animación seleccionados: gran importancia de los ojos y los rasgos faciales alargados que podría decirse que se parece, en más de una ocasión a los personajes de Burton, tales como Vincent o Victor Van Dort. Por otro lado, hay que tener en cuenta la relevancia de la sombra que se cierne tras la figura central. Se podría decir que recuerda a las sombras angulosas y el claroscuro ya vistos en *Vincent*.

2.4. Pablo Picasso y la etapa azul

El periodo azul de Picasso comprende una serie de cuadros entre 1901 y 1904 en el que abunda una gama cromática de dicho color. Esta etapa está marcada por el dolor y la tristeza dejó la muerte de su gran amigo Casagemas. Color y melancolía que también abundan en la filmografía de animación de nuestro protagonista.

Sin embargo, la similitud entre la producción de esta etapa de Picasso y la obra de Burton es más que un color. El concepto sobre el que trabaja el pintor malagueño durante esta etapa es sobre la tristeza y la pena. Ello puede observarse en el universo burtoniano, en concreto, en el mundo del que forman parte los *outsiders*. En *La novia cadáver* podemos ver que en el mundo de los vivos reina por antonomasia colores fríos, en concreto, una paleta de azules en diferentes tonalidades. A su vez, el color empleado para representar la muerte es el azul. Así, obras como *El vendedor de muérdago* (1902-1903), *La Celestina* (1904) o *La tragedia* (1903) reflejan a la perfección el ambiente fúnebre que pretende mostrar Burton a través de la sociedad restrictiva que muestra en sus filmes.

Las figuras representadas en los cuadros de Picasso tienen siluetas alargadas y provistas de una expresión melancólica. Personajes ensimismados como prostitutas, mendigos y ciegos son los protagonistas de los lienzos del pintor malagueño. A pesar de que en las películas seleccionadas se observan personajes absortos, no tratan del prototipo de individuo marginal, sino que gozan de su particular forma de ser marginados. Por su parte, Picasso, al convertirles en protagonistas de su arte les otorga esa manera más “heroica” de vivir su marginalidad. Se tratan, por tanto, de héroes incomprendidos que luchan por encontrar su lugar en el mundo, acabando por encontrar su sitio en el universo pictórico/cinematográfico. Debemos citar, una vez más, la figura de *outsider* de Figuero

pues, tanto Picasso como Burton sienten especial predilección por retratar las historias de estos sujetos.

2.5 Surrealismo

Burton tampoco ha pasado por alto el Surrealismo en la creación de sus mundos imaginarios. Así la automatización y el fluir del inconsciente se encuentran presentes en su obra. El concepto surrealista presenta una estrecha relación entre el arte y la filmografía del director. Esto se puede ver claramente identificando en la trama de *Pesadilla antes de Navidad*. Jack Skellington se encuentra abrumado por la repetitividad de los quehaceres del Rey de las Calabazas. Así, en busca de su identidad llega a un bosque donde diferentes puertas en los troncos de los árboles representan las festividades. Jack decide entrar en una de ellas y cae de lleno en el universo de la Navidad. Si se analiza la trama puede observarse el concepto surrealista, pues Jack descubre la festividad de diciembre al adentrarse en su mundo a través de una espiral azul y negra como si de la Alicia de Lewis Carroll se tratara.

Por otro lado, es apreciable el carácter automático de las escenas, los mundos sin normas creados por el animador, y su relación con el método a través del cual se realizan las obras surrealistas. En la dualidad de los universos de Burton, el mundo de los *freaks* deja lugar a una sociedad sin reglas en la que todo es posible. Esto se puede ver de manera clara en *La novia cadáver*, pues el mundo de los muertos se convierte en un universo de fantasía en el que los esqueletos cantan y bailan al son del jazz, se emborrachan y se divierten mientras pasan la eternidad bajo tierra.

Sin embargo, se pueden observar más similitudes relacionadas con este concepto. Así pues, determinadas obras pueden representar mejor la idea anteriormente mencionada. Piezas como *Carnaval del arlequín* (1925) de Joan Miró representan a la perfección la ruptura con el carácter marcado por una sociedad restrictiva. De esta manera, hay lugar para la imaginación, sobre todo, la relacionada con la infancia. Por ello, Burton juega a crear mundos inimaginables como si de un juego de niños se tratara para así poder encontrar un universo en el que sus héroes tengan cabida. Así pues, en esta emblemática obra de Miró casi abstracta se muestra la atmósfera creada en torno al mundo de los muertos de Burton.

Por último, cabe destacar la figura de Emily de *La novia cadáver*. Una vez llegamos al final de la trama, la eterna novia no desposada entiende que Victor no le

pertenece y su destino es quedarse con Victoria, su prometida mortal. Una vez Emily acepta su propio sino, bendice la unión entre los dos jóvenes y sale por la puerta de la iglesia convirtiéndose en cientos de mariposas que vuelan hacia la luna. A través de esta imagen, Burton crea un poema visual en el que aúna surrealismo y conceptualidad a partes iguales. Imagen que evoca las metamorfosis del personaje femenino de la película de animación *Destino* que Salvador Dalí realizó en colaboración Walt Disney.

Las similitudes con otros muchos artistas y obras maestras del período de las vanguardias nos remiten a numerosos ejemplos además de los ya citados. Artistas como Toulouse-Lautrec con su obra *En el Moulin-Rouge, el baile* (1890), en la que presenta características similares al mundo de los muertos de *La novia cadáver*. Luces verdes y amarillas inundan la superficie de la pieza pictórica a la vez que reinan en el inframundo lleno de calaveras parlanchinas. Al igual que en el cuadro, los cadáveres campan a sus anchas en las fiestas succulentas que crean en honor a la eternidad. O en otras secuencias de *Pesadilla antes de Navidad* se observan elementos del *Art Nouveau*. La verja de Jack Skellington es un elemento decorativo que concuerda con los ornamentos florales característicos del Modernismo, así como el uso de animales fantásticos.

También podríamos destacar la figura de la *femme fatale* propia de esta corriente, encarnada a través de Sally de *Pesadilla antes de Navidad*. La muñeca de trapo es producto de la imaginación de un *mad doctor* que la crea para sentirse querido y acompañado, además de realizarle las tareas del hogar. Sin embargo, Sally sueña con nuevas realidades y con la emancipación rogándole a su amo que cree otro compañero. Al igual que la mujer fatal del siglo XIX, Sally representa la rebeldía contra las normas establecidas y la independencia de la mujer propia de Lilith. Además, presenta rasgos comunes que acentúan su semejanza como la larga melena roja o la tez blanca tan características de este arquetipo. Se puede ver la similitud con el icono representado por Alfons Mucha en *Sarah Bernhardt* (1896), por citar otro de los numerosos ejemplos.

3. CONCLUSIONES

Tim Burton y sus universos imaginarios han llegado a constituir después de su larga trayectoria cinematográfica en un referente para los nuevos directores de animación. Como se ha podido constatar, el cuidado lenguaje visual de Tim Burton logra conectar con el espectador a través de una estética deudora de diferentes movimientos de las artes

plásticas. Las vanguardias artísticas son, de esta manera, las piezas claves a través de las que Burton hace surgir sus historias para conseguir el amor por los *outsiders*, los nuevos héroes del séptimo arte. Desde el Expresionismo hasta el Surrealismo, pasando por el *Art Nouveau* y la Nueva Objetividad, Burton se ha valido de diferentes características de cada movimiento para crear su mundo a medida.

A pesar de que el director se valga de diferentes motivos de cada movimiento artístico lo hace para crear una estética común de la que cabe destacar la ambientación. La escenografía es, por tanto, el elemento dentro de su filmografía que experimenta, en gran medida, la influencia de estas características artísticas. En la mayor parte de las ocasiones esta similitud se produce entorno al sentido general de la obra, pues este es escogido por Burton para componer la atmósfera del filme. Esto puede verse en la ambientación de una sociedad restrictiva, o los ambientes un tanto melancólicos de algunas secuencias. Por otra parte, se pueden ver grandes similitudes con la gama cromática. A veces los azules inundan las escenas en una evocación de la tristeza, otras la explosión de colores contrastados refleja una euforia desbordada en extraños mundos imaginarios. Esto nos lleva a destacar las semejanzas respecto a las temáticas con las obras más relevantes de las primeras vanguardias: la angustia, la soledad, la locura o la muerte.

Por último, debemos citar la relación específica entre los iconos de las artes plásticas y los héroes de Burton. Los antihéroes inadaptados del cineasta mucho tienen en común, tanto en estética como en concepto, con los personajes reflejados en obras de artistas como Picasso u Otto Dix y mucho tienen en común con los propios artistas, como Toulouse-Lautrec o Van Gogh. Porque no hay que olvidar que el triunfo de Tim Burton es el triunfo de los *freaks* frente al *establishment*, al igual que el triunfo de las vanguardias artísticas llegó para desbancar a las normas del “buen gusto” imperantes en la sociedad del momento.

Finalmente, se deja una línea abierta de investigación que nos remite a una posible democratización del arte, para determinar hasta que punto cineastas como Tim Burton, gracias a su inspiración en el ámbito artístico están contribuyendo a acercar el arte de vanguardia a un público más amplio como es el del séptimo arte.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLERO GIL, S. (2019) *Análisis filmico del universo de Tim Burton Pesadilla antes de Navidad (1993) y Eduardo Manostijeras (1990)*. Universidad Jaume I.
- ESPINÓS ESCUDER, P. (2008). *Tim Burton y el expresionismo*. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2-24.
- FIGUERO, J. (2012). *Los inadaptados de Tim Burton*. Ediciones Encuentro.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (1998). *Tim Burton el universo insólito*. Midons Editorial.
- KESKA, M. (2005) *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. *Artigrama*, núm. 20, 547-562.
- MARCOS ARZA, M. (2004). *Tim Burton*. Ed. Cátedra
- SALISBURY, M. (2012). *Tim Burton por Tim Burton*. Alba Editorial
- SOLAZ FRASQUET, L. (2003). *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*. Servei Publicacions

LA CONQUISTA DE CHILE Y SUS PROTAGONISTAS A TRAVÉS DE LA MINISERIE *INÉS DEL ALMA MÍA*

Pablo Úrbez Fernández

Universidad de Navarra

1. INTRODUCCIÓN

Inés del alma mía es una miniserie de ocho capítulos acerca de Inés Suárez de Plasencia (1507-1580), una mujer extremeña que emprendió la conquista y colonización de Chile junto a Pedro de Valdivia. Esta miniserie es fruto de una coproducción entre Radiotelevisión española, Chilevisión, Boomerang TV y Apu Producciones, y fue distribuida a través de Amazon Prime Video desde su estreno en julio de 2020. En su vertiente de reconstrucción histórica, *Inés del alma mía* enlaza con producciones recientes también ambientadas en los primeros tiempos de la Conquista de América, como son *Conquistadores: Adventum* (2017) y *Hernán* (2020). No obstante, en *Inés del alma mía* se añade una característica de mayor riqueza, en tanto que supone también la adaptación explícita de una novela mundialmente famosa: *Inés del alma mía*, de Isabel Allende.

2. OBJETIVOS

Pretendemos aproximarnos a *Inés del alma mía* desde su consideración como biografía fílmica, es decir, tomando como principal objeto de estudio el personaje de Inés Suárez de Plasencia, en tanto que una persona real ha sido recreada en una obra de carácter audiovisual. En este sentido, los hechos históricos referidos a la conquista y colonización de Chile suponen una realidad de menor interés para nuestro estudio, y solo ocuparán un espacio relevante en la medida en que se hallen ligados al personaje de Inés Suárez, pues, como decía Aristóteles (trad. en 2017, p. 179, 1454a 17-19), un personaje viene definido por sus acciones. Dicha aproximación hacia la figura de Inés Suárez se concretará en el análisis de tres aspectos principales: 1) Función narrativa de su personaje, esto es, si realmente ejerce el rol dramático de protagonista articulando las demás realidades del relato. 2) Resolución de los conflictos, para lo cual atenderemos la manera en que las dificultades padecidas por la Inés Suárez real se aprovechan para generar un conflicto dramático, y si su personaje logra vencerlos o no. 3) El juicio del cineasta, es decir, cómo

los autores de la miniserie valoran la figura de Inés Suárez, considerando el concepto de *felicidad* y de *fama* que se desprende del relato.

3. METODOLOGÍA

Para cumplir nuestro propósito, abordaremos seis aspectos diferentes de la película biográfica: biográficos, documentales, narrativos, formales, universales y valorativos. Las cuestiones que hemos denominado *biográficas* derivan de la cronología y las vivencias del personaje histórico con respecto al personaje de ficción: qué se ha seleccionado y qué se ha descartado, en qué período de su vida comienza y finaliza la narración, y la aparición o no de familiares y conocidos destacados.

El apartado de la *documentación* está directamente vinculado con las fuentes documentales y el material utilizado para componer el relato; en el caso que nos ocupa, con preeminente atención a la novela publicada por Isabel Allende. En los aspectos *narrativos* y *formales* observaremos el modo de componer y estructurar el relato biográfico: la función narrativa otorgada a los personajes, la aparición del catalizador y del conflicto, los puntos de vista, dónde se sitúa el foco y los recursos técnicos y de montaje. Principalmente, nos basaremos en las teorías del guion de Tobias (1999) y McKee (2000).

Respecto a la *universalidad*, nos interesa cuál es el tema de fondo, el sentido de la historia, para lo cual nos serviremos de los estudios de Fumagalli (2019) sobre el tema y la universalidad en el relato biográfico, y de la investigación de Balló y Pérez (1997) acerca de la tradición universal de las narraciones. Finalmente, en los aspectos *valorativos* emplearemos la propuesta de Custen (1992) para el estudio de *biopics* y el paradigma de Arlanch (2007) acerca de un juicio final sobre la vida del sujeto.

4. ANÁLISIS

4.1. Aspectos biográficos

La miniserie *Inés del alma mía* abarca una cronología comprendida entre 1526 y 1553, por lo cual nos hallamos ante una biografía *parcial*. De este modo, tanto la infancia y la adolescencia de Inés Suárez en la ciudad de Plasencia (1507-1526) como el gobierno de Santiago de Chile junto a su marido Rodrigo de Quiroga (1553-1580) son períodos no narrados en el relato.

Tras una breve primera escena en Santiago de Chile acaecida en 1541 -hito narrativo en torno al cual pivotan los principales eventos de la trama- un flashback nos traslada a la ciudad de Plasencia, cuna de Inés Suárez. Inexplicablemente, el rótulo reza «10 años antes», lo cual da a entender que nos situamos en 1531, cuando una desconocida Inés todavía no conoce a quien será su primer esposo, Juan de Málaga. La realidad es que Inés conoció a Juan de Málaga en 1526, este embarcó hacia América alrededor de 1528, e Inés abandonó la Península para buscarle en 1537. De este modo, la producción -posiblemente por razones de economía narrativa- condensa en una única referencia cronológica todas estas acciones mostradas en su primer capítulo.

En cualquier caso, omitida esa breve escena a modo de presentación sucedida en 1541, nos encontramos con una primera Inés Suárez de 20-30 años. La decisión de iniciar el relato con el personaje en dicha franja de edad aventura una cualidad fundamental en su historia: asistimos a la transformación de un personaje *desconocido* (una joven cualquiera de Plasencia) a un personaje *conocido* (gobernadora de Santiago de Chile). No se muestra su nacimiento, como tampoco se mostrará su muerte.

Respecto a la familia de sangre de Inés, los únicos personajes recreados en la miniserie son su abuelo y su hermana Asunción. La esposa de Valdivia, que sí aparece en los capítulos finales de la serie, realmente no conoció a Inés, pues jamás viajó a América.

4.2. Aspectos documentales

4.2.1. Referencias historiográficas a Inés Suárez

Inés del alma mía se presenta explícitamente como una adaptación de la novela del mismo título, publicada por Isabel Allende en 2006. Por tanto, su guion se halla indisolublemente ligado a las fuentes históricas consultadas por la escritora. La propia Isabel Allende (2006, p. 7) advertía al inicio de su novela: «narro los hechos tal como fueron documentados. Me limitaré a hilarlos con un ejercicio mínimo de imaginación», y al final de su obra exponía las obras históricas y lecturas consultadas, entre las cuales menciona *Historias de Chile*, *Historias de España*, títulos referidos a conquistadores españoles, bibliografía acerca de los mapuches y dos novelas históricas. Una de esas novelas, *Ay, mamá Inés* (Jorge Guzmán, 1993), supone, junto a *La Araucana* (Alonso de Ercilla, 1578), las únicas obras consultadas por Allende que se centran exclusivamente en Inés Suárez.

Aunque no fuesen consultados por Allende, existen algunos textos únicamente referidos a la figura de Inés Suárez: un artículo de Amunátegui para la revista *En viaje* (1941), una monografía de Vicuña (1941), una novela biográfica de Josefina Cruz (1974),

un artículo de Castañeda en *Historia 16* (1984) y un artículo en la revista *Clío* (2006)¹, además de una obra de teatro histórico de Giuseppe Guerra (1941). La proliferación de estas obras acerca de Inés Suárez en 1941 se vincula al 400 aniversario de la fundación de Santiago de Chile. Aunque las Historias Generales y las biografías de otros personajes históricos citasen el nombre de Inés Suárez, la ausencia generalizada de biografías acerca de su figura ha sido recurrente entre los historiadores.

4.2.2. *La novela de Isabel Allende*

La novela de Isabel Allende presenta hasta tres aspectos destacados no incorporados a la obra audiovisual, cuyo mantenimiento, posiblemente, hubiese redundado positivamente en el desarrollo del relato. En primer lugar, la propia Inés Suárez ejerce como narradora en la novela. Cumplidos los ochenta años, atisbando su muerte, en la ciudad de Santiago, decide repasar su vida. Desde el aspecto narrativo, tal decisión permite adoptar el punto de vista de Inés en los acontecimientos narrados, a lo cual se une una segunda característica no presenta en la miniserie: las digresiones y saltos temporales. Como narrador testigo, Inés entremezcla unos y otros recuerdos, decide avanzar en su relato y retrotraerse para matizar una situación. Por todo ello, resulta más sencillo adentrarse en el interior del personaje, el espectador advierte su complejidad, gana en empatía y se siente cómplice de la intimidad de Inés.

Por el contrario, la ausencia de narrador en la miniserie propicia que asistamos a los acontecimientos de una manera omnipresente, con mayor dificultad para acceder a la interioridad de los personajes. Observamos tales acontecimientos, además, de una manera cronológica, desde la juventud de Inés Suárez en Plasencia hasta la muerte final de Pedro de Valdivia, con continuos rótulos para precisar las fechas y lugares del relato. A causa de ello, da la sensación de que Inés Suárez no ejerce un papel protagonista en el relato, sino que es un actor de reparto más entre todos aquellos que compusieron la expedición a Chile. Este es el tercer aspecto diferenciador entre la novela y la miniserie: en la primera, Inés recibe un mayor peso narrativo; en la obra audiovisual, no obstante, Pedro de Valdivia ensombrece, a efectos dramáticos, la figura de Inés.

¹ Inés Suárez. La conquistadora del reino de Chile. *Clío. Revista de historia*, 6, 71, pp. 76-81.

4.3. Aspectos narrativos y formales

4.3.1. El catalizador y los conflictos

El catalizador o detonante del relato es el suceso que propicia el desarrollo de la acción, aquello que mueve a los personajes a actuar para resolver un conflicto. Puede presentarse como una acción específica, como una llamada a través de un diálogo o como una situación. En este caso, el universo inicial del mundo de Inés Suárez se desestabiliza con la irrupción de las gentes procedentes del Nuevo Mundo, con la llegada de ellos a Plasencia. Por tanto, una situación: Inés se topa brevemente con Pedro de Valdivia, escucha fabulosas noticias acerca de las nuevas tierras y, principalmente, se enamora del comerciante Juan de Málaga. Cuando Inés y Juan de Málaga se unen sexualmente, el consiguiente deshonor provoca una ruptura en su unidad familiar, por lo cual su abuelo autoriza su ingreso en un convento. Así es como se desmorona el equilibrio inicial de la ciudad de Plasencia. De esta desestabilización procede el principal conflicto narrativo de Inés Suárez: el ansia de autonomía frente a las coacciones a su libertad, lo cual se traducirá únicamente en la búsqueda de un territorio donde realmente pueda ser libre, al cual se oponen los 'vicios' del viejo mundo, como ella señala.

A este conflicto principal se suman -y superponen- una retahíla de conflictos secundarios, De un lado, un conflicto sentimental: primero hacia Juan de Málaga, más tarde hacia Pedro de Valdivia y Rodrigo Quiroga. También un conflicto vinculado a la maternidad, en tanto que Inés no es capaz de concebir un hijo. Finalmente, un conflicto asociado al reconocimiento profesional -si podemos denominarlo así-, en tanto que Inés se desenvuelve en un mundo masculino -una expedición militar, la guerra-, del cual queda aparentemente relegada por su condición femenina. A continuación, examinaremos más detalladamente los conflictos de Inés Suárez atendiendo a los deseos y anhelos del personaje.

4.3.2. Los deseos y anhelos del personaje

Basándonos en Arlanch (2008, pp. 40-41), consideramos que uno de los aspectos principales en la construcción del personaje es el *deseo*, esto es, aquello que mueve al protagonista a la acción. En este caso, partiendo del carácter y la cosmovisión de la auténtica Inés Suárez, el guionista debe ser capaz de incorporar un *deseo* a dicho personaje. Desde un punto de vista ético, dicho deseo siempre será interpretado como un bien por el personaje: puede actuar movido por el deseo de restablecer la justicia, pero no actuará deseando explícitamente la injusticia; si actúa injustamente, será porque desea

afecto, fama, riqueza o autoridad, esto es, un bien. Arlanche distingue, por otra parte, dos variantes del deseo: el *anhelo* y la *necesidad*. El *anhelo* es un deseo consciente, considerado por el protagonista como un bien para sí mismo, individualizándolo y convirtiéndolo en una persona única. En cambio, la *necesidad* es un deseo inconsciente, aquello que el cineasta considera un bien para todo hombre, y que, por tanto -a pesar de su personalidad y sus rasgos individuales- vincula inexorablemente al personaje al género humano. En el relato, los *anhelos* generan constantemente los conflictos del personaje; la *necesidad* determina su resolución.

La protagonista de *Inés del alma mía* anhela un lugar donde se halle libre para tomar decisiones acerca del rumbo de su vida, ajena a las coacciones externas y a las convenciones sociales. Primero creará hallar dicho lugar en Cuzco, pero más tarde buscará tal territorio en Chile. Este deseo concreto de Inés Suárez viene marcado por la necesidad general del ser humano de autonomía. En este sentido, Inés Suárez no vence el conflicto nacido de la oposición entre autonomía e imposición. Pese a sus esfuerzos por alcanzar una libertad radical, continuamente se halla bajo las órdenes de los hermanos Pizarro, de Pedro de Valdivia y sus oficiales, de Lagasca y el tribunal de la Inquisición y de las convenciones sociales trasladadas del 'viejo' al 'nuevo mundo'.

Tampoco logrará Inés vencer su conflicto sentimental, esto es, una entrega incondicional entre ella y Pedro de Valdivia. En primer lugar, en el inicio de su relación con Pedro de Valdivia existe ya un impedimento para la resolución favorable de su unión: un matrimonio previo de Valdivia. En relación con este punto, sorprende una inexplicable incoherencia en la construcción del personaje, puesto que mientras Inés critica la hipocresía de su época en referencia a la fidelidad, cuando declara, por ejemplo: «'Las mujeres solo somos para los hombres un territorio sobre el que plantar una bandera, ¿no? y luego pasar a la siguiente conquista», ella no reflexiona acerca de si es lícito o no mantener una relación con un hombre casado, no hay deliberación alguna sobre la posible bondad o maldad de unirse a Pedro de Valdivia.

La fidelidad será, precisamente, la causa de su conflicto sentimental. Mientras que Inés está dispuesta a entregarse incondicionalmente a Valdivia, él guarda fidelidad, por un lado, a su misión: la exploración y conquista de Chile; por otro, a su esposa, a la cual se unirá al final del relato ante el temor a las represalias del virrey Pedro Lagasca. Aunque Inés contraiga matrimonio con Quiroga, continuará anhelando una entrega incondicional con Pedro de Valdivia, por lo cual dicho conflicto tan solo podrá resolverse con la muerte de este. Por tanto, la causa del fracaso de Inés en su conflicto sentimental no es la

imposibilidad para unirse incondicionalmente a Pedro de Valdivia, sino en su incapacidad para desligarse de él plenamente y encauzar adecuadamente sus sentimientos (Fig. 1).

Figura 1. Imagen de la serie



Fuente: RTVE

4.3.3. *La falacia en torno al protagonista*

A causa del abandono de algunas de las técnicas narrativas y formales de la novela de Isabel Allende, sin reemplazarlas adecuadamente por otros mecanismos en su guion, la miniserie de *Inés del alma mía* incurre en una falacia con respecto a su protagonista. Su título, su sinopsis, el primer capítulo y, por supuesto, las campañas de publicidad presentan a Inés Suárez de Plasencia como la protagonista del relato, pero, a efectos dramáticos, realmente es Pedro de Valdivia el eje en torno al cual pivota la narración, por lo cual la supuesta protagonista queda desplazada.

Al inicio del relato, Inés toma la iniciativa de embarcar hacia América y, desde Cartagena, alcanzar la ciudad de Cuzco. Pero una vez conoce allí a Valdivia, se convierte en un personaje tendiente a la pasividad, adhiriéndose a las acciones de Valdivia, pero con escasa repercusión dramática por sí misma. Desde el segundo capítulo en la ciudad de Cuzco, la acción del relato avanza gracias a Valdivia. Él se desenvuelve entre las luchas políticas del virreinato del Perú, idea la expedición a Chile, dialoga con Diego de Almagro -quien estuvo allí anteriormente, con mala fortuna-, solicita a Pizarro la cédula real para emprender el viaje, y busca la manera de reclutar hombres y asegurar la logística. Mientras tanto, Inés mantiene se enamora de Valdivia, y mantiene conversaciones con Cecilia y con Catalina.

Inés coparticipa y padece de las acciones de otros personajes, pero Valdivia promueve acciones. Cuando Inés descubre que Juan de Málaga, su marido, fue asesinado por Hernando Pizarro, se queja de la inclemencia de los Pizarro y critica a Valdivia por su lealtad hacia ellos, pero tal información no añade ningún valor dramático porque ella no emprende ninguna acción. Por otra parte, cuando la expedición, en su camino hacia Chile, se topa en el desierto con Quiroga y este decide sumarse a ellos, no hay presencia dramática de Inés Suárez; Valdivia se adelanta y saluda afablemente a Quiroga, y hay gritos de júbilo entre quienes observan la escena, pero la cámara ni tan siquiera recoge el rostro de Inés, teniendo en cuenta que contraerá matrimonio con este personaje al final del relato (Fig. 2).

Figura 2. Imagen de la serie



Fuente: RTVE

Dicha situación se prolonga con la fundación de Santiago y hasta la conclusión de la trama. Valdivia busca y apresa a los líderes de las tribus autóctonas, negocia con ellos, descubre las minas de oro y sale en expediciones para explorar el territorio, mientras que Inés permanece en Santiago. Allí aprende a luchar con la espada, mantiene conversaciones con Cecilia, comienza a educar al niño Felipe, sufre un falso embarazo y asiste perpleja a la desmoralización de los españoles, pero, nuevamente, es un sujeto pasivo ante los acontecimientos que no promueve el avance del relato.

4.3.4. *El clímax*

Inés protagoniza su única acción heroica al final del quinto capítulo, dando lugar al clímax del relato -un clímax muy temprano, por tanto, quedando hasta tres episodios restantes-, cuando salva la ciudad de Santiago del ataque mapuche.

La progresión del conflicto en el relato, a través de una aparición ascendente de obstáculos, debe ir encaminada hacia su resolución en un tercer acto. En la película biográfica, Arlanch distingue -como en toda película-, un primer momento de crisis y un posterior momento culminante (2008, p. 62). Pero en otras tramas biográficas la resolución tiene lugar tras una *crisis* circunstancial, pero no personal, es decir, el protagonista resuelve un obstáculo sin una evolución interior desde el aprieto hasta la solución.

Este es el caso de *Inés del alma mía*: los defensores de Santiago habían sufrido numerosas bajas, los pocos combatientes se hallaban desmoralizados y los mapuches entraban en la ciudad antes de que Inés culminase su acción heroica: vestirse con la armadura, levantar los ánimos con un discurso, dirigir la defensa ante el nuevo envite indígena y, por último, decapitar a los cuatro jefes indígenas apresados y mostrar sus cabelleras, provocando la huida de los atacantes. Pero ante este ambiente, Inés jamás cedió al desmoronamiento, la crisis no le afectó. Quizá por ello, en esta segunda clase de relatos el clímax no logra el mismo efecto que en las primeras. Fumagalli advierte que, para dar lugar a un clímax completo, el espectador debe empatizar con el protagonista (2019, p. 314). No es suficiente, por tanto, recrudecer los obstáculos externos para generar un clima de crisis en el mundo narrativo: el espectador necesita advertir cómo padece esas tinieblas el protagonista (Fig. 3).

Figura 3. Imagen de la serie



Fuente: RTVE

4.4. Aspectos universales

Debemos preguntarnos ahora por el trasfondo universal de *Inés del alma mía*, esto es, abstraer los atributos particulares de un relato ambientado en el siglo XVI para descubrir aquellos elementos capaces de generar interés en espectadores de todos los tiempos. Tales elementos no son plena invención del guionista, sino que la propia Inés Suárez de Plasencia realizó a lo largo de su vida acciones potencialmente *dramatizables*, es decir, idóneas para cimentar un relato.

4.4.1. *El tema del relato*

Toda película biográfica -como cualquier género narrativo- revela, aún sin pretenderlo, su presente, por lo cual necesita desarrollar un *tema*, esto es, dotar a su relato de elementos de universalidad, o al menos de generalidad, para dar sentido a la narración (2019, p. 306). Aristóteles denominaba a esta tematización como *eikós*, la cual podemos definir también como aquella acción verosímil o necesaria (trad. en 2017, p. 158, 1451b 1-11). La verdad histórica, la realidad particular, no ofrece a simple vista elementos que nos parezcan verdaderos. La existencia de un individuo perteneciente a una época pasada, de distinta condición social, religión y habitante de un país extranjero nos resulta ajena, no nos parece verdadera, de tal modo que desarrollar lo *eikós* consiste en hallar, suponer e idear los elementos universales de aquella existencia, es decir, los elementos inherentes a todo ser humano de cualquier época y condición. Por este motivo, para ofrecer un relato verosímil, de alcance universal, a través de un tema, la película biográfica necesita desligarse de las ataduras de la verdad histórica, del particularismo, y dramatizar -inventar- para que al público no le resulte ajeno el relato.

En *Inés del alma mía* nos cautiva la transformación de su protagonista en una heroína, el arco de transformación de Inés -solo externo, realmente- de una muchacha desconocida a una heroína entre los conquistadores del nuevo mundo. Como señalaba Vicuña (1941, p. 5) en su biografía de Inés:

De origen desconocido; falta de cultura, hasta el punto de haber aprendido a leer en Chile [...]; en condenables relaciones con don Pedro de Valdivia, en una época más exigente que la nuestra en materias de moralidad; pues bien, no obstante tales circunstancias adversas, su nombre y su persona aparecen rodeados de la admiración, respeto y afecto de sus contemporáneos, sin excepción alguna.

Pesce (2008, p. 14) señala que la película biográfica siempre se presenta como un espejo en ángulo oblicuo: por un lado, refleja al sujeto biografiado según el patrón de nuestra memoria colectiva; pero, desde otro ángulo, refleja aquello que somos o queremos ser, y esto en función de nuestros sistemas de representación del mundo, variado según tiempos, espacios y culturas. Quienes producen una película biográfica deben enfrentarse a ese dilema entre la temporalidad y la eternidad, cuántos componentes del individuo se restringen a la cronología de su época y cuántos de él han trascendido.

4.4.2. *Paralelismos entre Inés del alma mía y la Eneida*

Es preciso recordar, además, siguiendo a Balló y Pérez (1998, p. 7), que «las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando». Los autores establecen hasta veinte posibles categorías universales para enmarcar los relatos cinematográficos y literarios. Así, se refieren a la búsqueda del tesoro, el retorno al hogar, la fundación de una nueva patria, la mujer adúltera, el amor redentor, el ansia de poder, el pacto con el demonio y el conocimiento de sí mismo, entre otros².

Apoyándonos en Balló y Pérez, podemos sostener que *Inés del alma mía* entronca con las narraciones basadas en la fundación de una nueva patria, cuyo paradigma es la *Eneida*, el poema inacabado de Virgilio (1998, pp. 42-54). Este poema épico, destinado a forjar el mito fundacional de Roma, narra el periplo de la estirpe troyana tras la caída de su ciudad para fundar una nueva patria. El líder de la expedición, Eneas, deberá sobreponerse a los obstáculos del viaje, a la desmoralización de su pueblo y a la tentación del amor de Dido, reina de Cartago, con el fin de establecer su asentamiento en el Lacio. A su llegada a ese destino prometido por los dioses, deberá aliarse con un reino autóctono para enfrentarse con el rey de los rútilos y culminar su aventura.

De manera similar, *Inés del alma mía* narra el abandono de la tierra natal y la exploración de territorios desconocidos para fundar un nuevo hogar, no por parte de un individuo, sino por parte de una comunidad. Entre aquellos expedicionarios, existe el deseo de instaurar un orden moral virtuoso en la tierra de destino, un lugar de oportunidades, abandonando los vicios de la tierra natal. Y al igual que la *Eneida*, *Inés*

² Ronald B. Tobias también publicó una propuesta de veinte posibles tramas universales, algunas de las cuales coinciden con el estudio de Balló y Pérez. Ver Tobias, R. B. (1993). *20 Master plots (and how to build them)*. Writer's Digest Books.

del alma mía no relata solamente el viaje, no es únicamente un éxodo, sino que su narración de los acontecimientos continúa una vez alcanzada esa tierra de promisión, hasta instaurar la paz y asentar la civilización. Efectivamente, podemos comprobar cómo la ciudad de Santiago viene amenazada por enemigos exteriores -los mapuches- e interiores -los vicios del viejo mundo-.

Si atendemos a estos rasgos compartidos entre *Inés del alma mía* y la *Eneida*, aún hallamos más argumentos para sostener la falacia de la miniserie acerca de su protagonista: el líder de la expedición -como Eneas- es Pedro de Valdivia, no Inés. Eneas y Valdivia obedecen a un mandato mitad divino, mitad patriótico -un designio de los dioses y del Dios cristiano; restablecer la civilización troyana y engrandecer el Imperio español-, ambos renuncian al amor cuando pueda suponer un obstáculo para la misión -Dido e Inés-, están dispuestos a sacrificar a sus hombres en pos de cuanto entienden por bien común. Los débiles del convoy y los oficiales de Valdivia piden a Inés, en ocasiones, que interceda ante él, y ella actúa como una voz de la conciencia, pero siempre será el conquistador quien tome las decisiones y lidere su comunidad.

4.5. Aspectos valorativos

4.5.1. Modelos teóricos a propósito de la valoración

John Truby (1999-2000) sugiere que todas las historias -y todos los géneros cinematográficos- se vinculan, en definitiva, a la pregunta acerca de cómo se puede ser feliz. La variedad radica en que cada género cinematográfico se enfrenta de una manera particular a esta pregunta de carácter existencial y, por tanto, también cada uno ofrece diferente respuesta. En todos ellos subyace esa pregunta acerca de la felicidad: optar por una u otra opción acercará o alejará al protagonista de la felicidad³. También para Labrada (1992, pp. 51-53) la pregunta por la felicidad o infelicidad de una vida subyace en los modos narrativos.

Cabe preguntarse, entonces, si Inés Suárez de Plasencia se presenta como una persona feliz o desgraciada, lo cual no es sinónimo de una vida plácida o plagada de sufrimiento, sino con relación a una vida plena o malograda. En su complejidad, cada vida es plausible de ser juzgada como *redenta* o *dannata*, una vida fértil o desgraciada, merecedora de salvación o condenación (Arlanch, 2008, p. 59). Así, este paradigma responde a un *quest for salvation*.

³ John Truby, *Corso di scrittura e produzione per la fiction*, 1999/2000, recogido en Francesco Arlanch (2008, p. 58).

Por otra parte, el paradigma de Custen se basa en un *quest for fame*. Para el autor norteamericano, había que interpretar las biografías fílmicas como un relato desde el anonimato a la notoriedad (1992, p. 12), por lo cual el cineasta debería preguntarse por la fama, por el prestigio; qué acciones dan lugar a que un individuo *desconocido* sea *conocido*, cuáles son los motivos que le impulsan a *desear* la gloria, y cómo afecta su nuevo estatus a su comportamiento y a su entorno amistoso-familiar. Pero las biografías fílmicas acerca de personas desconocidas para el gran público plantean dificultades para este modelo. Si una persona no halló fama en vida, ni tampoco después de su muerte, y una biografía fílmica es quizá el primer vehículo para narrar su historia -porque por algún motivo los cineastas la han considerado *interesante*-, no resulta aparentemente válido basar la interpretación en la búsqueda de la fama. No es tal caso el de Inés Suárez, pues alcanzó fama en vida, por lo cual resulta también resulta legítimo aplicar las tesis de Custen.

4.5.2. *El paradigma de Custen*

La falacia en torno al protagonista de la trama no es óbice para que podamos afirmar que en *Inés del alma mía* se narra el ascenso a la fama de Inés Suárez de Plasencia. A través de la miniserie, somos testigos de cómo una joven desconocida alcanza notoriedad gracias a la conquista de Chile y la defensa de la ciudad de Santiago. Pero aún podemos profundizar más estos puntos.

Por una parte, Inés Suárez adquiere la fama de manera extradieгética, solo a la conclusión del relato. Durante el metraje, no acaba por ser socialmente aceptada entre la comunidad de españoles, pues siempre es considerada como la amante de Pedro de Valdivia. Su acción heroica en la defensa de la ciudad cae pronto entre el olvido entre sus conciudadanos, e incluso la aristocracia venida de España murmura sobre aquella acción por considerarla impropia de una mujer. Cuando actúa como gobernadora de Santiago en la ausencia de Valdivia, no se valora su designación por méritos propios, sino por capricho de Valdivia. De esta manera, tan solo unos rótulos informativos en la resolución de la trama, a la muerte de Valdivia en 1553, dan cuenta de una favorable percepción social hacia Inés Suárez, a causa de su buena labor de gobierno. Paradójicamente, puede intuirse que no fue la defensa de Santiago cuanto otorgó fama a Inés, sino su buen hacer en la gestión político-administrativa.

Por otra parte, por influencia de la novela de Isabel Allende, la miniserie insiste en su relación sentimental con Pedro de Valdivia como uno de los motivos más

característicos del personaje. Sin obviar la existencia de dicha relación, podemos preguntarnos si Inés Suárez de Plasencia realmente alcanzó notoriedad por tales amores con Valdivia, si se trasladaron a un segundo plano tras su matrimonio con Quiroga y su gestión en el gobierno de la ciudad, y si han ocupado un papel preponderante en la percepción del personaje a causa de su interés dramático para la obra de Allende y la versión audiovisual.

4.5.3. *El paradigma de Arlanck*

Si anteriormente el cineasta se preguntaba por la fama, ahora debe preguntarse por cuestiones morales. No con el fin de santificar o condenar a una persona, sino con el ánimo de desentrañar los aspectos más radicales de la existencia: por qué eligió vivir de aquella manera y no de otra, contribuyó a mejorar o a empeorar su entorno, se arrepintió o se enorgulleció de sus acciones, permaneció abierto a la trascendencia o se cerró a ella. Por supuesto, también debemos tener presentes las limitaciones del paradigma de Arlanck, derivadas de su aparente dicotomía entre la salvación y la condenación, la plenitud y la desgracia. El planteamiento y las preguntas acerca de la persona, en tanto pretenden dilucidar la esencia última del ser humano, resultan pertinentes, pero quizá resulten limitadas dos únicas opciones de respuesta. En el ejercicio de interpretación de una vida, posiblemente haya ocasiones en las cuales no sea tan sencillo sentenciar si una persona llevó o no una vida plena, si alcanzó la salvación o se condenó, de tal modo que se entreabre un amplio abanico de grises. A propósito de esta cuestión, Bingham (2010, p. 44) señaló que una de las tareas del *biopic* convencional fue desterrar las contradicciones y la ambigüedad, unas señas que sí aparecían, por ejemplo, en las biografías literarias de Lytton Strachey, en un ejercicio por averiguar si las virtudes y los vicios del protagonista podían conciliarse.

Partiendo de tales premisas, con sus correspondientes matices, nos inclinamos a pensar que, en la miniserie *Inés del alma mía*, no se nos presenta una Inés Suárez feliz con la vida que ha vivido. No debe interpretarse tal afirmación como un signo de aflicción y remordimiento consciente por parte del personaje, sino como la imagen de la vida de Inés Suárez que se trasluce de la totalidad del relato. Inés Suárez abandonó su hogar, cruzó un océano, emprendió una aventura épica para explorar y conquistar las desconocidas tierras de Chile y salvó la ciudad de Santiago de un ataque indígena, pero su labor no alcanzó gloria ni obtuvo reconocimiento durante el relato -obviemos cuanto sucede desde la conclusión del relato hasta su muerte-. Inés Suárez no fue correspondida

ni por Juan de Málaga, de quien enviudó tempranamente, ni por Pedro de Valdivia, cuyas ansias de gloria y sentido del deber estuvieron por encima de sus sentimientos hacia Inés. Pero como comentamos, no son los sufrimientos externos los causantes de la infelicidad de Inés, sino su resistencia interna para sobreponerse a ellos. Inés Suárez no acepta su condición de mujer en el siglo XVI ni cede un ápice ante las convenciones sociales, no halla el amor al lado de Quiroga por su tenacidad a olvidar a Pedro de Valdivia, y se niega a entender que su hijo adoptivo, Felipe, no se considere español sino indígena. De esta manera, si Inés Suárez no vivió una vida plena se debe a su sobreexposición a las circunstancias adversas, pues no hubo un arco de transformación por parte del personaje: interiormente, la Inés Suárez de 1553 es la misma que habitaba Plasencia; quizá más desencantada, pero sin un proceso de maduración capaz de hacer frente a los conflictos dramáticos.

5. CONCLUSIONES

La aproximación de la miniserie a la figura de Inés Suárez de Plasencia se ha basado, principalmente, en la novela *Inés del alma mía* de Isabel Allende. La propia escritora halló dificultades para documentar su biografía, pues apenas existían obras referidas exclusivamente a la conquistadora extrema, cuando sí se citaba su nombre en Historias generales. A pesar de todo, la obra audiovisual toma distancia respecto a la novela imponiendo hasta tres cambios que modifican sustancialmente el relato: la eliminación de la voz narradora de Inés, la apuesta por una línea temporal plenamente cronológica y la concesión de un mayor peso narrativo a Pedro de Valdivia.

Tales diferencias contribuyen a generar una falacia en torno al protagonismo del relato, pues Pedro de Valdivia tiende a desplazar a Inés del eje narrativo. Tras un primer capítulo en el cual las acciones de Inés dan lugar al avance del relato, es Pedro de Valdivia quien dinamiza la trama. Inés pasa, entonces, a desempeñar un rol de mayor pasividad, padeciendo los acontecimientos y rendida ante sus circunstancias. La defensa de Santiago frente al ataque mapuche constituye su principal acción heroica, pero el clímax no halla la suficiente fuerza al no experimentar ella ningún cambio.

El trasfondo histórico de la vida de Inés Suárez se funde con el dramático en el interés que genera la vivencia de la aventura y lo extraordinario por parte de una persona humilde y desconocida. Además, su estructura narrativa entronca con la tradición clásica debido a sus paralelismos con la *Eneida*, el relato de un viaje desde la tierra natal hasta

una tierra de promisión, donde fundar una nueva patria. Del mismo modo, aparecen obstáculos y tentaciones, vinculados incluso al amor, capaces de distanciar a los protagonistas de su misión fundacional.

Finalmente, *Inés del alma mía* cumple con el paradigma de Custen acerca del ascenso a la fama de una persona desconocida, es decir, el relato pivota en torno a la obtención de notoriedad, si bien debemos tener en cuenta que el personaje de Inés alcanza la fama de manera extradiegética. A la vez, la aplicación del paradigma de Arlanch nos revela una valoración de la vida de Inés Suárez como insatisfecha, en tanto que no es capaz de sobreponerse ni interior ni exteriormente a los conflictos planteados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE, I. (2006). *Inés del alma mía*. Random House Mondadori.
- ARISTÓTELES (2017). *Poética* (Trad. Valentín García Yebra). Editorial Gredos.
- ARLANCH, F. (2007). La struttura drammatica del biopic. *Comunicazioni Sociali*, 29, 68-104.
- ARLANCH, F. (2008). *Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana*. Franco Angeli.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1998). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- BINGHAM, D. (2010). *Whose lives are they anyway?: the biopic as contemporary film genre*. Rutgers University Press.
- CUSTEN, G. (1992). *Bio/Pics: How Hollywood constructed public History*. Rutgers University Press.
- FUMAGALLI, A. (2019). Tra realtà e racconto: la messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana. *Comunicazione sociali*, 2, 303-317.
- LABRADA, M. A. (1992). *Sobre la razón poética*. EUNSA.
- MCKEE, R. (2000). *El guion. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Minus.
- PESCE, A. (2008). *Storia del cinema biografico in cento film*. Le Mani.
- TOBIAS, R. B. (1999). *El guion y la trama*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- TRUBY, J. (1999/2000). *Lezioni nel Corso di scrittura e produzione per la fiction*. Prima Edizione.
- VICUÑA, A. (1941). *Inés de Suárez*. Nascimento.

EL CINEFÓRUM Y LA ALFABETIZACIÓN MÚLTIPLE EN SECUNDARIA

Próspero Morán

Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

En el contexto de un proyecto de desarrollo de alfabetizaciones múltiples en la actual sociedad de la información para un instituto de educación secundaria de una zona de tradición industrial, pero también rural, del norte del país; planteamos la programación de un modelo de implantación de un cine fórum de aula en la asignatura de Lengua castellana y Literatura para Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, a partir de las propuestas generadas en torno al modelo de tertulia dialógica, experimentado en el centro en el contexto de experiencias de aprendizaje dialógico llevadas a cabo en distintos cursos de la ESO. El desarrollo durante los últimos años de abundante literatura académica, tanto teórica como práctica, en metodologías cooperativas y dialógicas ha permitido gozar de un repositorio notable de experiencias empleando estas metodologías, lo que unido al desarrollo de proyectos públicos destacados en el ámbito audiovisual han permitido plantear una propuesta didáctica innovadora en el contexto de actuaciones educativas de éxito.

Así, usando como modelo de partida el planteamiento pedagógico de la actividad EducaFilmoteca que desarrolla para centros educativos la Filmoteca Española desde hace ya varios años, se ha diseñado una actividad que con metodología cooperativa y perspectiva de aprendizaje servicio implica al alumnado como creador de actividades de diseño propio para el estudio de la literatura española, con la intención de modelizarla para su puesta en práctica de forma generalizada en sucesivos cursos escolares.

2. METODOLOGÍAS DIALÓGICAS EN CONTEXTOS DE ALFABETIZACIÓN MÚLTIPLE

2.1. La animación lectora en la enseñanza secundaria en un contexto de aprendizaje dialógico

2.1.1. Hábito lector y lectura escolar en Asturias

La animación de la lectura se ha convertido en los últimos años en una preocupación constante de cuantos profesionales intervienen en los centros de secundaria en el contexto tradicional de la formación presencial, por la prevalencia exagerada de los consumos audiovisuales y digitales entre los adolescentes y el consecuente abandono de las formas de consumo cultural tradicionales en soporte impreso. Los bajos índices de consumo entre adolescentes y preadolescentes, con un preocupante descenso de la comprensión lectora, ha sido puesto sobre la mesa del debate por numerosos trabajos en lo que llevamos de siglo (Baró, Mañá, Barros y Maena, 2012; Álvarez-Álvarez y Pascual-Díaz, 2014) y especialmente en la última década a raíz de la expansión de la oferta digital (Manso-Rodríguez, 2012, 2015; Lluch y Sánchez-García, 2017). Y la subsiguiente preocupación surgida en los ámbitos educativos ha sido más llamativa aún en comunidades autónomas como la asturiana, donde centramos nuestro trabajo y nuestras propuestas, a consecuencia de sus índices de consumo de medios de comunicación impresos tradicionalmente altos combinados con índices de lectura de libros sostenidos en el tiempo y en la media estatal (Manso-Rodríguez, 2012, 2015; Lluch y Sánchez-García, 2017; Caride, Caballo y Gradañlle, 2018; Pérez, Baute y Espinoza, 2018; Heredia y Amar; 2018; SADEI, 2019). Justamente esos datos impulsan las propuestas generadas en contextos provocados por el confinamiento y posterior situación de enseñanza semipresencial generados por la COVID con el cine y el consumo audiovisual como sustitutivo de la lectura, en un contexto de alfabetización múltiple impulsado por las más recientes estrategias didácticas de éxito, como el aprendizaje colaborativo o el aprendizaje dialógico.

2.1.2. Un nuevo contexto espacial y temporal para la animación lectora.

La animación lectora ha estado tradicionalmente enmarcada en contextos que han tenido al libro impreso o a la prensa escrita como referentes inequívocos de la mayor parte de las actuaciones, como han refrendado numerosos estudios en lo que llevamos de siglo (Ferreiro y Stramiello, 2008; Lockwood, 2011; Pascual-Gómez y Carril-Martínez, 2017)) con algunas excepciones simbólicas caracterizadas por el aprovechamiento de las redes sociales y las nuevas herramientas digitales como soporte, pero siempre con la letra impresa como destino final (Heredia Ponce y Amar Rodríguez, 2018). Y al mismo tiempo, el empleo del cinefórum o cualquier otra

denominación que acogiera el uso del cine en el aula como recurso motivador o referencial para abordar las más diversas temáticas de la ética (González Martel, 1996; Embolic, 1998; Gloria, 2006; Almendro, Suberviola y Costa; 2006; Galazzi, 2012) a las ciencias naturales o de la salud (Fresnadillo, 2005). Pero no han sido especialmente más numerosas las experiencias en que el cine ha servido de soporte al estudio de la literatura en el aula de secundaria por más que encontremos aportes significativos en la práctica docente y en la literatura académica (Ferrés, 2007; Ambrós y Breu, 2011).

Como evidencian Álvarez-Álvarez y Pascual-Díez (2019), y al contrario de lo que pudiera parecer, el cine o el consumo audiovisual abordado desde la perspectiva lingüística o literaria no se encuentra entre las estrategias didácticas empleadas de forma general (o incluso esporádica) por los y las docentes de primaria, más allá de incursiones impulsadas por las modas y tendencias, como la del uso de Youtube para crear proyectos de Booktubers (2019; pp.43). Y aunque no disponemos de trabajos recientes equiparables en el ámbito de la educación secundaria obligatoria podríamos deducir que la situación ha de ser similar en esa etapa educativa.

Y ello a pesar de que las incursiones en la intertextualidad y la nueva alfabetización en medios (Tyner, 2008; Agued-Gómez y Sánchez-Carrero, 2008; Guitérrez y Tyner, 2012) han ido creciendo en número durante los últimos años (Blanch, Betancor y Martínez, 2016; Scolari, 2018).

Sin embargo, en los últimos cursos escolares han ido apareciendo y consolidándose propuestas que, aún no centrándose específica o exclusivamente en el acercamiento a la literatura desde las versiones cinematográficas por ella originadas, sí han propuesto nuevas revisiones del uso de los modelos mencionados de cinefórum popularizados a finales del siglo XX y han sentado las bases para revitalizar el empleo de la lectura audiovisual como sustitutivo necesario, cuando no imprescindible seguramente en algunos colectivos discentes, de la lectura tradicional en letra impresa.

2.1.3. El I.E.S. Santa Cristina de Lena: innovaciones en un contexto rural industrializado

El IES Santa Cristina de Lena, que es el centro donde se ha gestado la propuesta didáctica aquí relatada y generadora de un modelo de trabajo a desarrollar en el futuro, está ubicado en el concejo asturiano de Lena, con 11.086 habitantes, según datos del último informe poblacional disponible (SADEI, 2019) y una población distribuida en dos grandes espacios físicos y culturales que conforman la villa y capital en que residen

la mayoría de los habitantes (Pola de Lena) y el entorno rural que conforman las veintitrés parroquias del municipio que aglutinan a poco más del 25% de la población y menos de 3000 habitantes. La pirámide poblacional muestra una elevada tasa de envejecimiento, situada en torno al 25 %, sin que la población joven represente siquiera un 5% del total y una tasa de natalidad del 4,89%. Todo ello se une además a un saldo migratorio negativo, conformando un declive poblacional que parece influir en la decadencia socioeconómica y sociocultural, extensiva a todas las comarcas mineras asturianas, en franca regresión desde hace casi medio siglo.

Desde el punto de vista socioeconómico, al situarse Lena en la montaña asturiana, tiene un fuerte arraigo el sector ganadero, pero al mismo tiempo su proximidad a la cuenca central asturiana convertía tradicionalmente a la minería en una de los motores económicos, que tras la crisis del sector minero, ha derivado en índices muy altos de prejubilación, unidos a tasas de paro elevadas, destacando la participación del sector primario en la economía actual de la zona.

El IES Santa Cristina de Lena, en el comienzo del curso escolar 2020-2021, contaba con 44 docentes (30 profesoras y 14 profesores, ampliados al iniciarse el curso a un total de 52) trabajando con 327 alumnos y alumnas. Una comunidad educativa que mostraba, como ya hemos referido en otros trabajos (Morán-López, 2021), proyectos de dinamización alfabetizadora realizados en los cursos 2019-2020 y 2020-2021, que constataban la dificultad del alumnado para manejarse con las herramientas digitales que aparentemente dominan. El proyecto rematado recientemente reflejaba un porcentaje significativo de alumnado con dificultades para gestionar digitalmente tareas tan sencillas como el envío de correos electrónicos, con archivos adjuntos, mientras manifestaba un uso abusivo y lúdico del teléfono móvil sin que simultáneamente se postularan las enormes posibilidades educativas que subyacen en el equipamiento de los *smartphones*. Esa brecha digital quedaría más patente si cabe con la llegada del confinamiento vivido en los últimos meses del curso 2019-2020, que puso de manifiesto más dramáticamente aún si cabe el desigual acceso del alumnado a las nuevas tecnologías en función de su situación socioeconómica o su contexto familiar.

Los dos proyectos mencionados enfocaban sus esfuerzos básicamente al fomento de la lectura y la escritura con actividades de refuerzo de la comprensión lectora centradas fundamentalmente en el uso de plataformas digitales, desde una perspectiva interdisciplinar, pretendiendo potenciar Actuaciones Educativas de Éxito, que abrieran

el centro al entorno e impulsaran una educación equitativa e inclusiva para evitar el abandono y el fracaso escolar.

Con la Biblioteca como centro difusor de las actuaciones que se proponían y planificando actividades que la convirtieran en el lugar de búsqueda de información, creación y exposición final de los productos elaborados, los objetivos pasaban por despertar el interés por la lectura como medio de entretenimiento y ocio, al tiempo que se fomentara una educación equitativa, inclusiva y no segregadora, que contribuyera a disminuir la brecha digital.

Pero la situación de confinamiento no solo impidió poner en práctica gran parte de las estrategias previstas, al impedir el uso de la Biblioteca como foco centralizador de las actividades y pieza clave de las estrategias, sino que además evidenció la brecha digital que interfiere significativamente en la adaptación a la enseñanza online de un centro tradicional ubicado en una zona de alta influencia rural y contexto socioeconómico de crisis profunda.

Esa situación obligó a centrar la mayoría de los esfuerzos en la elaboración de un Plan Digital de Centro, destinado fundamentalmente a mejorar la Competencia Digital del alumnado, y en la adaptación de Actuaciones Educativas de Éxito en el contexto presencial al nuevo contexto digital a que obligaban las clases online o semipresenciales con que se inició y desarrolló el curso académico 2020-2021.

Y en ese contexto fue en el que se generó la propuesta de implementación del modelo de cine-fórum en una experiencia de aprendizaje dialógico, basada en el modelo de la tertulia dialógica, aplicada a la asignatura de Lengua Castellana y Literatura de cuarto curso de la ESO.

2.1.4. La tertulia dialógica en el contexto de los proyectos de innovación del I.E.S. Una de las más significativas Actuaciones Educativas de Éxito, como las califica el informe Includ-ed de la Unión Europea, fue durante los últimos cursos escolares en el centro de Pola de Lena la celebración de tertulias dialógicas y literarias a partir de obras de literatura universal de interés educativo, abiertas a la participación de las familias y de personalidades del entorno educativo y social del municipio.

A la lectura de una obra literaria (ya fuera en papel o partiendo de un fondo digital) y bajo la tutela de un profesor responsable, cada alumno y cada alumna leía un pasaje seleccionado previamente o un capítulo de la obra en cuestión y elegía un párrafo o párrafos, explicando el motivo de su elección, para así generar un debate sobre distintos

aspectos, que iba generando una puesta en común sobre los valores aportados por el autor y cristalizados en los personajes. El mismo profesor responsable u otro profesor participante recogía después por escrito todas las ideas surgidas durante la tertulia dialógica, leyéndolas finalmente para repasar las distintas visiones puestas de manifiesto y facilitar la adopción de conclusiones individuales por parte del alumnado participante.

En estas tertulias celebradas en repetidas ocasiones durante el curso, participaba alumnado de varios grupos del centro, tanto del mismo nivel educativo como de cursos diferentes, junto a profesorado de distintas materias, trabajadores del centro, familiares del alumnado e incluso personalidades del entorno (exprofesores, bibliotecarias...), en una actividad de concepción interdisciplinar de dos o tres horas de duración.

Y nuestra propuesta educativa del curso 2020-2021, dentro del proyecto general del centro educativo de fomento de la lectura y la escritura se centró en adaptar este modelo de tertulia dialógica a la celebración de cine-fóruns siguiendo el diseño difundido por el proyecto AulaFilm de la Filmoteca Española, anteriormente acotado a los centros de la comunidad madrileña y extendido a todo el territorio español coincidiendo con el confinamiento generado por la COVID-19.

2.2. La metodología dialógica y la alfabetización múltiple en el aula de lengua y literatura

2.2.1. La metodología dialógica en el contexto del aula de secundaria

La innovación educativa es un referente fundamental en todo proceso de enseñanza-aprendizaje que se pretenda desarrollar en el contexto de la actual sociedad digital (De Haro, 2009) y como consecuencia de ello también en cada propuesta metodológica que pretenda alcanzar un resultado significativo y extrapolable (Cohen y Loewenberg Ball, 2007), tal como ya hemos planteado y constatado en anteriores acercamientos a los procesos dialógicos en el proceso de enseñanza-aprendizaje, producidos tanto en ámbitos literarios como comunicativos (Morán López, 2020; Morán López, 2021). Y es en este contexto donde toda innovación metodológica se convierte ineludiblemente en una fórmula válida para poder abordar con una cierta garantía de éxito el análisis y configuración de lo que viene en denominarse por la literatura académica Actuaciones Educativas de Éxito y dentro de ellas en las comúnmente llamadas *comunidades de aprendizaje* (Cuadrado Gordillo y Fernández Antelo, 2008; Flecha, García, Gómez y Latorre, 2009; Michavila, 2009).

El impulso en las aulas de secundaria de procesos de enseñanza-aprendizaje que se planteen desde perspectivas interdisciplinarias y multiculturales debe afrontarse siempre en un entorno de respeto e igualdad (Stainback y Stainback, 2007; Ainscow, 2008) y sin perder de vista la prioridad de los conocidos como siete principios del aprendizaje dialógico que Flecha ya describió pormenorizadamente (1997), comenzando por el diálogo igualitario, que debe afrontarse siempre desde la más estricta igualdad y respeto mutuo; siguiendo por la inteligencia cultural, que debe ser entendida como priorización de la capacidad de diálogo para todo el alumnado; continuando con la transformación que ha de generar la interacción, evitando el mantenimiento de minorizaciones culturales; o también la dimensión instrumental, encargada de significar al diálogo como herramienta básica del aprendizaje; y sin olvidar ni la creación de sentido, ni la solidaridad, ni, por supuesto la que Flecha denomina igualdad de diferencia.

Bajo este marco, hay numerosos trabajos que abalan el hecho de que las tertulias dialógicas vienen a garantizar el aprendizaje del alumnado sobremanera en el contexto de creciente diversidad del alumnado (León Guerrero, 2011; Grañeras, 2011), destacando además la interacción en situaciones de igualdad que generan en el alumnado y que investigaciones como la de Chocarro de Luis (2013) pone de manifiesto en torno a las ventajas que las tertulias dialógicas logran al conseguir que desaparezcan las desigualdades: «todos participan, todos dan su propia opinión, se ayudan cuando no entienden algún concepto, situación o expresión, conocen nuevos puntos de vista, construyen conocimiento, aportan ideas, aprenden a expresarse oralmente, aprenden en grupo, se sociabilizan...» (2013: 226).

Y de su aplicación positiva en distintos ámbitos de la educación postobligatoria ya hemos referido experiencias diversas en aportaciones anteriores (Morán López, 2020) que no hacen sino refrendar su enorme utilidad en diferentes contextos y tipologías de aula.

2.2.2. De la alfabetización informacional a las alfabetizaciones múltiples

Desde la propuesta de Dudziak (2001) sobre el concepto de Alfabetización Informacional (conocida también por sus siglas ALFIN o Information Literacy) en los albores de la sociedad de la información en los años 90, han sido numerosas las definiciones de lo que entendemos por alfabetización en la nueva sociedad del conocimiento. Byrne lo define como «el conjunto de capacidades, habilidades, conductas

y actitudes que trasciende el medio utilizado para el intercambio de la información que le facilita su propia eficacia» (2005, p. 10), a lo que el propio Dudziak (2001) añade la importancia del aprendizaje, aunque no será hasta Belluzzo (2005) que se establezca su percepción como un proceso continuo de interacción de fundamentos conceptuales y actitudinales, a los que se unen habilidades específicas como referencias para la comprensión de la información y su cobertura.

Al concepto de alfabetización informacional se oponía el concepto de alfabetización digital que ya Gilster (1997) había avanzado como la capacidad para comprender y utilizar las fuentes de información a través del ordenador, incluyendo el dominio de habilidades que Casado (2006) entronca con el conocimiento. Estar alfabetizado digitalmente sería entonces para Casado conseguir la capacidad de interactuar inteligentemente con las tecnologías.

Y con orígenes en la misma época, los primeros años de la expansión de internet, la alfabetización múltiple se dibuja ya con Bhola (1997) que definía con ese término un conocimiento más rudimentario dentro de un área de conocimiento concreto, al contrario que las definiciones más actuales que refieren el desarrollo de destrezas que aúnan las tecnologías, la información y los medios de comunicación.

Y, finalmente, asumimos como culminación de este proceso conceptual de acotación de lo que la alfabetización debería ser en el presente la definición de Montes de Oca que considera la alfabetización múltiple la obtención de «las destrezas, conocimientos y aptitudes necesarias para poder vivir y convivir en la sociedad de la información, así como capacitarse para superar la llamada brecha digital y lograr la igualdad de oportunidades en el ámbito social y laboral» (2008, 92).

2.2.3. La metodología dialógica y su adaptación a la enseñanza online, en el contexto de las alfabetizaciones múltiples

La dificultad a la que nos enfrentamos en la propuesta didáctica motivo de este trabajo la refieren con profusión tanto Burbules (2001) como Cabero (2006) que entendían hace ya más de tres lustros los escenarios virtuales como un escenario educativo en el que se deben llevar a cabo interacciones combinando siempre actividades de comunicación y aprendizaje. Algo que obliga a los docentes, ineludiblemente, a revisar los enfoques pedagógicos y a tener en cuenta las metodologías que resultan más apropiadas para los nuevos escenarios educativos (Henri Pudelko, 2003; García Pérez, 2007;

Y es en esa revisión pedagógica en la que Melaré Varros y García Pérez (2009, p.82) aplican la definición de Montes de Oca al analizar las comunidades virtuales y su aplicación en el aula, concluyendo que los debates, y las tertulias dialógicas como consecuencia, son una herramienta esencial como método educativo:

Se ha convertido en una fuente de desarrollo de competencias que fomentan las redes sociales virtuales. Las estrategias de enseñanza a través de actividades de participación y acciones que ayuden al alumno a asimilar los contenidos que hay que aprender. Estas estrategias implican acciones individuales y grupales, lo que fomentaría un desarrollo de nuevas capacidades.

De ahí que destaquen la función evaluadora de este tipo de herramientas igualitarias y participativas, críticas y referencias, dialógicas al fin, que en su opinión deben ser utilizadas con mayor énfasis para la enseñanza y constituir un espacio para la resolución de dudas y análisis. Una razón poco discutible por la que «es evidente que las redes sociales virtuales benefician a los usuarios, y que es de destacar su función socializadora, y el valor que añade a la participación y la colaboración» (2009, p. 82).

3. OBJETIVOS: ANIMACIÓN LECTORA Y ALFABETIZACIÓN MÚLTIPLE

3.1. Alfabetización múltiple y animación lectora en la era COVID

3.1.1. *La Filmoteca Española y sus proyectos educativos*

Filmoteca Española es un organismo público fundado en 1953 encargado de la preservación del patrimonio cinematográfico español, pero además de conservar y custodiar ese patrimonio y una colección museo de más de 30.000 piezas, junto a numerosos archivos personales de figuras tan relevantes como Juan Antonio Bardem o Luis Buñuel, implementa otras actividades que tienen a la difusión, la divulgación y la formación como referentes. En Madrid, tanto la Biblioteca Dolores Devesa, que recoge una de las colecciones de libros especializadas en cine más antiguas de España, como el Cine Doré, con más de 100 años de historia y que sigue programando proyecciones en celuloide de películas difícilmente localizables en la programación de las salas comerciales, son ejemplos de esa actividad divulgativa del lenguaje cinematográfico y nuestro patrimonio.

Ese Cine Doré ha sido precisamente en los últimos años el escenario donde se llevaban a cabo actividades de divulgación cinematográfica orientadas a los colectivos educativos, restringidas por lo general a los centros madrileños y que a partir del confinamiento fueron virtualizadas para poder mantener la actividad durante la

situación excepcional generada por la COVID. Con la virtualización llegó la extensión de la actividad a los centros educativos de todo el territorio nacional y la posibilidad de incorporarse al mismo de centros rurales de las comunidades autónomas más alejadas de la capital madrileña.

3.1.2. El proyecto EducaFilmoteca y Aulafilm en el contexto online.

Aulafilm es un proyecto educativo, impulsado por la agencia de gestión cultural Las Espigadoras, para fomentar la divulgación y apreciación del séptimo arte que se viene desarrollando a través de una plataforma digital y que proporciona a los centros educativos un punto de acceso legal a un amplio catálogo de películas seleccionadas por su valor cultural y pedagógico. Y en ese contexto de virtualización obligada por la pandemia, Aulafilm implemento la propuesta EducaFilmoteca de Filmoteca Española, en la plataforma Zoom para acercar el cine español a los jóvenes. Las matinales educativas dirigidas a las etapas de ESO, Bachillerato y Formación Profesional que se desarrollaban de forma presencial en el Cine Doré con proyecciones y coloquios presenciales, fueron sustituidas eventualmente por sesiones desarrolladas en modalidad virtual.

Esto permitió a centros periféricos, como el IES Santa Cristina de Lena, participar en proyecciones asíncronas y coloquios con directores, actores y profesionales del mundo del cine con ejemplos como *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), un retrato social de las migraciones del campo andaluz a la Costa Brava durante el boom turístico de los sesenta; *Carmina o revienta* (Paco León, 2012), primera parte del díptico que el director dedica a su madre en clave de humor cañí; o *La novia* (Paula Ortiz, 2015), una adaptación libre de *Bodas de sangre* de Lorca, o la conocida versión de la obra de Wenceslao Fernández Flórez *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), o versiones tan personales de mitos literarios como *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012).

#EducaFilmotecaEnCasa, con encuentros y visionados online, comenzó siendo una respuesta excepcional para adaptarse al estado de alarma sanitaria, pero la respuesta entusiasta de centros educativos como el de Pola de Lena (Asturias), Barbastro (Huesca), Laredo (Cantabria), Canovelles (Barcelona), Tudela (Navarra) o Adeje (Santa Cruz de Tenerife) junto a capitales como Madrid o Valladolid ha hecho que Filmoteca Española mantenga actualmente esta nueva modalidad, junto con las sesiones presenciales en el Cine Doré.

Tanto la versión virtual, #EducaFilmotecaEnCasa, como la presencial,

EducaFilmoteca, tienen el propósito de avivar la curiosidad de los jóvenes y profundizar en aspectos como la estructura narrativa, el contexto sociocultural, las referencias estilísticas propiamente cinematográficas o literarias o los aspectos del lenguaje fílmico empleado por cada cineasta. Los coloquios están moderados siempre por el equipo de mediación de Aulafilm y cuentan con la presencia de cineastas y otros invitados especiales, al tiempo que ofrecen al profesorado y al alumnado participantes materiales como una guía pedagógica con un análisis del filme y ejercicios para hacer antes y después del visionado.

3.1.3. El modelo de partida y su aplicación: la educación literaria, el cine y las TIC

Esa guía pedagógica ofrecida por el proyecto de Filmoteca Española ha servido de base para la elaboración del modelo adaptado a la programación del aula de lengua castellana y literatura de cuarto curso de la ESO. Pero con una adaptación a las necesidades propias del curso al que iba dirigida y teniendo en cuenta distintas opciones que permitieran una elaboración simple de los materiales propuestos al alumnado para que el producto final fuera un producto propio con aportaciones generacionalmente y pedagógicamente significativas de la etapa formativa en la que se encontraban.

Concretamente, la propuesta realizada al alumnado de cuarto de la ESO del IES Santa Cristina de Lena se concretó en la lectura de *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez y la posterior visualización de la versión cinematográfica de José Luis Cuerda de 1943, con un trabajo previo con la guía pedagógica de EducaFilmoteca, manteniendo sus mismos objetivos pedagógicos, pero realizando pequeñas variaciones que hicieran pasar los textos densos y literarios por el filtro generacional del alumnado de cuarto de la ESO facilitando la comprensión lectora del alumnado menos aventajado.

Previamente a la visualización de la película se dio un periodo de tiempo suficiente para la lectura de la obra impresa, cubriendo simultáneamente una guía de lectura para fijar las cuestiones importantes y garantizar una comprensión lectora mínima de la obra de Fernández Flórez. Una vez entregada la guía de lectura por parte de todo el alumnado, se celebró una tertulia dialógica, tras la cual se elaboró un breve documento a partir de las ideas expresadas durante la misma y recogidas por el profesor a partir de los párrafos seleccionados por el alumnado en sus lecturas individuales.

A continuación, con la intención de poder facilitar una lectura completa de los textos pedagógicos propuestos por la guía, se repartió la misma entre equipos

cooperativos formados por alumnado dispar en conocimientos y rendimiento académico, de forma que hubiera representación tanto del alumnado más avanzado y brillante, como del que presentaba más dificultades de aprendizaje. De esa forma, todo el alumnado dispuso para su lectura y uso de toda la guía de siete páginas, pero solo recibió el encargo de realizar la lectura obligatoria de uno de los apartados de la guía (un país rural; emigración, solidaridad o ingenio para sobrevivir; la magia y las supersticiones; personajes humanos y personajes tipo; las mujeres según su entorno; y de la literatura al cine) y posteriormente elaborar un resumen consensuado que redujera a un tercio el número de palabras del texto manteniendo las ideas principales de los párrafos correspondientes, mediante un sistema inicial de tormenta de ideas, seguido de una tertulia dialógica en la que cada miembro del equipo debía destacar al menos una idea recogida en el texto, comenzando por quien menores calificaciones hubiera obtenido en la anterior evaluación del curso. De esta forma se garantizaba que el alumnado más brillante no pudiera aportar sus ideas hasta que quien estuviera obteniendo resultados académicos por debajo de la media no hubiera realizado sus propuestas.

Junto al resumen de los textos propuestos en la guía didáctica, cada equipo hubo de realizar también una ficha para el alumnado que incluyera una selección de al menos tres momentos de la película en los que aparecieran referencias a las cuestiones abordadas en los textos de la guía previamente resumidos. Y con los materiales recopilados se reelaboró la guía didáctica del proyecto EducaFilmoteca para obtener una guía más simple que abordara igualmente la totalidad de las cuestiones sobre las que se había trabajado, realizada en dos versiones: una maquetada para ser impresa o leída digitalmente en formato pdf y otra para ser consultada digitalmente en formato interactivo, incluyendo en ambos casos enlaces a los clips de vídeo seleccionados por el alumnado con los momentos más significativos de los valores de la obra tratados en los trabajos cooperativos.

4. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Una propuesta de este tipo suele recabar entre el alumnado más reticente al seguimiento normal de la clase mayor participación y atención, lo que se rubricó con una participación significativa de más del 80% del alumnado. Y ello sirvió de refrendo de la idoneidad de propuestas que incorporen a la animación lectora formatos de lectura

audiovisual y/o digital, en la consideración suficientemente analizada y argumentada en la mayoría de los estudios y la literatura académica referenciada.

No obstante, una quinta parte del alumnado no llegó a culminar la guía de lectura de la obra de Fernández Flores, impidiendo que su participación en el modelo fuera de tanta utilidad como para el 80% restante. En todo caso, manifestaron su interés por la propuesta didáctica desarrollada y lo refrendaron superando la prueba evaluadora sobre la temática abordada por la obra literaria y revisada audiovisualmente por la película de José Luis Cuerda, evidenciando la eficacia del modelo de trabajo cooperativo.

Durante la autoevaluación realizada en el aula con el profesorado se puso de manifiesto el interés por que el trabajo realizado por la clase superara sus límites académicos y pedagógicos, proponiéndose la posibilidad de emplear la guía didáctica elaborada como trabajo final para trabajar la animación lectora con cursos inferiores, lo que parece una magnífica idea que merece ser planteada con obras más fácilmente adaptables a distintos cursos, como puedan ser lecturas clásicas como el Conde Lucanor, que ellos mismos refirieron como posibilidad o antologías de cuentos fácilmente troceables para su consumo parcial en los primeros cursos de la ESO.

En todo caso, la conclusión principal del trabajo desarrollado y de la propuesta didáctica planteada no puede ser otra que poner en valor y en perspectiva las grandes posibilidades de la educación literaria a través del lenguaje cinematográfico en estos tiempos de predilección abrumadora del consumo audiovisual y digital por parte de la población adolescente en el contexto de la animación lectora en busca de una comprensión lectora crítica. Y que, a renglón seguido de la experiencia tenida, el uso de materiales avanzados como los del proyecto EducaFilmoteca aquí recogidos, haciéndolos propios en un proceso de reelaboración guiado, abre interesantes perspectivas para futuras propuestas didácticas en el ámbito del aula de lengua castellana y literatura desde la perspectiva de la alfabetización múltiple.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADED-GÓMEZ, J.I. Y SÁNCHEZ CARRERO, J. (2008). “Niños y adolescentes tras el visor de la cámara: experiencias de alfabetización audiovisual”. *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 14, 293-308.

AINSCOW, M. (2008). Desarrollo de escuelas inclusivas. Ideas propuestas y experiencias para mejorar las instituciones escolares. Narcea.

ALMENDRO PADILLA, C., SUBERVIOLA COLLADOS, V., & COSTA

- ALCARAZ, A. M. (2006). Metodología de utilización de cine-fórum como recurso docente en Bioética. *Tribuna Docente* [serie en internet], 8(3), 1-9
- ÁLVAREZ-ÁLVAREZ, C., & PASCUAL-DÍEZ, J. (2019). Estrategias didácticas en torno a la lectura empleadas en la formación inicial del profesorado en España. *Ocnos*, 18 (3), 38-47. https://doi.org/10.18239/ocnos_2019.18.3.2108
- BARÓ, M.; MAÑÀ, T.; BARRIOS, M.; BAENA, J. (2012). Promoción de la lectura en las bibliotecas públicas de Cataluña: evaluación y resultados. *El profesional de la información*, 21 (3), 277-281. Disponible en: <https://doi.org/10.3145/epi.2012.may.08> [recuperado el 18/5/2020].
- CABERO, J. (2006): “Comunidades virtuales para el aprendizaje. Su utilización en la enseñanza”, *EDUTEC. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 20, [en línea]. Disponible en <https://www.edutec.es/revista/index.php/edutec-e/article/view/510/244> [recuperado el 18/5/2020].
- CARIDE, J. A., CABALLO, M. B., & GRADAÍLLE, R. (2018). Leer en tiempos de ocio: los estudiantes, futuros profesionales de la educación, como sujetos lectores. *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura*, 17(3), 7-18
- COHEN, D. K. Y LOEWENBERG BALL, D. (2007). Educational Innovation and the problem of scale. En B. Schneider y S. K. McDonald. *Scale-up in education. Ideas in principle* (19-36). USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- CUADRADO GORDILLO, C. Y FERNÁNDEZ ANTELO, I. (2008). Nuevas competencias del profesor en el EEES: una experiencia de innovación docente. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 9 (1), 197-211.
- DE HARO, J. J. (2009). Algunas experiencias de innovación educativa. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV Extra, 71-92.
- EMBOLIC, G. (1998). Cómo enseñar filosofía con la ayuda del cine. *Comunicar*, 6(11), 76-82
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (FGEE) (2020). *Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros de 2019* [en línea]. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España. Disponible en: <https://www.editoresmadrid.org/wp-content/uploads/2020/02/Bar%C3%B3metro-de-H%C3%A1bitos-lectura-y-Compra-de-Libros-en-Espa%C3%B1a-2019.-FGEE.-Presentaci%C3%B3n.pdf> [recuperado el 18/5/2020].
- FERREYRO, J., & STRAMIELLO, C. I. (2008). El docente: el desafío de construir/se como sujeto lector. *Revista Iberoamericana de Educación*, 45(4), 1-7.
- FLECHA, R. (1997). *Compartiendo palabras. El aprendizaje de las personas adultas a través del diálogo*. Barcelona: Paidós Editorial.
- FLECHA, R.; GARCÍA, R.; GÓMEZ, A. Y LATORRE, A. (2009). Participación en escuelas de éxito: investigación comunicativa del proyecto Included. *Cultura y Educación*, 21 (2), 183-196.
- FRESNADILLO MARTÍNEZ, M. J., DIEGO AMADO, C., GARCÍA SÁNCHEZ, E., & GARCÍA SÁNCHEZ, J. E. (2005). Metodología docente para la utilización del cine en la enseñanza de la microbiología médica y las enfermedades infecciosas. *Rev Med Cine* 2005;17-23.
- GALAZZI, L. (2012). *Mirando conceptos: el cine en la enseñanza de la filosofía*.

Libros del Zorzal.

GONZÁLEZ MARTEL J. (1996). El cine en el universo de la ética. El cine-fórum. Madrid Alauda, Anaya.

GUTIÉRREZ, A., & TYNER, K. (2012). Educación para los medios, alfabetización mediática y competencia digital. *Comunicar*, XIX (38), 31-39

HEREDIA PONCE, H., & AMAR RODRÍGUEZ, V. (2018). Twitter y fomento lector: dinamizando la lectura en el aula. *Lenguaje y textos*, (48), 59-70.

LOCKWOOD, M. (2011). Promover el placer de leer en la Educación Primaria. Madrid: Ministerio de Educación.

LLUCH, G., & SÁNCHEZ-GARCÍA, S. (2017). La promoción de la lectura: un análisis crítico de los artículos de investigación. *Revista Española De Documentación Científica*, 40(4), e192. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/redc.2017.4.1450> [recuperado el 18/5/2020].

MANSO-RODRÍGUEZ, R.A. (2012). Bibliotecas, fomento de la lectura y redes sociales: convirtamos amigos en lectores. *El profesional de la información*, 21 (4), 401-405. <https://doi.org/10.3145/epi.2012.jul.12> [recuperado el 18/5/2020].

MANSO-RODRÍGUEZ, R.A. (2015). ¡Leer, comentar, compartir! El fomento de la lectura y las tecnologías sociales. *TransInformação*, 27 (1), 9-19. <https://doi.org/10.1590/0103-37862015000100001> [recuperado el 18/5/2020].

MELARÉ VARROS, D. , & GARCÍA PÉREZ CALABUIG, M. (2009). Comunidades virtuales prácticas de alfabetización múltiple. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 10(2), 66-85.

MICHAVILA, F. (2009). La innovación educativa. Oportunidades y barreras. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV Extra, 3-8.

MORÁN LÓPEZ, P.M. (2020). La tertulia dialógica como modelo formativo para el profesorado de lengua y literatura [manuscrito presentado para publicación]. En Lopez-meneses et al. (eds) *Claves para la innovación pedagógica ante los nuevos retos: respuestas en la vanguardia de la práctica educativa*. Ediciones Octaedro.

MORÁN LÓPEZ, P.M. (2021). Las habilidades dialógicas en el aula de lengua y literatura: la tertulia como herramienta interactiva en nuevos contextos digitales. En gómez garcía et al. (eds) *Nuevos escenarios educativos: hacia el horizonte 2030*. Dykinson.

PASCUAL-GÓMEZ, I., & CARRIL-MARTÍNEZ, I. (2017). Relación entre la comprensión lectora, la ortografía y el rendimiento: un estudio en Educación Primaria. *Ocnos*, 16(1), 7-17. https://doi.org/10.18239/ocnos_2017.16.1.1167. [recuperado el 18/5/2020].

PÉREZ PAYROL, V. B., BAUTE ROSALES, M., & ESPINOZA DE LOS MONTEROS, M. L. (2018). El hábito de la lectura: una necesidad impostergable en el estudiante de Ciencias de la Educación. *Revista Universidad y Sociedad*, 10(3), 180-189

SADEI (2019). Datos básicos de Asturias. Gobierno del Principado de Asturias. <http://www.sadei.es/datos/catalogo/m00/dabaas/2019/datos-basicos-asturias-2019.pdf> [recuperado el 9/05/2020].

Stainback, S. y Stainback, W. (2007). *Aulas inclusivas*. Narcea.

TOMÁS, G. M. El Cine, instrumento en la Bioética. En línea: en Bioética en la Red Disponible en: <https://www.bioeticaweb.com/el-cine-instrumento-en-la-bioactica-gloria-m-tomais>. [recuperado el 18/5/2020].

CINEMA E LUTA SOCIAL - UM ESTUDO DE CASO: "O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?" (1997, BRUNO BARRETO)

Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia/CNPq

1. INTRODUÇÃO

Baseado em livro homônimo de F. Gabeira, o filme de Bruno Barreto retrata o tumultuado mês de setembro de 1969. Eram tempos de AI-5, agitação estudantil e guerrilha urbana. Destes temas, o diretor se concentrou num grupo de jovens militantes de esquerda exatamente no momento em que sequestravam o embaixador dos EUA, Charles Elbrick, com o objetivo de denunciar as atrocidades do regime militar brasileiro e, ao mesmo tempo, libertar presos políticos. Sem dúvida, Barreto, ao tratar ficcionalmente esses acontecimentos, pôs o dedo em feridas ainda não cicatrizadas. E nisso reside o seu maior mérito.

2. OBJETIVOS

A película não foi recebida apenas com aplausos, tendo em vista os problemas suscitados pelos encontros/desencontros da história com o cinema. E isso se deve a uma questão muito simples de ser enunciada, mas que, infelizmente, exige, não raro, respostas complexas. (1) Se a história e a ficção são intrinsecamente diferentes, em que momento começa uma e em que instante termina a outra? (2) O espectador, durante uma sessão de cinema, será capaz de separá-las de modo adequado?

3. METODOLOGIA¹

Na realidade, para o senso comum (o público cinematográfico, por exemplo), a história, ainda hoje, é a procura incessante de uma verdade objetiva. Neste sentido, contrariamente ao futuro, sempre aberto à imaginação e à ação humanas, o passado, exatamente por já ter ocorrido, estaria como que morto, registrado em documentos neutros, aguardando a fria análise dos cientistas.

¹ Para mais detalhes a respeito da metodologia aqui utilizada, consultar Ramos (2003).

Contudo, diferentemente do que pensa o homem comum, as coisas não se passam desse modo. Pelo contrário. A história está constantemente sendo reescrita. Isto ocorre porque, na verdade, apropriar-se do passado, monopolizando o seu significado, constitui-se num objetivo crucial para todos aqueles que atuam politicamente. Quem domina a capacidade de interpretar o passado tem maiores condições de impor sua visão histórica no presente e, obviamente, pode abrir caminho para a construção de um futuro mais próximo de seus projetos e sonhos. A produção de interpretações históricas é, pois, muito marcada por interferências de ordem política.

Ao lado disso, deve-se ter em mente que, quando se trata de comentar filmes históricos, ficar tentando estabelecer distinções entre o que é verdade (história) e o que é mentira (ficção) não é um caminho adequado. É mais interessante e proveitoso pensar em como a ficção (aqui entendida como tudo aquilo que é fruto exclusivo da imaginação e, deste modo, sem qualquer vínculo com o mundo objetivo), muitas vezes, pode estar a serviço das interpretações históricas. Com certeza, um exemplo retirado da obra de H. White ajudará a elucidar um pouco melhor essa questão:

os acontecimentos são convertidos em história pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. Por exemplo, nenhum acontecimento histórico é *intrinsecamente trágico*; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra, exatamente da mesma forma que na sociedade o que parece ser trágico do ponto de vista de uma classe pode ser, como Marx pretendeu demonstrar com *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, apenas uma farsa do ponto de vista de outra classe [...]. O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma estória que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura do enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa estória inteligível (White, 1994, p. 101).

O que é importante assinalar, a partir da citação acima, é que categorias como *trágico* ou *cômico*, típicas do vocabulário dos que interpretam obras literárias, também podem fazer parte do instrumental do historiador, sobretudo, diante da tarefa de interpretar obras ficcionais baseadas em saber historiográfico (por exemplo, um filme histórico como “O que é isso, companheiro?”). Isto pode ser dito já que, quando um historiador constrói uma narrativa marcada pela *comicidade* (tal como Marx), a compreensão destes acontecimentos se faz não apesar da comicidade, mas exatamente a partir dela e com base nela. A comicidade, aqui, não é mero *ornamento*. É uma das formas de conferir concretude ao *pensamento*.

Dessa forma, lançar um olhar trágico ou cômico sobre os acontecimentos é, sobretudo, uma forma de *interpretá-los*. Ademais, H. White sugere que uma *escolha* desse tipo (por exemplo: *interpretar comicamente* o que, para outros, é algo *trágico*) pode ser também um produto da inserção do historiador na luta política de seu tempo e, portanto, de seu modo de intervir na própria história. Por isso, se, numa determinada circunstância, aqueles acontecimentos que, antes, eram vistos como trágicos passarem, socialmente falando, a ser encarados como cômicos é porque uma importante transformação política ocorreu. A passagem do trágico ao cômico, neste caso, só pode ser explicada a partir da própria história.

4. CONCLUSÕES

Deste ponto de vista, o caso de “O que é isso, companheiro” de Bruno Barreto é paradigmático. Não é à-toa que o filme provoque a ira de alguns espectadores, especialmente dos que participaram dos acontecimentos retratados na película. E o que mais irrita não é a presença de erros factuais, troca de nomes, fusão de personagens, etc..., mas, sim, o tom narrativo adotado. Para os militantes que viveram o período, a interpretação histórica mais conveniente é algo como a seguinte apreciação:

Nos livros de Gorender (1987) e Ridenti (1993) não há meninos rebeldes, há projetos revolucionários, e [...] resistência de mulheres e homens que não se entregam. [...]. O isolamento dos que foram liquidados pelo aparelho repressivo teria sido mais o resultado dos métodos que utilizaram (com os quais a sociedade não se solidarizou) do que da vontade de resistir à ditadura [...]. Aprisionados por seus mitos, que não autorizavam recuos, insensíveis aos humores e pendores de um povo que autoritariamente julgavam representar, empolgados por um apocalipse que não existia senão em suas mentes, jogaram-se numa revolução que não vinha, e que, afinal, não veio (Reis Filho, 1997, p. 39-40 e 42).

Como se vê, os revolucionários são encarados como portadores de uma missão nobre e elevada (a derrubada da ditadura), embalados por uma vontade irresistível e sincera (estavam, aliás, dispostos a morrer por suas ideias), mas que, em virtude de uma “falha trágica” (não poderiam recuar), perseguiram “cegamente” seus objetivos (fazer a revolução) e utilizaram-se de métodos inadequados (o “foquismo”). São, portanto, personagens que exigem um tratamento grandiloquente, visto que são possuidores de uma dimensão trágica.

No entanto, pela sua carga cômica, “O que é isso, companheiro” caminha em direção contrária àquela exposta acima. O filme reforça a versão (muito difundida entre

nós) de acordo com a qual os revolucionários dos anos 60 comportaram-se como se fossem “aventureiros”. Suas ações pareceram algo trelouçadas, pois foram perpetradas por um grupo de adolescentes despreparados.

Por isso, vale enfatizar: em Gabeira,

a visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurgue descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Essa atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar. [...]. Até hoje, a maioria agradece penhorada por esta versão ter permitido recordar uma história triste sem dor, e ainda com um sorriso nos lábios (Reis Filho, 1990, p. 36).

Desta forma, tanto no romance como no filme, o procedimento é o mesmo: deslocar a tonalidade narrativa, fugindo do trágico/grandiloquente e lançando um olhar cômico/irônico sobre os acontecimentos. E esse deslocamento (que é algo típico das obras ficcionais) foi posto a serviço de uma dada interpretação histórica. Mais exatamente aquela que pressupunha uma evidente autocrítica por parte da esquerda.

Ocorre, porém, que, para além dessa coincidência entre o livro e o filme, é preciso não se esquecer dos aspectos ligados à estratégia que foi adotada na adaptação propriamente cinematográfica. Por este caminho é possível mostrar como a ironia presente no livro de Gabeira foi associada a uma interpretação nitidamente conservadora. Um bom exemplo disso são as opiniões de Vera Sílvia Magalhães a respeito da tortura. No filme, Vera é representada, ao mesmo tempo, pelas personagens de F. Torres e C. Abreu. Tendo sido uma das mais importantes lideranças do MR-8, não só participou ativamente do sequestro como acompanhou, desde o início, a elaboração do livro. «Foi a primeira obra de esquerda que repensou o período, mas não autoriza um filme desses» (Patriota, 1998, p. 106-107). O motivo mais importante para a discordância é a questão da tortura: «é inteligentíssima a parte em que Fernando retrata o torturador, salientando o seu lado “esquizado”. Ele liga para a mulher e, no meio da tortura, diz: “vou chegar mais tarde”. Isso é riquíssimo no livro, mas, no filme de Barreto, o torturador é humanizado e do exército» (Patriota, 1998, p.108-109).

Percebe-se, pois, que o filme de Barreto, do ponto de vista político, aprofunda de modo conservador o deslocamento operado por Gabeira em seu romance. Embora mantenha algumas de suas convicções políticas, o militante, no momento da autocrítica, revê sua trajetória com distanciamento e ironia. O filme, por seu turno, mantém essa tonalidade, mas agrega dados que não estavam presentes no livro. Esses acréscimos fazem

com que a nova trama, quando comparada com a narrativa matriz, apareça como retrógrada, já que implica numa espécie de conciliação com a ditadura militar.

BIBLIOGRAFIA

GORENDER, J. (1987). *Combate nas trevas*. Ática.

PATRIOTA, R. (1998). Vera Sílvia Magalhães: estrangeira em seu próprio país. *Revista Cultura Vozes*, (92), 108-115.

RAMOS, A. F. (2003). *Canibalismo dos fracos*. EDUSC.

REIS FILHO, D. A. (1997). *Versões e ficções: o sequestro da história*. Editora Fundação Perseu Abramo.

RIDENTI, M. (1993). *O fantasma da revolução brasileira*. Editora da UNESP.

WHITE, H. (1994). *Trópicos do discurso*. EDUSP.

PROTAGONISMO TRANS NO CINEMA LATINO-AMERICANO ATRAVÉS DOS CURTAS *EVA* E *ESTAMOS TODOS AQUI?*

Aleques Eiterer, Gilvan Charles Cerqueira de Araújo e Júlio César Suzuki

PROLAM/USP

INTRODUÇÃO

O protagonismo LGBTQIA+ apenas agora está começando a se fazer presente e ainda timidamente em longas-metragens, realizados em *live-action* e em animação, exibidos no circuito de exibição *mainstream*. Já os curtas-metragens, formato que possui um importante papel no surgimento e na ampliação de novas linguagens narrativas e estéticas no audiovisual, contribuem para a inserção de corpos que fogem do padrão normatizados sobretudo pela mídia. E também na democratização de novos protagonistas nas telas e atrás das câmeras, principalmente após a virada para o século XXI. Estas obras confrontam o cinema hegemônico, que muitas vezes prevalecem os personagens e temáticas comumente difundidas e aceitas em sociedade dentro de determinadas normatizações comportamentais de gênero e sexualidade.

Sobretudo até o final dos anos 1980, os personagens LGBTQIA+ nos longas-metragens argentinos e brasileiros tinham participações secundárias e restritas. Os filmes nos quais esses personagens eram protagonistas, muitas vezes ficavam e ainda ficam restritos aos circuitos chamados *cults*, alternativos e/ou de arte.

Nesta análise, vamos discutir como o protagonismo LGBTQIA+ no audiovisual latino-americano, tomando a Argentina e o Brasil como exemplos de dois países que possuem suas semelhanças e diferenças políticas, sociais e culturais. Países que possuem histórias conectadas em diversos aspectos. Assim, tomaremos como norte a análise de como o protagonismo LGBTQIA+ no audiovisual, na frente e por trás das câmeras, vem se desenvolvendo, sobretudo nas duas primeiras décadas do Século XXI. Como exemplos, analisaremos como são construídas as personagens trans nos curtas-metragens argentino *Eva* (14 min, 2018), de Dana Gómez, com a atriz trans Lourdes Ibarra, e em *Estamos todos aqui* (20 min, 2018), de Chica Andrade e Rafael Mellim, com a também atriz trans Rosa Luz.

Por outro lado, existem muitos filmes do subgênero *coming out*¹, como, por exemplo, o argentino *Meu melhor amigo (Mi mejor amigo)* (2018), de Martín Deus, e o brasileiro *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro. Os dois filmes se assemelham na premissa, em que um adolescente começa a descobrir sua sexualidade e se apaixona por um outro jovem recém-chegado ao seu convívio, assim como trabalhado por Santos (2020) em seu artigo sobre a mesma temática no filme *Cuatro Lunas*, de 2015.

Entretanto, considerando o grande espectro de possibilidades narrativas em outros gêneros cinematográficos, englobando produções comerciais e de larga distribuição no circuito exibidor, os filmes que apresentam jovens protagonistas de gêneros e sexualidades que fogem da heteronormatividade podem não se fazer presentes em um primeiro olhar.

Para começar, identificamos nos curtas-metragens selecionados para análise algumas características que vão ao encontro da teoria popularizada pelo crítico André Bazin, que é o Neorealismo italiano. Um conceito que agrupou um conjunto de filmes realizados na Itália, no pós-segunda guerra mundial, e que apresentavam uma estética em oposição à construção clássica narrativa, sobretudo a Hollywoodiana. Segundo ele, o Neorealismo italiano representa «uma nova fase da já tradicional oposição do realismo e do esteticismo na tela» (Bazin, 1991, p. 233). É nesta teoria que vamos buscar a base desses curtas.

Na contramão das imensas possibilidades que os efeitos criados digitalmente possibilitam aos diretores e produtores criarem os mais diversos universos com as mais fantásticas criaturas, vários diretores reelaboram uma estética realista, também por meio do artifício, com uma narrativa de extrema simplicidade e, por vezes, até desdramatizada. É uma tendência que vai na contramão da saturação de possibilidades da criação da artificialidade e que procura um retorno ao mais básico.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para Bazin (1991), os diretores dessa vertente neorealista trabalham as imagens para provocarem uma ideia de real, Assim, «Realista [é] todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela» (Bazin, 1991,

¹ Filmes que possuem como tema principal o despertar ou a descoberta da homossexualidade em jovens.

p. 244). Uma outra característica desses filmes é a utilização em um mesmo filme de não-atores em conjunto, ou não, com atores profissionais e em geral de uma maneira que não identificamos nem um, nem outro.

Em concordância com o que reflete Bazin (1991), há as reflexões de Louro (2004) quando diz, especificamente sobre a produção de filmes com temáticas LGBTQIA+: «[...] Nesse gênero de filme, o personagem ou os personagens estão em trânsito, em fuga ou na busca de algum objetivo frequentemente adiado e, ao longo do caminho, veem-se diante de provas, encontros, conflitos» (Louro, 2004, p. 12), em outras palavras, há a representação tanto do deslocamento como também da transformação e de profundos debates sobre identidade: «Ao se deslocarem, também se transformam e nessa transformação é, muitas vezes, caracterizada como uma evolução» (Louro, 2004, p. 12).

Neste contexto, os atores não devem ser as estrelas que já carregam consigo ideias pré-concebidas. Existe um apagamento entre os limites do ator/personagem e estes «existem com uma verdade perturbadora. Nenhum fica reduzido ao estado de coisa ou de símbolo» (Bazin, 1991, p. 239), como muitas vezes são usados no cinema clássico-narrativo hollywoodiano. Esteticamente, a fotografia e a construção sonora se aproximam do documentário ou da reportagem audiovisual, com uma imagem aparentemente mais crua. É o que Bazin chama de «técnica do relato» e também de «imagem-fato», um «fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ sobressai somente a posteriori graças a outros ‘fatos’ entre os quais a mente estabelece relações» (Bazin, 1991, p. 247 e 253). Para além do *coming out* comumente encontrado por entre as características estéticas e audiovisuais mencionadas por Bazin (1991), há um debate mais profundo, envolvendo a complexidade e riqueza das presenças, ausências e representações envolvendo o sujeito homossexual:

[...] então que orientação sexual é uma condição humana, pelo que foi nos mostrado não é algo que seja escolhido é algo que acontece de forma instintiva ou vivencial, trazendo um estímulo para seus impulsos, compreendemos também que esta condição é despertada em qualquer fase da vida; da infância a melhor idade, são histórias modeladas e reprimidas com as práticas ditadas pela sociedade como normas e padrões a ser seguido, um verdadeiro tabu ainda atribuído nos pensamentos diferentes das formas que o homem pode se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o seu corpo (Santos, 2019, p. 77).

Para a análise, também é importante o diálogo com «A teoria *queer* [, que] começou a ser desenvolvida a partir do final dos anos 80 por uma série de pesquisadores e ativistas bastante diversificados, especialmente nos Estados Unidos» (Colling, 2011, p. 01) e que possui Judith Butler como uma de suas precursoras. Também vamos analisar os filmes sob a ótica do movimento *New queer cinema*, termo cunhado pela professora e pesquisadora B. Ruby Rich, em 1992, para reunir os filmes de diversos cineastas, sobretudo norte-americanos e canadenses, realizados no fim da década de 1980 e início de 1990. Eram obras que vinham na contramão das ondas conservadoras que relacionavam a homossexualidade à AIDS, sigla em inglês para a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (*Acquired Immunodeficiency Syndrome*). Filmes das mais variadas narrativas, estéticas e temáticas, tão dissidentes, quanto seus personagens. Uma estética que influenciou e influencia filmes de diversas partes do mundo e que teve muita importância para as questões contemporâneas de linguagem e de complexidade e nuances dos personagens audiovisuais.

As (in)definições e trânsitos presentes nas orientações sexuais e questões de gênero são amplamente trabalhados por autores como Bandeira (2019), Colling (2011, 2015) e Louro (2004). Essas novas linguagens são ressaltados por Bandeira (2019, p. 46) quando o autor destaca que: «[...] o movimento Queer tem ganhado as ruas, com novas linguagens nas artes, nas mídias digitais e em embates políticos contra o discurso conservador e reacionário cada vez mais crescente no Brasil.» E ainda complementa o fato de «Os espaços de debate, outrora confinados a um campo restrito e disciplinar, vêm se ampliando e novas vozes estão surgindo no cenário brasileiro, com uma produção criativa, provocativa e multiárea» (Bandeira, 2019, p. 46).

Partindo de observações empíricas sobre a demanda social sobre representatividade e representação dos protagonismos LGBTQIA+ no audiovisual que não possua apenas a temática da sexualidade como pré-definida, será estabelecida a relação entre os curtas-metragens analisados aos processos socioculturais de seu tempo, oferecendo novas possibilidades para diferentes tipos de análises, bem como possíveis entrecruzamentos entre filme, cinema e sociedade a partir de uma teoria dedicada a essa questão.

EVA

No curta *Eva*, acompanhamos um dia na vida da personagem que dá nome ao filme, que é uma assistente social trans que tenta ajudar as crianças de seu bairro. A questão da sua transexualidade a atravessa diversas vezes ao longo do filme. Ela sofre transfobia por meio da ação e das atitudes de diversos personagens, que a remetem às lembranças do preconceito que ela sofreu em sua adolescência.

Eva começa em uma partida de futebol em que acontece um atrito das personagens Eva e Rubi, sua amiga, com as demais jogadoras, que não fica claro se são trans também ou mulheres cisgênero, e depois o conflito continua entre as duas. A discussão ocorre pela atitude/aparência «masculina» de Rubi. Essa primeira cena já desconstrói a ideia desse esporte, vinculado ao imaginário masculino.

Na construção da cena em que Eva aborda uma senhora para a entrevista com a criança, a rejeição acontece, primeiro pelo olhar da mulher e na segunda vez pelo homem, que a ignora. Fora Rubi, a criança é o único personagem que não a trata com preconceito.

O filme *Eva* dialoga com o que se coloca como o resgate da estética do cineasta japonês Yasujiro Ozu e o seu «cinema do cotidiano e do comum» (Lopes, 2011). O drama familiar e classe média, com cenas aparentemente desdramatizadas, como a cena que mostra a relação com seu pai, que em um primeiro momento, parece bem amistosa, mas depois é quebrada por um duro golpe pela palavra que lhe desfere.

Em Ozu, a desdramatização, ainda pode ser preenchida por pequenos e breves momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e pelo tédio da rotina. Em Ozu o neutro remete não à indiferenciação, mas a sutis gradações de uma pintura abstrata monocromática (Lopes, 2011, p. 07).

Como podemos ver em outro momento quando Eva caminha pelo seu bairro e observa a família por ela entrevistada em um momento de especial ternura na pracinha.

A narrativa do filme, embora mais rarefeita, se aproxima mais do clássico narrativo do que das propostas de inovações propostas pelo *New Queer Cinema*. Porém, a construção do personagem a coloca em uma posição que amplia as possibilidades e os arquétipos que os personagens trans são retratados no cinema.

Estamos todos aqui

Já o curta *Estamos todos aqui* trabalha com uma narrativa híbrida entre documentário e ficção, em que esses limites são borrados pela personagem Rosa Luz, que confunde atriz-personagem, pois as duas possuem o mesmo nome e ela fala diretamente para a câmera narrando em terceira pessoa o seu destino. Ela tem consciência de sua «existência» como personagem. A questão da transfobia surge pelo fato de ela ser expulsa de casa pelo pai e precisa sobreviver na Favela da Prainha, no litoral de Santos. O filme mescla testemunhos de mulheres que vivem em casas improvisadas com a história de Rosa Luz, que, como ela mesmo diz, está fazendo uns «corres» para construir seu barraco. E bota «corre» nisso.

A metalinguagem do curta brasileiro acontece primordialmente em alguns momentos da narrativa. Na primeira, já citada, em uma das primeiras cenas do filme em que Rosa Luz aparece, em diálogo direto com a câmera, ela afirma: «Salve, salve. Meu nome é Rosa Luz e ontem minha personagem foi expulsa de casa. Fui agredida, espancada e humilhada pelo meu próprio pai. Eu fui abrigada nessa casa, mas só por essa noite. Meu nome é Rosa, não é Lucas! É Rosa!». A partir daí o filme acompanha Rosa nos seus “corres” para a construção de seu barraco no mangue.

Uma outra cena a mostra conversando com outros personagens trans em situação de paridade social, como sua personagem. Em um outro momento, ela conversa com outra personagem sobre um cadastro para moradores e a mulher questiona sobre sua «opção» e de como ela vai conseguir emprego vestida daquele jeito. Em seu percurso, algumas crianças também revelam a presença da câmera, fazendo gestos para a mesma.

Mais para o final do filme, a entrevistadora pergunta às entrevistadas, qual deveria ser o destino da personagem fictícia. Uma das personagens responde: «Acho que sei lá... um protesto muito grande, uma união total e derrubar essa situação aí que eles estão fazendo com a gente. Uma união total, sabe? Unir uma força só!» Ou seja, a Revolução. E as mulheres fazem a Revolução. Na ficção ou na realidade? Onde começa uma e termina a outra?

A narrativa híbrida e com uma personagem consciente de sua condição de personagem se aproxima mais da proposta, que vai na contramão do clássico-narrativo, proposto pelo *New Queer Cinema*. Essa característica metalinguística é um dos campos de exploração do cinema queer que pode ser encontrado em diferentes produções sobre o gênero.

Como em *Eva*, o personagem deste curta aprofunda em questões que vão além da construção dos personagens transexuais como comumente os vemos nos filmes, tal como o elemento do cotidiano na construção das narrativas, conflitos, diálogos e situações apresentadas e representadas nas duas obras.

O curta brasileiro também remete ao cinema dos iranianos Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Jafar Panahi principalmente no auge de sua produção, difusão, participação e premiação em diversos festivais mundiais na década de 1990 e que foi muito comparado à estética Neorrealista observada e elaborada por Bazin.

A uma estética que remete aos filmes italianos do pós-guerra unida à tradição oral dos persas, os cineastas iranianos, sobretudo os três acima citados, acrescentaram a metalinguagem. Por meio do «rasgo» na narrativa, revelando o dispositivo cinematográfico, eles revelam nuances de sua sociedade e de sua cultura. É a revelação de sua ideia de ambiguidade no e por trás do artifício. As fronteiras entre realidade e ficção se borram e ambas competem em interesse para o narrador/ diretor e para o espectador.

Também, como ressalta o crítico Ruy Gardnier sobre Kiarostami: «Como em todas as obras-primas de Kiarostami, aquilo que servia como motivação básica do personagem nunca é alcançado, e, entretanto, nesse caminho errado, alguma coisa muito maior se ganha»². O que importa não é fim, mas o trajeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois curtas-metragens analisados bebem e se esbaldam nas ricas referências acima citadas. Uma outra característica que une os filmes Neorrealistas iranianos citados³, e os curtas objetos de nossa análise é o fato de que eles trazem como protagonistas personagens de classes mais baixas, que estão no “corre” por algum motivo.

Esse diálogo com o realismo, aponta uma das imensas possibilidades para a construção de personagens das mais diversas sexualidades e gêneros no painel de possibilidades abertos pelo *New Queer Cinema*.

Esses filmes apontam para um caminho primordial para o protagonismo trans, no particular, e LGBTQIA+, no geral, e para uma nova gama de possibilidades

² < <http://www.contracampo.com.br/criticas/ondeficaacasadoamigo.htm>>. Acessado em 21/05/2021.

³ É importante ressaltar que tanto nos filmes Neorrealistas italianos, como nos iranianos, personagens de outras classes sociais também foram ou são protagonistas.

narrativas para além daquelas que colocam esses personagens em situações de descoberta das sexualidades ou vítimas de fobias. E as trans, em particular, em papéis apenas ligados à prostituição, hipersexualizadas e perigosas. Não estamos indo contra essas possibilidades, apenas apontando outras possibilidades.

Uma questão importante nas duas personagens é a possibilidade de afeto, seja na reaproximação final e silenciosa de Eva com sua amiga Rubi, seja Rosa Luz com o grupo de mulheres reivindicando seus direitos nas cenas finais do curta brasileiro. Novamente, a imersão no cotidiano de ambas personagens favorece a experiência de sua situação, condição e identidade, bem como diferenças, que perpassam sua orientação sexual na comunidade que vivem e interações e realidades sociais que vivenciam.

Outro fator que precisa ser ressaltado nos filmes é que as personagens trans são interpretadas/vividas/vivenciadas por atrizes trans. Rosa Luz, como já foi dito, empresta seu próprio nome à personagem. Eva é vivida pela atriz trans Lourdes Ibarra. Os filmes não recorrem ao *transfake*, que «é o nome dado ao ato de pessoas cisgênero interpretarem personagens trans, seja no teatro, na TV ou no cinema»⁴, como muitas vezes ainda vemos no audiovisual desses países.

Pode parecer pouco, mas é um avanço político importantíssimo para que, cada vez mais, os mais diversos corpos e vozes se expressem em todos os âmbitos de nossa sociedade. Essa ampliação das possibilidades narrativas é um caminho ainda tímido no cinema latino-americano de longas-metragens, em que a maioria dos personagens são retratados na descoberta na dor da descoberta de sua transexualidade, sofrendo preconceitos e vivendo da prostituição. Novamente, todas as possibilidades de construção do protagonismo dos personagens trans são válidas e infinitas.

É importante destacar também que o protagonismo não se dá somente pelos personagens, mas também pelas equipes técnicas e artísticas dos filmes. Uma luta que vem sendo travada há anos e que não será perdida pela ascensão de governos retrógrados.

⁴ <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/marina-mathey/2021/03/31/voce-sabe-o-que-e-transfake.htm>>. Acessado em 21/05/2021.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, A (2019). A teoria Queer em uma perspectiva brasileira: escritos para tempos de incertezas. *Revista Arqueologia Pública*, 13(1[22]), 34–53.
- BAZIN, A (1991). *O cinema: Ensaio*. São Paulo. Brasiliense.
- COLLING, L (2015). Quatro dicas preliminares para transar a genealogia do queer no Brasil. In B. BENTO & A. FÉLIX-SILVA (Orgs.). *Desfazendo gênero: subjetividade, cidadania, transfeminismo* (pp. 223-242). Natal: EDUFRN.
- COLLING, L (2011). Teoria Queer. In M. ALMEIDA (Org.). Salvador: UFBA. Mais definições em trânsito. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>. Acesso em: 03 março 2021.
- LIMA, M., LYRA, & M., MAGNO, M (2018). A performance *queer* na dupla encenação do filme *The watermelon woman*. *Contemporanea - comunicação e cultura*, 16(1), 154-167.
- LOURO, G (2004). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- RICH, B (2015). New Queer Cinema: versão da diretora. In L. MURARI, & M. NAGIME (Orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. 18- 29). Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- SANTOS, F (2019). O despertar da orientação sexual homoafetiva no curso da vida: Uma análise do filme *cuatro lunas*. *Revista Brasileira de estudos da Homocultura*, 2(4), 64-79.
- LOPES, D (2011). A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. *Revista Contracampo*, 22, 3-15.

NAS OBRAS *A VIDA INVISÍVEL* E *A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO*: CONVERGÊNCIAS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Ana Maria de Barros e Ana Maria Martins Alves Vasconcelos
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

«Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois» (Benjamin, 1994, p. 15)

1. O CONTEXTO DA PESQUISA COMO UM ACONTECIMENTO VIVIDO A SER LEMBRADO: MULHERES, INTERESSES E TEXTOS DIVERSOS, VISIBILIDADES E INVISIBILIDADES

Walter Benjamin nos faz lembrar a importância do vivido e do lembrado como acontecimento. Um filme é um vivido, encerrado na especificidade da obra cinematográfica, portanto, tem uma duração. Por tal qualidade, acaba por se opor a outras expressões artísticas, como a pintura, a literatura, a música. As duas últimas dependem da duração, mas com um tempo irreversível. Já no filme há um movimento da imagem que envolve o espectador, ou seja, há um acontecimento aurático, em que as imagens nascem e desaparecem na duração do filme, envolvendo o espectador, que olha uma imagem e, quando percebe, ela já é outra, “abrindo alas” para um novo acontecimento a cada cena.

Com Benjamin, situamos este trabalho como o “abre-alas”, um acontecimento vivido por cinco mulheres do Grupo Interdisciplinar em Pesquisa (GIPA) da Unespar, *Campus II*, em Curitiba, Paraná, Brasil, no VI Congresso Internacional de História, Literatura e Arte no Cinema em Espanhol e Português, o CIHALCEP2021¹, realizado de 21 a 25 de junho de 2021 na Universidade de Salamanca (Espanha), sob a direção de María Marcos Ramos e a presidência do Dr. Ignacio Berdugo. É um importante evento promovido pelo Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca, dando voz a muitos outros que se somaram a esse, nos estudos da obra literária de Martha

¹ O Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca, com o apoio da Fundação Cultural Hispano-Brasileira, organiza o CIHALCEP desde 2011. Em 2021, comemoram-se os dez anos desse importante evento, tanto para o cinema como para as relações Brasil-Espanha.

Batalha (2016) e da obra fílmica de Karim Aïnouz (2019), tendo o primeiro o título de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e o segundo, *A vida invisível*.

Nossa vivência como grupo participante do CIHALCEP2021 se iniciou em 2019, quando presencialmente participamos daquela edição do evento. De lá para cá, cheias de lembranças e inquietas em nossas pesquisas, percebemos que o tema mulheres, invisibilidades, visibilidades, memória, solidão, literatura e obra fílmica nos movia a continuar conversando, escrevendo e planejando ir para Salamanca novamente. O filme objeto de estudo da pesquisa² chamou nossa atenção justamente por ser um acontecimento novo para o cinema brasileiro, trazendo uma temática que contemplava nossos olhares para o mundo das mulheres brasileiras de uma época que, de um modo ou de outro, tocava-nos pessoalmente. Para situar o leitor, segue a sinopse:

Rio de Janeiro, 1950. Eurídice, 18, e Guida, 20, são duas irmãs inseparáveis que moram com os pais em um lar conservador. Ambas têm um sonho: Eurídice o de se tornar uma pianista profissional e Guida de viver uma grande história de amor. Mas elas acabam sendo separadas pelo pai e forçadas a viver distantes uma da outra. Sozinhas, elas irão lutar para tomar as rédeas dos seus destinos, enquanto nunca desistem de se reencontrar. Livre adaptação do romance *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha (*A vida invisível*, 2019).

Assim, marcamos uma data para assistirmos ao filme juntas, e ali, naquele acontecimento, surgiu um debate muito rico de argumentos e possibilidades de reflexão. Lembramos que poderíamos vivenciar o encontro de Salamanca novamente, levando o debate do filme para a edição 2021. Continuamos conversando e pesquisando até chegarmos à proposta da mesa de debates. Escrevemos o resumo da mesa, os nossos resumos para as comunicações individuais, submetemos ao CIHALCEP2021 e, com alegria, recebemos o aceite. A proposta da mesa, sob a coordenação das professoras doutoras Stela Maris da Silva e Zelo Aparecida Martins, foi a seguinte:

Considerando o objeto de estudo a ser discutido, optou-se pelo eixo temático *Cinema e relato*. A mesa temática situa-se no campo das possíveis relações e discussões entre memória, história, arte, filosofia e obra fílmica, e para refletir sobre isso será analisado o filme brasileiro *A vida*

² A obra fílmica *A Vida Invisível* (2019) foi dirigido por Karim Aïnouz, com fotografia da francesa Hélène Louvart e direção de arte do uruguaio Rodrigo Martiren. Tem no **elenco**: Carol Duarte, Julia Stockler, Fernanda Montenegro, Gregorio Duvivier, Marcio Vito, Flavio Bauraqui, Maria Manoella, Flávia Gusmão, Bárbara Santos, Antônio Fonseca, Cristina Pereira, Nikolas Antunes, Gillray Coutinho. Em agosto de 2019 foi escolhido pela Academia Brasileira de Cinema para representar o Brasil no Oscar, concorrendo à cadeira de melhor filme estrangeiro. A estreia mundial ocorreu no Festival de Cannes, em 20 de maio de 2019, ganhando o prêmio da Mostra Um Certo Olhar (*Un Certain Regard*). Foi lançado no Brasil em 21 de novembro de 2019, pela produtora Vitrine Filmes. Tem a marca de ser uma coprodução Brasil e Alemanha, sendo realizado em parceria do Canal Brasil, Pola Pandora, Filmproduktions, RT Features e Sony Pictures.

invisível (2019), dirigido por Karim Ainouz, adaptado da obra literária *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. A narrativa trata de duas irmãs separadas que se consomem numa busca incansável de uma pela outra, e pela própria vida. Nas suas vidas visíveis a invisibilidade da busca de si mesmas faz pensar que a invisibilidade, tornando visível aquilo que, de certa forma, os outros admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida, escandaliza. A partir dos referenciais teóricos da filosofia, Foucault, Deleuze, Bourriaud; da história, Rosenstone, Galvão, Gotlib; e da literatura, Carvalhal, Benjamin, as reflexões remetem às relações visível - invisível, limite - transgressão, cartas - memória, solidão - feminino.

Nesse contexto da proposta, a primeira comunicação coube à autora Ana Maria de Barros e teve como temática: “Na obra fílmica ‘A vida invisível’ e ‘A vida invisível de Eurídice Gusmão’: convergências entre a literatura e cinema”. A segunda comunicação foi de responsabilidade da professora doutora Zelo Aparecida Martins, intitulada: “Cinema e memória na obra fílmica ‘A vida invisível’ (2019): a invisibilidade e a visibilidade no documento histórico ‘cartas’”. Já a terceira comunicação foi realizada pela pesquisadora Anna C. Lucchese, com o título: “A solidão feminina e a expressão como possibilidade de existência na obra fílmica ‘A vida invisível’ (2019)”. A quarta comunicação foi realizada pela professora doutora Stela Maris da Silva, com o título “Visibilidades e invisibilidades: parresia em ‘A vida invisível’ (2019)”. Por fim, a pesquisadora Ana Maria Martins Alves Vasconcelos conduziu a quinta comunicação, intitulada “A vida invisível: a representação do feminino e o invisível que transforma”. Ressalta-se que todas as pesquisadoras apresentaram escritos objetos desta publicação.

A apresentação da mesa foi apresentada no dia 24 de junho de 2021, conforme a programação do CIHALCEP2021, tendo o debate ocorrido na sequência, com contribuições e novos olhares para as nossas pesquisas. Destacamos que, na apresentação da mesa de debates, a professora Stela Maris dedicou a nossa participação a todas as mulheres que morreram nessa pandemia por covid-19 e a todas as mulheres que nos desafiaram a pensar o presente, especialmente aquelas que, assim como as personagens do filme objeto deste estudo, permaneceram e permanecem invisíveis.

Tal contexto, “o contexto da pesquisa como um acontecimento vivido a ser lembrado”, nos levou a reflexões que atualizam a obra de Ainouz. Uma atualização vista a partir da noção de “passagem”, não como ultrapassagem de fronteira, mas como passagem do limite (*Grenze*). Fronteira e limite são metáforas para, segundo Gagnebin (2014), tentar explicar uma dupla operação de espírito e de linguagem, «desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse

algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente» (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Porém, fronteira tem algo que evita o transbordar, dá contornos aos territórios, proíbe as ultrapassagens. Para Walter Benjamin, o limite está relacionado a «limiar», do latim *limen*, *liminis*, substantivo neutro, diferentemente de limite, delimitação, o que pode apontar para um lugar e tempos intermediários, pode ser estendido, ultrapassado. Gagnebin destaca que «limiar» designa

essa zona intermediária que a filosofia ocidental — bem como o assim chamado senso comum — custa pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras masculino /feminino, público/ privado, sagrado/profano etc.) mesmo que haja, em alguns casos, um esforço em dialetizar tais dicotomias. (Gagnebin, 2014, p. 37).

Limiar, portanto, tem a ideia de movimento, de mudança, de transição, de fluxo, daí a possibilidade de entender “passagens” e, conseqüentemente, atualização. É justamente esse o tema do texto que ora propomos, pois, o objetivo desta pesquisa é trazer para discussão as possibilidades das passagens entre as obras *A vida invisível* e *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Para isso, inicialmente buscamos conceitos de Walter Benjamin, para fazer a relação entre uma e outra obra, como tradução, mas avançando e mostrando a «passagem» como atividade independente, com características, finalidades e normas próprias; mas também avançamos na visão de Nicolas Bourriaud para mostrar a ideia de arte de vanguarda com a invenção de novas relações com o mundo, pois assim entendemos a possibilidade das obras literária e cinematográfica.

Este texto, além das questões específicas da análise da relação entre o romance e o filme, remete a uma pesquisa em andamento sobre um filme e um ensaio³. Nessa perspectiva, este artigo está estruturado em três partes. Na primeira, como fizemos até aqui, apresentamos o contexto da pesquisa como acontecimento. Na segunda, tratamos das duas obras e seus contextos, e na terceira, passando por conceitos de Benjamin e Bourriaud, mostramos alguns pontos das obras via a discussão sobre adaptação, tradução e passagem.

³ Trata-se da pesquisa que envolve os ensaios de Oliver Sacks e os teóricos Nicolas Bourriaud e Hans Gumbrecht.

2. DA OBRA LITERÁRIA À OBRA FÍLMICA: CONTEXTOS DE UMA HISTÓRIA (IN)VISÍVEL DA MULHER NA SOCIEDADE CARIOCA DA DÉCADA DE 1950

«A história das mulheres no Brasil e no mundo é muito mal contada, são histórias realmente invisíveis de suas invisibilidades. É necessário torná-las visíveis, pulsantes, vivas!»
(Fernanda Montenegro)⁴

A **obra literária** *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha (2016), é um romance sobre a invisibilidade feminina; a **obra fílmica** *A Vida Invisível*, de Karim Aïnouz (2019), trata da invisibilidade feminina, num certo tempo, num certo contexto. Tomamos o pressuposto do tornar visíveis as invisibilidades, torná-las pulsantes, vivas. Tanto em uma quanto na outra obra, Eurídice e Guida são identificadas pela quase inseparabilidade e desejos diferentes, invisíveis socialmente, inquietas. Entre o filme, considerado uma «livre adaptação»⁵, e o romance, observam-se diferenças. Destacam-se a dramaticidade do filme e a leveza do romance, experiências outras para quem vê e lê. Perguntamos: o que vê quem olha para a obra escrita e o que vê quem olha para a obra fílmica? O que vemos ao olhar a imagem do escrito e a imagem do cinema? O que vemos da invisibilidade da vida de Eurídice e Guida? Visibilidade e invisibilidade remetem a uma dualidade, entretanto, nossa perspectiva é a de passagem no limiar dessas vidas vistas por nós como espectadores. Espectador, espectro, cinema como espetáculo, de *spec*, o olhar, ver o que aparece. Mas o que é olhar? Olhar é ver, e este do latim *videre*, cuja raiz indoeuropeia é *weid*, um ver mais longe, que remete à palavra grega *eidos*, imagem, o que aparece. O que aparece pode estar determinado, no caso da obra cinematográfica, a composição criativa do diretor, nos jogos de luz, por exemplo, no entrecruzamento do discurso e na forma da composição. Perceber o que aparece, perceber a visibilidade, ainda que não esteja visível imediatamente, é o olhar, ver a imagem, para que o olho não permaneça nas coisas e perceba as visibilidades. Deleuze,

⁴ Cinemaginando. (4 de setembro de 2019). *A Vida Invisível - Entrevista com o diretor e elenco | Cine Ceará 2019* [Arquivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/5ajeQKniCcw>

⁵ «Na bagagem está a vitória na mostra *Un Certain Regard*, uma competição paralela à oficial do Festival de Cannes, a primeira honraria deste tipo concedida a um filme brasileiro. “Melodrama tropical”, como se define, acompanha a vida das irmãs Eurídice (Carol Duarte) e Guida (Julia Stockler), jovens do Rio de Janeiro dos anos 1950 que, por uma atitude impulsiva de uma delas, se separam e passam a vida tentando se reencontrar. **O roteiro é uma livre adaptação** do livro “A vida invisível de Eurídice Gusmão”, de Martha Batalha, lançado em 2016» (Sette, 2019, grifo nosso).

ainda que não tenha sido uma escolha metodológica nesta análise, talvez seja quem melhor explique o que são as visibilidades, quando escreve que pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as «visibilidades», e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados (Cf. Deleuze, 1992, p. 119). As visibilidades não se confundem com as formas dos objetos, com as qualidades sensíveis das coisas, mas aquilo que se vê ao olharmos, as luminosidades, a cintilação, e mais especificamente em Benjamin, o chamado acontecimento aurático, um acontecimento no limiar do novo acontecimento. Nesse sentido, poderíamos perguntar, ainda, o que é que vê sobre tal estrato nesse ou naquele limiar? Ora, se as visibilidades constituem novos modos de ver, saberes que se modificam, se atualizam, como isso ocorre no romance e no cinema?

Falar da obra literária *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) é partir de sua escrita, na qual não faltam e não sobram palavras, na qual a trama se estrutura na ficção, mas com ares de um *dejá vu*, e a técnica da autora se apresenta impecável e ganhadora de inúmeras premiações. Talvez, seu maior reconhecimento foi ter os direitos autorais da obra vendidos para o cinema, pouco mais de ano da sua publicação. Em entrevista ao Canal Bondelê (2017), a autora Martha Batalha conversou com a jornalista Carolina Freitas da Cunha, na sua casa em Santa Mônica, nos Estados Unidos, explicando que demorou quatro anos para obter a obra tal como foi publicada pela Editora Companhia da Letras, no Brasil, além de acreditar que, junto ao rigor e a técnica da escrita, o autor sempre mostra algo que conhece — no caso, a realidade vivida pela mãe e as avós, na sociedade carioca do final dos anos 50. Antes da publicação pela Companhia da Letras, várias editoras brasileiras recusaram a publicação, embora já houvesse sido traduzida em vários idiomas.

Segundo Paula Q. Dutra, a dificuldade de publicação «revela o sexismo presente no mercado editorial brasileiro, assim como nos principais prêmios literários, que têm premiado quase sempre autores homens» (Dutra, 2016, p. 166).

Como o próprio título anuncia, o romance de Batalha trata da invisibilidade das mulheres, temática inspirada, como dito anteriormente, na vida de mulheres da história da autora. Mulheres que viveram dez anos depois do término da Segunda Guerra Mundial, quando iniciava uma reestruturação da economia mundial, um aumento na confiança nos governos, enfim, uma época de transição para a segunda metade do século, que avançava na indústria e tecnologia, como é o caso da chegada da televisão no Brasil. Nos chamados Anos Dourados, na música ganhava espaço a Bossa Nova.

Escreve a historiadora Bassanezi (2008) sobre o que se exigia das mulheres nesse período:

[...] adivinhar os pensamentos do marido; amar sem medir sacrifícios visando única e exclusivamente à felicidade do amado; receber o marido com atenção todo o dia quando ele chegasse em casa; manter o bom humor e a integridade da família; interessar-se por vários assuntos para poder conversar com o marido e ser uma boa anfitriã — e não envergonhá-lo na frente dos amigos —, saber falar e calar nas horas certas, [...] (Bassanezi, 2008, p. 628).

Eurídice Gusmão, a protagonista do romance é uma dessas mulheres dessa época, mostrada no início do romance em sua infância, indo para a escola, com muitos sonhos. A escola, instituição que objetiva educar e fazer a socialização secundária, faz isso disciplinando, normatizando os papéis sociais, como, por exemplo, o papel da mulher e a desigualdade desse em relação ao homem. Formada para namorar, casar, ser submissa ao pai e demais homens, Batalha mostra, com cuidado e sutilezas, a violência simbólica sofrida por Eurídice desde criança. Criadas para serem “rainhas do lar”, as mulheres eram invisibilizadas para serem apenas donas de casa, chamadas para fins profissionais “do lar”, deveriam ser boas mães e cuidar do marido. Eurídice de Batalha foi violentada na noite de núpcias, sendo violada como objeto de prazer, pois tinha um “traseiro bonito”. Como não sangrou, apesar de ser virgem, foi chamada de vagabunda. Foi muitas vezes desencorajada em seus projetos, mas a protagonista do romance é uma mulher que resiste, não se acomoda na condição de oprimida. Triste, muitas vezes põe em dúvida sua capacidade. Vai se dedicar à culinária, e com as suas próprias receitas poderia escrever um livro, o que foi reprimido pelo marido. Foi aprender a costurar, se desenvolveu e passou a costurar para outras pessoas, além das da casa, ficando conhecida por fazer um trabalho mais elaborado e sofisticado. Mas o marido acaba descobrindo e a proíbe de continuar. No entanto, Eurídice continuava lendo e escrevendo, resistindo, ainda que seus escritos não tenham sido lidos, ficando nas gavetas, invisíveis, e contando da invisibilidade a que ela era submetida, mas também a invisibilidade das mulheres daquela época. Apesar dessa temática, o romance de Martha Batalha é rico em detalhes, tem certo humor, provocando, por meio de uma linguagem acessível, o envolvimento de quem o lê.

Além do reconhecimento da obra literária ter sido importante, foi na grande tela, convertida para a linguagem cinematográfica, que a cor, a música, a luz e o movimento conseguiram prender a plateia em um melodrama impactante, vencedor da Mostra Um

Certo Olhar (*Un Certain Regard*) no Festival de Cannes 2019, no *Festival de Cine* de Lima 2019, no Peru, de prêmios do público de Melhor Filme, do júri de Melhor Fotografia e Menção Honrosa da APRECI, além da indicação ao Oscar 2020, na categoria Melhor Longa-Metragem Internacional. A história das mulheres no Brasil é a história de suas invisibilidades. É necessário torná-las vivas, pulsantes.

Falar da obra literária *A Vida Invisível* (2019) é falar a partir do que vemos. A sua produção é teuto-brasileira, e caracteriza-se por dois gêneros, o drama e o romance. Foi dirigido por Karim Aïnouz e estrelado por Carol Duarte, no papel de Eurídice Gusmão, e Julia Stockler, no papel de Guida, com participação especial de Fernanda Montenegro, representando Eurídice na maturidade.

Aïnouz teve uma sólida formação até iniciar seus trabalhos em cinema. Estudou Arquitetura na Universidade de Brasília (UnB), Brasil, e na New York University (NYU), nos Estados Unidos, onde fez um mestrado em Teoria do Cinema. No programa de estudos independentes do *Whitney Museum of American Art*, também em Nova York, fez estudos em Teoria Cultural. Seu primeiro filme foi o longa-metragem *Madame Satã*, que estreou em 2002. Quatro anos mais tarde, estreou *O céu de Suely* (2006). *O Abismo Prateado* e *Praia do futuro* estrearam em 2011 e 2014, respectivamente. Além desses longas, produziu vários curtas e fez parcerias com outros importantes cineastas, não só no Brasil. Em relação ao filme de 2018, ele afirmou em entrevista que há um processo criativo, intuitivo, mas que também faz escolhas de temas com relevância, temas que façam confronto com a realidade, de certo modo questionando microestruturas de poder (Cinemaginando, 2019).

A escolha de um romance que falasse dos infortúnios de duas irmãs criadas em uma família conservadora e em uma sociedade patriarcal partiu de uma decisão, num momento em que a questão da mulher é muito pertinente e prioritária.

A separação das irmãs marca a separação de suas vidas, assim como a infindável esperança do reencontro, que seria a possibilidade do reencontro com suas próprias vidas. Eurídice, a irmã mais nova, de temperamento ingênuo e personalidade introvertida, toca piano. Tem o sonho de entrar no Conservatório de Viena e se tornar uma pianista. Guida sonha viver um grande amor; tem personalidade expansiva e temperamento arrojado e impulsivo. É aquela que mais tinha dificuldades com as normas e as imposições da moral da sua época. Não aceitava e não entendia o porquê de não poder ter relações sexuais fora do casamento. Em busca de seus desejos, Guida foge de casa com um marinheiro grego, e acontece a separação das duas irmãs. Eurídice fica

e se depara com um rumo completamente diferente do sonhado, e logo lhe surge um casamento arranjado com Antenor, personagem de Gregório Duvivier. Com tenacidade, não abandona os estudos, para passar na prova e ingressar no Conservatório de Música de Viena. A razão de seus dias se tornam encontrar a irmã. Eurídice não sabe que, após o seu casamento, Guida retorna grávida ao Brasil, procura os pais, e é expulsa definitivamente de casa. Na cena, sua mãe está presente, mas fica sem saber o que fazer, pois é dominada pelo marido, tendo que dar razão a ele. Sem saber do casamento da irmã, Guida acredita na falsa notícia dada pelo pai, de que Eurídice se tornara uma pianista em Viena. Daí o drama das duas irmãs que, mesmo sem seu conhecimento, vivem no Rio de Janeiro, e desejam o reencontro.

O filme vai deixando muitos pontos que indicam ver o plano cinematográfico como imagem de limiar, que confunde o dentro e o fora na arquitetura do quadro e convoca uma miragem de diferentes tempos que coexistem na imagem.

3. ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO, PASSAGEM: UM PERCURSO POR BENJAMIN E BOURRIAUD

Iniciamos salientando o que Aïnouz, o diretor, em entrevista afirma sobre a passagem de uma obra para outra. Nas palavras dele, foi a primeira vez que fez uma adaptação de romance para filme, argumentando que a trama literária é de uma forma e a do cinema é de outra. Diz ele que é importante saber que aquele romance pode deixar de ser do outro autor para ser o seu, mas ainda permanecendo o mesmo. «Então é preciso saber como aquela trama literária fica de pé numa trama cinematográfica» (Cinemaginando, 2019, 9m31s). Nessa última, tudo está focado no concreto, e esse não é o caso da trama literária. Conta o diretor que, já no primeiro parágrafo do livro, encontrou um desafio na seguinte frase: «Eurídice passou os últimos dez anos procurando nas ruas do Rio de Janeiro sua irmã Guida. Ela nunca encontrou sua irmã» (Cinemaginando, 2019, 9m45s). Ele pergunta como fazer isso num filme? Como adaptar e, ao mesmo tempo, como colocar algo de pessoal para ter a sua assinatura? Diz ele ainda que é complicada, por exemplo, a questão do tempo de vida de alguém. Eurídice aparece criança e muito idosa, e fazer essa vida em um tempo determinado não é nada fácil. Contudo, ele afirma que buscou que as personagens tivessem o mesmo «DNA».

Nas falas de Aïnouz, podem-se avaliar os desafios na busca de soluções para o que é chamado com termos como “adaptação”, “transposição”, “tradução”, “aproximação”, “estilização”, “invenção”, “transcrição”, “passagem”. O conceito de adaptação tem sido amplamente discutido nos estudos de tradução. Para Guzzi (2015, p. 190), embora o termo “adaptação”

seja comumente usado, tal conceito carrega uma tradição de verificar se algo foi perdido ou mantido na adaptação de um livro para o cinema ou de um livro para uma minissérie. Esse movimento de perda e ganho empobrece a leitura que se pode fazer das relações existentes entre cinema e literatura, cinema e televisão.

A autora destaca que não há novidade nisso, mas é preciso observar o modo como um trabalho de adaptação engendrou-se e produziu outros significados. Ela adota os termos

transposição, conceito mais difundido de passagem de um sistema para outro; tradução, enquanto leitura efetivamente crítica do material transposto e, por fim, aproximação, termo [...] que traduz o movimento de diálogo aproximado ou distanciado da literatura posta em diálogo imagético (Guzzi, 2015, p. 190).

A principal crítica que se tece a respeito das adaptações de obras literárias para obras fílmicas é a fidelidade ao texto literário, esperada pelo espectador. A *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker, 2005, p. 5) define dois tipos de adaptação: a local e a global. A adaptação local restringe-se a partes isoladas do texto-fonte e não engloba o produto da tradução como um todo. Pode ocorrer pela falta de equivalentes lexicais na língua, na cultura, no contexto cultural abordado do texto-fonte. A adaptação global tem abrangência total sobre o texto-fonte, operacionalizando mudanças profundas em toda a sua extensão. Algo mais abrangente, no seu todo, reformulando-o de acordo com fatores externos, de maneira a operacionalizar mudanças profundas em seu conjunto. Aqui o tradutor não somente penetra na organização, mas também no sentido do texto. Algo que permite a criação de novos signos ou mesmo a alteração dos encontrados na obra original. Daí não se falar em cópia, uma vez que nasce um novo texto por meio da reescrita, da recriação. Algo novo surge, e como tal deverá ser visto. Processos semióticos envolvidos que, geralmente, alteram o gênero do texto, seu público-alvo, seu alcance, resultando a adaptação em produto único, com identidade própria.

Vale lembrar o que Pier Paolo Pasolini (1986) falou do roteiro como tradução. A estrutura que deseja ser outra, o que faz com que pensar em tradução nesse sentido proponha o roteiro e o filme como estruturas diferentes, como linguagens que possuem seus próprios códigos. Diz Pasolini que, durante a realização de um filme, o que acontece é uma tradução da característica dupla dos roteiros, que valorizam a escrita e o visual, para uma linguagem diferente (Cf. Vinicius, 2017, p. 33).

Walter Benjamin, Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Octávio Paz, dentre outros, dedicaram-se a essa temática. Para esse último, traduzir é, antes de tudo, transcrever e reinventar. Não é na abordagem de adaptação que o presente trabalho propõe tratar duas obras com o mesmo *core*, mas com *corpora* tão distintos. No âmago, no coração, o feminino, a sociedade machista dos anos 1950, na cidade do Rio de Janeiro, o visível — o ser, o viver — ao invisível — o não ser, a não vida, buscas incansáveis. Na forma, no corpo, personagens com roupagem própria desde o texto literário, ao roteiro e, por último, no filme.

Susana Lages (2002, p. 73), em seu livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, identifica ao menos duas correntes paradigmáticas sobre a tradução enquanto «uma atividade não meramente reprodutora, secundária, derivada, [...] mas uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias». Destaca, das várias correntes analisadas, que é necessário se reavaliar a posição do tradutor como aquele que assume o importante papel autoral. No Brasil, afirma ser o movimento concretista na poesia aquele que fez a caracterização basilar da tradução, um movimento da poética da destruição. A autora também destaca a tradução, na visão de Walter Benjamin, como «dispositivo, como “operação tradutora”, na qual ocorre uma transformação e uma renovação do original» (Lages, 2002, p. 91).

Ora, para pensar possíveis encontros e/ou passagens da tradução, como transformação, entre as duas obras objetos deste trabalho, trago para a discussão, primeiramente, Nicolas Bourriaud (2009), com a sua obra *Estética relacional*, na qual ele apresenta a concepção de uma arte de vanguarda que inventa novas relações com o mundo, e Walter Benjamin (2009), no texto fundamental para a teoria da tradução no Ocidente, o ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A tarefa do tradutor”), publicado em quatro traduções pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Trata-se do prefácio publicado em 1923, na edição de sua tradução dos *Tableaux parisiense* de Baudelaire, em Heidelberg, Alemanha. Tomamos a terceira tradução, a

realizada por Susana Kampff Lages, tradução do ensaio sob o título “A tarefa-renúncia do tradutor”⁶. Nela, o convite para que os tradutores imprimam vida nas obras traduzidas e nas infinitas possibilidades que as línguas oferecem. Ainda em Susana Lages (2002, p. 215, grifo nosso):

Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. **A tradução ocupa um lugar de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui.** Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e importante, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original — língua — e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.

No sentido de passagens que a noção de tradução alcança forças quando toma da obra literária o seu núcleo, aqui, a sua narrativa em se tratando da obra de Batalha para amalgamar o roteiro de Aïnouz e outros. Seja pela personagem Guida, que não foge com o namorado grego, mas sim um carioca, ou pela Eurídice, que não tinha pretensões ao Conservatório de Viena, como pianista, mas em se fazer presente na sociedade pela flauta, pelas costuras, pelo livro de receitas. A passagem atendeu na sua perspectiva o que estava posto na estrutura de um melodrama. A arte enquanto cinema é outra: a complexidade estética, os recursos audiovisuais, a infinidade de profissionais envolvidos na produção, e tantos elementos permitem isto. Vez que de «adaptação livre» — local ou ampla — não há no que se pensar em espelho nas duas obras: literária e fílmica, mas a de que no ato de traduzir a passagem permite ao roteirista, em especial, imprimir as nuances da vida que deseja. Aqui, desejou muito bem! O que se vê é sensivelmente mais emocionante do que o que se lê. Mesmo sendo a obra literária premiada e reconhecida.

Nos estudos de Nicolas Bourriaud (2009), em especial na sua obra *Estética relacional*, na qual ele apresenta importante e profunda reflexão sobre a arte relacional, no âmbito de sua pesquisa das produções em arte dos anos 90, percebemos uma discussão sobre o processo de tradução-passagem e como esse nos faz pensar no poder transformador da Arte. Ele propõe uma concepção de arte relacional, ou seja, uma arte decorrente das interações humanas, «que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço

⁶ Tradução também publicada na coletânea *Clássicos da Teoria da Tradução: alemão-português*, edição bilíngue organizada em 2001 por Werner Heidermann, publicada pelo Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

simbólico autônomo e privado» (Bourriaud, 2009, p. 19). As obras de arte, enquanto relacionais, são as que permitem os encontros intersubjetivos, para a elaboração de significados coletivos, que dependem das circunstâncias do ambiente individual e público, rompendo com o espaço privativo de consumo apenas individual na relação arte-espectador. O público passa a ser comunidade, pois que se relaciona com a obra, cria a comunidade, passageira, talvez utópica. É o que se percebe no espectador do filme em questão, uma vez que a relação com o seu público é direta quando a temática é dos anos 1950 e se projeta nos anos 2020, ao mostrar aquela mulher muito próxima desta; ao expor a violência e a imposição da figura masculina sobre a mulher, os ditames e as escolhas profissionais das mulheres daqueles anos, não resta diferente na mensuração para menos dos salários da mulher; enfim, restou no poder da linguagem — nas cartas enviadas por Guida — a esperança do encontro, da possibilidade em reviver os momentos, do abraço, da música, da resposta que nunca veio, a certeza de que a passagem e a relação nas manifestações artísticas podem garantir que o invisível se torne cada vez mais visível.

Como já abordado no início do texto, para Walter Benjamin, o limite entre o que vemos e o invisível está relacionado a limiar, que pode apontar para um lugar e tempos intermediários, pode ser estendido, ultrapassado. Há um limiar que permite a passagem, o fluxo do romance de Batalha para a obra fílmica de Ainouz, com toda a magia da linguagem do cinema. As imagens abrem novas visões da vida das irmãs, dão movimento e visibilidade à invisibilidade da vida daquelas mulheres. Como um lugar de passagem, no limiar, excede fazendo com que ocorra o acontecimento da atualização. Passamos a ver o quanto a vida de Guida e Eurídice tinha para além do que é mostrado, mas ao mesmo tempo esse limiar nos convoca a problematizar e a exceder no que vemos. Ora, se para Benjamin o olhar resulta do jogo entre a proximidade (o visível) e a distância (invisível), alegoricamente diria que as estrelas estariam para as constelações da mesma forma que as coisas (imagens) estariam para as ideias que temos delas. As imagens das vidas invisíveis estão no filme como virtualidades, e com isso passaram a ser visíveis para nós, espectadores, em um acontecimento aurático, em que as imagens nascem e desaparecem na duração do filme. No campo das visibilidades e das experiências, tanto o artista como o espectador se modificam no limiar dessa experiência como que na borda entre o que é visível e a invisibilidade de si próprios.

BIBLIOGRAFIA

- AÏNOUZ, K. (Diretor). (2019). *A vida invisível* [Filme]. Canal Brasil, Pola Pandora Filmproduktions, RT Features, Sony Pictures.
- A vida invisível. (2019). *Vitrine Filmes*. <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/a-vida-invisivel/>
- BAKER, M. (2005). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge.
- BASSANEZI, C. (2008). Mulheres dos anos dourados. In Mary Del Priore (Org.), *História das mulheres no Brasil* (pp. 607-639). Contexto.
- BATALHA, M. (2016). *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Companhia das Letras.
- BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. (7ª ed., Vol. 1). Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2009). *A tarefa do tradutor*. FALE/UFMG.
- BONDELÊ. (31 de março de 2017). *Bondelê #05: Resenha de A vida invisível de Eurídice Gusmão, mais entrevista com a autora*. [Arquivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ycc3TxjgbSU>
- BOURRIAUD, N. (2009). *Estética relacional*. Martins Fontes.
- CINEMAGINANDO. (4 de setembro de 2019). *A Vida Invisível – Entrevista com o diretor e elenco | Cine Ceará 2019* [Arquivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/5ajeQKniCcw>
- DELEUZE, G. (1992). *Conversações (1972-1990)*. Editora 34.
- DUTRA, P. (23 de maio de 2016). Martha Batalha — A vida invisível de Eurídice GUSMÃO. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 26, 166-170. <https://doi.org/10.24261/2183-816x1226>
- GAGNEBIN, J. M. (2014). *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. Editora 34.
- GUZZI, C. P. (2015). Sobre o processo de transposição de textos verbais para textos sincréticos: O fluxo textual entre literatura, cinema e televisão. *Revista Letras*, Santa Maria, 25(51), 189-201. <https://doi.org/10.5902/2176148523554>
- LAGES, S. K. (2002). *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. EDUSP.
- PASOLINI, P. P. (1986). The screenplay as a “structure that wants to be another structure”. *The American Journal of Semiotics*, 4(1), 53-72. <https://doi.org/10.5840/ajs198641/28>
- SETTE, G. (14 de novembro de 2019). “A vida invisível” rumo ao Oscar. *ISTOÉ*. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-vida-invisivel-rumo-ao-oscar/>
- VINICIUS, V. (2017). *Roteiros de cinema no Brasil: Estruturas e formas na escrita das décadas 1920 e 1930*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás].

A VIDA VISÍVEL NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO E A PRESENTIFICAÇÃO DO INVISÍVEL NO FILME *A VIDA INVISÍVEL*

Ana Maria Martins Alves Vasconcelos e Zelo Aparecida Martins

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Universidade Estadual do Paraná

1. INTRODUÇÃO

O mundo visível está ao alcance dos olhos, inclusive os artificiais que nos permitem ver objetos no espaço visível que aparece também para a câmera que enquadra e projeta as imagens em nossos olhos em cada momento, como um acontecimento. Mas o que está invisível aos olhos e à câmera? O que se vê do invisível? Há um fora, o invisível. Em cinema, o “fora” foi objeto de estudo de Bonitzer (2007), Blanchot (2011) André Bazin (1991), Deleuze (1977). A abordagem de Didi-Huberman (2010) destaca o olhar como aquele que resulta do jogo entre proximidade (do visível) e distância (do invisível), cujos resultados são rastros do visível.

Ainda que não tenhamos a pretensão de fazer a revisão dessas teorias, a pesquisa e a discussão da obra fílmica *A Vida Invisível* (2019) perpassam por tais referências. Talvez visível e invisível nos inquietem e nos movem ao mesmo tempo a pensar nas representações e/ou na presentificação do feminino no cinema.

Assim, este estudo objetiva analisar a representação e/ou a presentificação do feminino a partir da narrativa não fílmica do filme. Se observarmos o olhar feminino sobre os corpos das personagens, é visível como, muitas vezes, eles não lhes pertenciam, por exemplo, quando eram abusados por homens. São histórias recorrentes e para não nos afastarmos muito no tempo, podemos citar como eram tratados os corpos das mulheres negras durante a escravidão. Os donos das terras, colonizadores, as possuíam como objetos de uso, prazer e descarte. Angela Davis (2016, p. 45) retrata em *Mulheres, Raça e Classe* abusos, racismos, maus tratos dados ao povo negro, com destaque para a mulher negra, que sofre apagamento em várias áreas sociais e profissionais até os dias de hoje. Já no início do livro, a autora resgata memórias da revolução industrial, enquanto período turbulento porque era clara a contradição entre a função da mulher em trabalhos fabris, na tecelagem devido ao impacto da

industrialização, todavia, em contrapartida, era cada vez mais inflexível «a afirmação de que o lugar da mulher era em casa».

2. UM ESCRITO, UM FILME E VIDAS INVISÍVEIS

O filme *A Vida Invisível* (2019) é baseado no livro intitulado *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha. A escritora brasileira não conseguiu dar visibilidade à sua obra no Brasil e o lançou em uma feira de livros em Frankfurt, na Alemanha. A narrativa do romance visa mostrar a vida de mais uma entre tantas mulheres do Rio de Janeiro, chamada Eurídice que, desde criança, foi criada para se tornar a esposa-exemplo. Eurídice dedicou-se à música, mas também teve seu desejo de ser pianista apagado pelo pai, que pregava que a tradição da família era mais importante do que a vida profissional das filhas, atitude reforçada pela conduta do esposo.

De acordo com as análises e críticas depois do lançamento, o filme tem como um dos focos reapresentar e/ ou presentificar o patriarcado dos anos 50 no Brasil e desperta uma inquietação no espectador a fim de olhar para vários elementos que, de certo modo, caracterizam o feminino, o qual, no início do filme, pode ser observado na presença da luz, água, chuva e nas três naturezas – ambiental e nas duas personagens que, por viverem separadas, não se sentem completas. As imagens escolhidas pelo diretor Karim Aïnouz podem ser importantes representações para se compreender sua proposta. Spink reforça que as representações são compostas por imagens, conceitos, categorias nas quais o sujeito se constrói socialmente, de maneira contextualizada.

Algumas mulheres brancas, americanas, como Lucretia Mott, ainda nos anos de 1830, se engajaram na luta abolicionista e sentiram na pele os ataques de gangues masculinas, brancas às mulheres negras e somente assim perceberam o que significava opressão. De forma velada, tais atos se mantêm vivos na sociedade brasileira e o cineasta Karim, criado por mulheres, tomou como oportunidade denunciar tais condutas ao sentir a importância de reforçar duas mulheres que representam ou presentificam milhares como protagonistas, apagadas por seus companheiros e pelas condutas sociais. Vemos o cinema como “arte”, expressão cunhada por Rudolf Arnheim em seu livro clássico¹ *Cinema como arte*. Cinema visto como acontecimento, assim como os

¹ En tanto que fenómenos, las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para

acontecimentos da pintura, da música, da literatura, que se utilizam de elementos como sons, imagens, cores, movimentos. Instaura-se, portanto, uma nova concepção expressiva de imagem, uma linguagem simbólica que veio romper com o discurso e instaurar a poesia.

Então, estudar e analisar a representação e/ou a presentificação do feminino a partir da narrativa desse filme, como acontecimento, no que tange às memórias e histórias das personagens Eurídice e Guida têm caráter significativo, principalmente nos dias de hoje em que vemos as forças do patriarcado se reunirem para um apagamento cada vez maior das igualdades e direitos entre os diferentes gêneros no Brasil.

3. SOBRE A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

André Parente, ao tratar das virtualidades da narrativa cinematográfica, chama de imagens técnicas, fotografia, cinema, vídeo, realidade virtual, e utiliza o conceito de virtual como um campo conceitual tomando por base os estudos de Gilles Deleuze (Cf. Parente, A. *In*: Ramos, 2005, p. 253). Na filosofia de Deleuze, o virtual aparece com diferentes designações, ora como acontecimento, ora como enunciável ou rizoma. Por conseguinte, ele busca em Blanchot, a discussão sobre narrativa não como o relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento e não o resultado de uma enunciação. A narrativa é uma função. Escreve Parente,

Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens de tal modo que ele possa se instalar no sentido (= movimento do pensamento), pelo qual, e no qual, o mundo “representado” assim como os enunciados e as imagens materializados foram criados (Parente, A. *In*: Ramos, 2005, p. 260).

Seja a narrativa literária ou cinematográfica, em sua função pela qual é criado aquilo que é contado, podem existir dois modos distintos: fictícia ou não, a narrativa pode ser verídica e não verídica. A verídica cria processos-antecedentes com imagens, personagens, narradores contando, tornando um, em uma relação eu=eu, em certo momento presente. A não-verídica altera essa condição e exprime um porvir múltiplo do mundo (Cf. Parente, A. *In*: Ramos, 2005, p. 261). Nessa, o que é criado não pertence a nenhum momento presente, mas é um movimento em direção a um ponto desconhecido e faz

clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto.

com que a narrativa não tenha realidade fora do movimento. Entretanto, é uma situação refletida, o que se constitui com a própria imagem. “Todos os modelos verídicos de narrativa colocam o acontecimento como preexistente à narrativa, por isso fala-se em termos de representação e não de presentificação” (Parente, A. *In*: Ramos, 2005, p. 267). O verdadeiro acontecimento ocorre na narrativa não verídica, chamada por Blanchot de acontecimento imagético. A imagem é um acontecimento singular da nossa consciência, a qual está no centro do campo da relação com o mundo, pois surge entre o fato e o dado, entre a revelação vivida da visão. Nesse sentido, não há invisível da imagem a ser desvelado, ou tornado visível pela palavra. Para Blanchot, a palavra e a imagem estão em uma não-relação, elas não se encontram em um encadeamento hierárquico. Assim, palavra e imagem não se encontram no lugar de alguma outra coisa, como acontece no modo de representação.

A narrativa do cinema surge como possibilidade da criação de narrativas não-verídicas e percebe-se a possibilidade de interação com o espectador levando-o ao desconhecido, no movimento do visível – invisível, o que pode torná-lo o outro-espectador. A arte cinematográfica como uma narrativa, enquanto mídia e interarte, capaz de contemplar a obra escrita, como é o caso da obra de Karim Aïnouz, que usufruiu do romance para produzir um filme, no nosso entendimento não-verídico, está cheia de valores simbólicos e imaginários que dizem respeito à sociedade patriarcal dos anos 60, na cidade do Rio de Janeiro. O filme *A Vida Invisível* (2019) traz com suas imagens a invisibilidade feminina a partir da “representação” ou “presentificação” de uma realidade patriarcal, machista, com imagens dos diferentes, de momentos e sociedades, ou seja, enunciados que presentificam aquilo que está ausente.

Aos olhos do espectador, o tempo é tanto percebido como vivido à medida que a representação deixa de ser o suporte de uma ação imediatamente interpretável: aparecem então as diversas maneiras próprias ao tempo de passar sobre os seres, conforme as diversas maneiras próprias aos seres de passar no tempo (Wuilleumier, M.C.R. *apud* Parente, A. *In*: Ramos, 2005, p. 277).

Para essa autora, o cinema não é uma escritura, uma representação que tornaria o tempo sensível, pois ele precisa tornar-se uma narrativa para afirmar-se como duração vivida. No cinema, há um acontecimento através da imagem, um presente vivido, sempre por vir e sempre passado.

4. EURÍDICE E GUIDA PRESENTIFICADAS

No filme, é possível observar como as histórias das personagens Eurídice e Guida foram se construindo com o decorrer das cenas, entretanto, não se trata de mais uma história do passado, do presente ou do futuro, pois o que o espectador percebe é um vivido dessas personagens nas relações de poder com pais, marido e amantes, e não uma representação das identidades que daria suporte para cenas interpretáveis.

Hall (2006, p. 71) aponta que a «identidade está profundamente envolvida no processo de representação». Vemos as identidades delas como um discurso indireto e livre, na busca constante de uma pela outra, muito provavelmente porque havia ali também uma busca por suas origens como processo de reconstrução de mulheres apagadas e pela identificação a partir das cartas, das memórias e da resistência até mesmo ao tempo, que são a presentificação da ausência e a invisibilidade social de cada uma delas.

Ora, parece-nos que a diáspora vivida por Guida é um discurso indireto, pois restitui uma vivacidade dos fatos do reflexo de colonizadores – seu pai, amante, o funcionário que não a deixa embarcar porque, para levar o filho, ela precisa de um marido que não existe. Os fatos presentificam sua ‘rebeldia’ em fugir de casa. São sucessões de imagens, desdobramentos nas ações de Guida que levam o espectador ao mundo cerrado em determinações sociais que modificam diretamente a identidade da personagem, que busca suas origens como processo de reconstrução de indivíduo e identificação. As cenas da escritura das cartas, meios ou acontecimentos imagéticos usados por Guida podem ser vistos como objetos de resistência para o não esquecimento de sua identidade. As cartas são memórias físicas, táteis, reais que acolhem, presentificam e fazem a ponte com o passado que dura o tempo do vivido com a irmã, seu verdadeiro amor.

Todos os conflitos e deslocamentos culturais vividos pelas personagens reforçam a tese de Gagnebin (2006, p. 167) quando afirma que «a relação entre o presente do intérprete e o passado da obra interpretada resume-se à mera relação de aceitação e transmissão. A própria transmissão da tradição obedece a motivos e interesses diversos, explícitos ou implícitos, tematizados ou inconscientes». A tradição do machismo, o patriarcalismo e a dominância do gênero masculino em prol do apagamento das filhas,

em se tratando do filme em estudo, precisam ser analisados de forma consciente, pois a transformação é urgente.

Gagnebin (2006, p. 191) relata em sua escrita o distanciamento que há entre Ricoeur e Nietzsche, na obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, e pede a Ricoeur

que retome a ligação entre Schuld/culpa e Schuld/dívida, entre a problemática da culpabilidade e do perdão e aquela da tradição e da herança para melhor assentar, contra a virulência de Nietzsche, sua essencial diferenciação. Assim também o peso do passado poderia se tornar mais leve sobre os ombros dos vivos de hoje. E pedimos a ele também que não distinga somente dois tipos de esquecimento: o esquecimento por apagamento dos rastros e o de reserva, ambos fundamentalmente determinados por sua função em relação a uma memória posta como desejo primeiro de persistência (Gagnebin, 2006, p. 191).

Posto que, em *A Vida Invisível*, todas as personagens carregam culpas, seja pela ausência de coragem para relatar a verdade, seja pela anuência daquela ou mesmo pelo apagamento de tantas memórias. Mas faz-se necessário olhar para o esquecimento que o pai obrigou as filhas a viverem. Todavia, elas jamais cumpriram tal tarefa e se buscaram até o final, apesar de toda a crueldade imposta, principalmente à Guida, que pagou o preço de tentar mudar e teve como recompensa a indiferença, «que faz com que os vivos continuem a viver apesar da morte, apesar dos mortos, apesar também do horror, passado e presente» (Gagnebin, 2006, p. 191).

A presentificação dos espaços sociais das mulheres enquanto mães, esposas registravam os espaços ideais, aos quais elas pertenciam; espaços reiterados e defendidos pelo patriarcado corroído, mas que precisava sobreviver às intempéries da identidade feminina, de duas irmãs. Eurídice é uma pianista, que teve seus dons musicais reprimidos, já que as práticas culturais da época encerravam-na em espaços limitados, e Guida, trabalha em uma fábrica, mas tem a escrita como testemunha dos fatos vividos. As cartas são as memórias vividas com a irmã em busca de preservá-las, já que Guida sempre quis viver um grande amor e Eurídice faz parte do amor que ela preserva.

5. EURÍDICE E GUIDA REPRESENTADAS

Na tentativa de perceber o feminino como um fenômeno social e poético no campo das vivências das personagens do filme, é preciso ter como base os teóricos que discutem a representação e como os fenômenos específicos, no caso o feminino, estão relacionados

com o modo também específico de compreensão e de comunicação que criam realidade e senso comum.

Podemos ver Guida e Eurídice a partir das noções de representação, o que é de natureza diferente do tratado até esse ponto da discussão. Fazemos essa referência, entretanto, apenas como contraponto da análise.

De acordo com Jodelet (1986), as representações sociais, enquanto fenômenos,

se apresentam de diversas formas, mais ou menos complexas. Imagens que concentram um conjunto de significados; sistemas de referência que nos permitem interpretar o que nos acontece e até dar sentido ao inesperado; categorias que servem para classificar circunstâncias, fenômenos e indivíduos com os quais temos algo a ver; teorias que permitem estabelecer fatos sobre eles. E muitas vezes, quando entendidas dentro da realidade concreta de nossa vida social, as representações sociais estão todas juntas (Jodelet, 1986, p. 472)².

Para reforçar a proposta desta pesquisa, Jodelet (1986, p. 473) aponta que as «representações sociais estão associadas às questões afetivas, mentais, à cognição, à linguagem», dentre outros aspectos e, em *A Vida Invisível*, todos estes elementos podem ser percebidos. Tais aspectos são reforçados por várias abordagens teóricas até os anos 60, que concordam que a representação fílmica sempre teve o papel de aproximar diferentes mundos a partir da encenação do ator e a recepção do espectador. Assim, no caso do filme em estudo, a imagem, muitas vezes, representou algo invisível (ausente), como os brincos ou o vestido que Guida usou para seduzir o marinheiro que a tiraria da vida medíocre que pensava viver.

Spink (1993, p. 300) reitera que são formas de conhecimento que se manifestam como elementos cognitivos (como a memória, linguagem, raciocínio, tomada de decisões, etc., que fazem parte das nossas experiências), imagens, conceitos, categorias, teorias, mas que não se reduzem jamais aos componentes cognitivos. São socialmente elaboradas e compartilhadas, portanto, são, essencialmente, «fenômenos sociais que, mesmo acessados a partir do seu conteúdo cognitivo, têm de ser entendidos a partir do seu contexto de produção. Ou seja, a partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam».

²Se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto (tradução nossa).

Uma imagem, passagem e fenômeno social também marcante no filme, é o nascimento do filho de Guida e o desespero dela diante daquele ser que chorava para ela, e ela para ele. Mais uma vez esta personagem parece estar sem saída, e ela toma uma decisão difícil. Vai embora, ainda cheia de dores e resquícios de um parto indesejável e para marcar esta passagem social, pessoal, Guida escreve mais uma vez para a irmã contando todo seu drama. O tempo, o espaço e a imagem estão representados nas cenas e nas cartas, assim como o arrependimento porque ela volta para recuperar o filho. É como se ela tivesse percebido que havia feito a ele o mesmo que o pai fez a ela, mas ela opta por quebrar o ciclo de tomadas de decisões sob o ponto de vista apenas de si própria. Guida consegue ver o outro e a si naquela criança e a descreve em carta para a irmã. A carta, memória constante na vida da personagem.

Há várias pesquisas referentes à representação social, para Wagner (1998, pp. 3-4), está também associada ao simbólico, às imagens, à mudança de comportamento, claramente observados na cena comentada acima e em tantas outras deste filme. Para o autor, a representação social é um processo cujas teorias do senso comum podem ser também compostas como fazem parte do social.

Assim, a noção de representação social nos coloca no ponto onde o psicológico e o social se cruzam. Em primeiro lugar, diz respeito à forma como nós, sujeitos sociais, apreendemos os acontecimentos da vida quotidiana, as características do nosso meio ambiente, as informações que nele circulam as pessoas do nosso entorno, perto ou distante. Em suma, é o conhecimento “espontâneo”, “ingênuo” que tanto interessa atualmente às ciências sociais, aquele que se costuma chamar de conhecimento do senso comum, ou *pensamento natural*, que faz oposição ao pensamento científico (Jodelet, 1986, p. 473)³.

É um somatório de nossas experiências, conhecimentos e diz respeito à forma como transmitimos as informações que recebemos a partir da tradição, do ensino e da comunicação social. O diretor Karim talvez queira explicitar o que vários pesquisadores defendem, quando reforça a narrativa ficcional de *A Vida Invisível* como uma transformação do cotidiano e da condição humana. O cineasta recupera feridas sociais de um passado que parecem querer voltar em pleno século XXI, ou seja, a história, muitas vezes, anda em círculo vicioso e a arte vem como denúncia para que a sociedade

³ Así pues, la noción de representación social nos sitúa en el punto donde se intersectan lo psicológico y lo social. Antes que nada concierne a la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras, el conocimiento “espontáneo”, “ingenuo” que tanto interesa en la actualidad a las ciencias sociales, ese que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común, o bien *pensamiento natural*, por oposición al pensamiento científico.

forme seres sociais capazes de se rebelarem contra a imposição do que se apresenta como superior, opressor atemporal. Assim, a narrativa fílmica se apresenta como transformadora ou um alerta para a sociedade contemporânea ou pós-moderna ou hipermoderna.

Vale lembrar que, na pós-modernidade, a linguagem se constrói e se desconstrói a todo instante. É uma verdadeira montanha russa e tudo interage. A linguagem muda as cognições mentais, assim como o modo de ser ou não afetivo. E fica muito claro ao longo da trama como as personagens também modificam suas realidades material, social e ideativa. À medida que as personagens sofrem influência dos meios e das pessoas de seus entornos, elas se adequam e se perdem de si próprias. O encontrar-se para depois encontrar o caminho requer do indivíduo a capacidade de construir uma nova realidade, mas sem se perder. E as memórias podem ser artifícios de resgate temporal.

6. O VISÍVEL E O INVISÍVEL DE GUIDA

Quando se toma como exemplo para análise a personagem Guida, percebe-se que, já no início do filme, ela decide pelo que vai passar. É melhor fugir com um marinheiro desconhecido a viver uma vida vazia, mas sabemos que toda personagem que decide partir ou romper com a tradição paga o preço pela suposta liberdade. Depois de um tempo, entre tantas paradas em diferentes portos, Guida percebeu que a conduta do amado era a mesma com as mulheres que se relacionava. Todavia, já estava grávida e, em uma tentativa desesperada, decide retornar à casa dos pais.

Nesta cena, a câmera reforça que ela está no cais e sozinha, até parece que a lente da câmera torna-se o narrador do filme. Ao chegar lá, finge que estava de férias, mas é expulsa pelo pai. A cena deixa clara a invisibilidade de mulheres que rompem com os padrões patriarcais da época.

A imagem registrada pela câmera que mais parece um coadjuvante traduz o que Tarkovsky (1998, p. 123) defende quando aponta que «a imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira». Se observarmos a imagem de Guida descendo do navio, é a tradução da verdade de uma mulher que está sozinha, grávida e lançada à própria sorte naquela época. Será que a personagem tem consciência de que seu futuro foi sequestrado? Para o autor, quando se tem consciência tanto pessoal como da vida real, a imagem passa a ser a interseção entre essas, já que pode ser sentida como uma ferramenta para se comunicar e que pode

oportunizar ao míope um novo horizonte, mas, para o poeta, a imagem pode ser capaz de exprimir o universo.

Spivak argumenta que, de fato, o sujeito subalterno é um efeito do discurso dominante. Isto pode ser percebido na Figura abaixo associada ao contexto do filme e traduz como as representações sociais de uma época podem gerar (Spink, 199, p. 303) o sujeito como um produto e produtor de futuras construções que estão sempre em processo.

Figura 1. A solidão e o cais em Guida



Fonte: A Vida Invisível - Trailer Oficial <https://www.youtube.com/watch?v=m2Ge5KcAJqs>

As personagens presentificadas no estudo são contemporâneas, todavia, não têm plena consciência das interferências que sofrem ao longo da construção de suas identidades. Guida, apesar de ser mais corajosa para enfrentar o mundo real, inicialmente, não conseguiu perceber a necessidade de encarar a problemática que o pai, enquanto colonizador, exerce sobre as duas filhas. E, embora pareça ser algo fácil ou sem importância, a construção da identidade é imprescindível para quebrar paradigmas de uma sociedade opressora. O visível e o invisível podem ser vistos nesse caso como o virtual um do outro. O que a câmera mostra é o mundo real de Guida, não é apenas um mundo dos acontecimentos visíveis, pois eles aparecem ali e são presentificados no cenário de Guida, o virtual do real, os invisíveis que podem ser vistos no jogo de proximidade (do visível) e de distanciamento (do invisível).

Há várias tomadas em que o espectador e/ou o outro do espectador percebe(m) como o feminino de cada personagem se transforma, se esmaece e morre para renascer outra, aquela que não mais é porque nunca conseguiu ser por inteiro. E a invisibilidade aparece, por exemplo, quando Eurídice decide ‘morrer’ figurativamente? Talvez a cena em que ela queima o piano, o qual é sua mais vívida expressão enquanto indivíduo que realiza, transforma e se refaz, pode ser traduzida como morte, desistência da vida, ao saber da ‘morte’ da irmã, cujo nome estava em uma lápide, naquelas gavetas em que pobre é enterrado. Em contrapartida, Guida, que fisicamente não morreu, no momento em que assume o nome de outra pessoa e troca toda a documentação, também decidiu morrer para a sociedade e optou por ser invisível. Ela também cansou de buscar a irmã, cansou de ser quem não era mais, por isto decidiu ser outra.

Os sujeitos entendem e interpretam a situação em que se encontram de forma diferente e não se comportam de maneira semelhante diante de um procedimento que permanece o mesmo. Os assuntos são organizados de acordo com sua representação: hierarquicamente quando a tarefa de criatividade é vista como uma tarefa de criatividade para resolver problemas (Jodelet, 1986, p. 470)⁴.

7. O VISÍVEL E O INVISÍVEL DE EURÍDICE

Ao longo do filme, Eurídice deixa claro seu amor e dedicação ao piano, contudo, a vida a frustra com as obrigações como esposa e mãe. Um dado dia, ela decide participar de uma seleção para aperfeiçoar a arte de tocar piano. A cena da chegada dela em casa mostra Antenor indagando-a sobre o porquê de sua inscrição. E, a partir daí, eles discutem e fica explícito que «a aparente banalidade sinaliza uma negação» (Spivak, 2014, p. 28). Antenor nega, não aceita e até banaliza a opção profissional da mulher, pois se o fizesse, cultivaria neste sujeito a consciência de caráter social e profissional e não é este seu objetivo enquanto ‘esposo’.

A narrativa verídica do filme deixa explícita a fronteira entre o discurso do colonizador e do subalterno, pois é necessário manter Eurídice sob domínio. Antenor pergunta se ela quer viver de música e ela responde que sim! E acrescenta: “Porque quando eu toco eu desapareço”! Ouvir que Eurídice é um indivíduo é inaceitável e

⁴ Los sujetos comprenden e interpretan de manera diferente la situación en que se encuentran y no se comportan de manera similar ante un procedimiento que se mantiene idéntico. Los sujetos se organizan según su representación: de forma jerárquica cuando la tarea de creatividad resolución de problema es vista como tarea de creatividad (tradução nossa).

Antenor responde: “vai desaparecer... aproveita e some”! Ele não entende ou não aceita que Eurídice e o piano são um quando estão juntos, (é invisível – não verídico) É a música que faz com que ela se refaça e entre em harmonia, com a vida, o que não é visível, mas é um acontecimento.

Figura 2. A solidão de Eurídice sem piano e sem esperança



Fonte: A Vida Invisível - Trailer Oficial <https://www.youtube.com/watch?v=m2Gc5KcAJqs>

Spivak explica que nada falta ao desejo; ele não está na falta em relação ao seu objeto. Na verdade, é o sujeito que está em falta com o desejo, ou é ao desejo que falta um sujeito fixo; só há sujeito fixo graças à repressão. Quando a autora ressalta a relação entre sujeito e objeto, ali estão Eurídice e seu piano. Antes havia o desejo pelo objeto para salvá-la da apatia da vida social que ela é ‘obrigada’ a cumprir.

O desejo e seu objeto são uma unidade: é a máquina, como uma máquina de uma máquina. O desejo é uma máquina, o objeto do desejo é também uma máquina conectada, de modo que o produto é suspenso do processo e produção e algo se desloca da produção para o produto e oferece um resto ao sujeito nômade, vagante (Spivak, 2014, p. 31, *apud* Deleuze, Gattari, 1977, p. 26).

Em um estudo conduzido por Kosma (2007) sobre as representações de gênero na narrativa fílmica dos anos de 1960 quanto às imagens que se referem à feminilidade em comédias românticas em filmes gregos, fica explícito que a feminilidade é sempre plural, haja vista a identidade de gênero está sempre imbuída da classe, etnia, raça e idade. Kosma (2007) deixa claro que, mesmo que a geração mais velha cause conflito e discussão quanto ao gênero, por exemplo, feminino, a mulher, em geral, representava

um papel de subalternidade ou apagamento e, no final do filme, os valores patriarcais eram quase sempre ratificados. Talvez seja por isso que Fernanda Montenegro, em uma de suas falas, cita: “a grande essência da personagem principal é a não saída”. Eurídice nunca desistiu de procurar a irmã, mesmo que sem sucesso, e o piano, sua válvula de escape, era rechaçado pelo marido, que não gostava de dividi-la com ninguém. E quanto à personagem Guida, ainda na cena em que é expulsa de casa e não tem para onde ir, sua saída é comum às várias mulheres da época, o prostíbulo. A personagem do pai, ao rejeitar a filha, deixa clara (deixa visível o invisível) a reafirmação dos conceitos patriarcais.

8. A MULHER NO VISÍVEL E INVISÍVEL DA HISTÓRIA

A mulher até os anos 80 é vista como um sujeito sem saída, sem muitos direitos, portanto, ela terá mais percalços para resgatar sua vida. São várias as cenas e tomadas do filme que mostram o quanto a mulher ainda está sob o comando de um homem, seja ele seu pai, esposo ou mesmo amante. Karim Aïnouz tomou como proposta de trabalho um elenco e *backstage* basicamente feminino para retratar as convenções sociais dos anos 60, em que ao homem era dado o trabalho fora de casa e à mulher, os afazeres domésticos. O filme *A Vida Invisível* escancara a realidade das mulheres que ou casavam ou viravam prostitutas, caso tivessem experiências sexuais fora do casamento, como era a maternidade das diversas categorias de mães para reforçar que as representações sociais fazem parte do processo de (des)construção da realidade do indivíduo.

Uma das formas utilizadas por Guida para não se perder tanto, ou seja, não ficar cada vez mais invisível ao longo da trama, são as cartas escritas para Eurídice; e para essa, são o piano e as constantes buscas por Guida. A ponto de contratar um detetive para procurá-la ao longo de décadas. Até o momento em que essa decide construir outra família com o filho e a amiga que se torna irmã, amiga e cúmplice. É neste coletivo de mulheres que o feminino se mantém vivo e os estudiosos reforçam que o indivíduo é constituído pelo social e é no coletivo que ele renasce. Parceria, generosidade, amizade, força e resistência são imagens e símbolos explícitos neste coletivo de adjetivos femininos que permeiam o filme.

As cartas são também companheiras, cúmplices e testemunhas do tempo e das memórias de Guida. Cartas femininas que nunca foram entregues. E Guida deixava

claro em cada uma delas que temia que Eurídice se esquecesse dela, por isso, as cartas eram tão importantes. O pai e o marido sabiam, mas jamais as dividiriam com Eurídice. Se até o piano, que era a voz oculta de Eurídice, era rival, imagine alguém de carne, osso, memórias e amor?

Figura 3. Eurídice e o passado em suas mãos



Fonte: Bruno Machado/Divulgação <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1634444033554973-cenas-do-filme-a-vida-invisivel-de-euridice-gusmao>

As duas personagens principais do filme, com base em Spink (1993, p. 303), são «...construções contextualizadas, resultados das condições em que surgem e circulam». E, para a autora, o amor entre as duas irmãs é um dos aspectos que está associado ao estudo das representações sociais, que fica muito claro entre elas durante todo o filme até o final. Elas se amam independente do tempo e da distância. As representações sociais destas personagens estão permeadas pelo afeto e “são interpretações da realidade”. Nem mesmo a morte conseguiu separá-las porque, no final, lá estava Eurídice sentada ao lado de uma cadeira vazia (mais um elemento feminino do filme), como se estivesse esperando a chegada de Guida, ou se a tivesse ao lado e as cartas fossem a voz silenciada de Guida após tantas décadas. Elas eram novamente uma. Ninguém conseguiria separá-las. Karim Ainouz, em uma de suas entrevistas, ressalta que o objetivo maior no filme é «... explorar as possibilidades de resistência às personagens. Isso é o mais importante do cinema de hoje em dia: mostrar que é preciso resistir e dar esperanças».

Nem a invisibilização das histórias destas personagens determinada pelo pai e marido como uma penitência foi capaz de impedi-las de se amarem. Tratar a mulher como um ser inferior ao homem vem dos tempos gregos, para que o controle sempre estivesse com o masculino. Em contrapartida, as imagens, os símbolos de resistência, o piano, as cartas sempre foram molas propulsoras que as alimentavam como a água, a natureza que estiveram ao lado delas desde o princípio. Vidas interrompidas a partir de uma realidade indesejada, de um decreto estabelecido e produzido por outros.

9. CONCLUSÕES

O acontecimento imagético de Eurídice já envelhecida na sua fase avançada de vida, em que ela ler as cartas da irmã que já se foi, é mais um momento poético em que o diretor reforça que, apesar de todas as perdas que as duas irmãs tiveram ao longo de suas vidas, a presentificação do feminino em Eurídice resistiu ao tempo. A presentificação do amor incondicional pode ser vista nas expressões serenas da personagem que parece ver e ouvir a irmã contar sua trajetória de vida na cadeira vazia ao seu lado. É como se a imagem acima presentificasse um tempo não se perdeu, por isso a narrativa não-verídica não tem realidade fora do movimento.

Fica claro no final do filme que há visibilização do patriarcado invisível, no movimento dos espaços sociais das personagens ao sobreviverem às intempéries

atentadas contra a identidade feminina. Em contrapartida, a representação do feminino também pode ser vista já que a narrativa fílmica verídica apresenta o acontecimento como preexistente a ela. Mas, a interação do espectador com o outro do espectador percebe como o feminino de cada personagem se transforma porque participa da narrativa fílmica não-verídica. Por fim, o filme sugere que, para além de uma representação, há a presentificação da realidade patriarcal, machista apresentada de modo invisível no filme, mas que foi vencida por uma narrativa fílmica não verídica, mas que presentifica a invisibilidade, posto que “a imagem vem antes de tudo”.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R. (1982). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1991). *O cinema ensaios*. Ed Brasiliense.
- BLANCHOT, M. (2010). *A conversa infinita – A palavra plural (palavra de escrita)*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta.
- BLANCHOT, M. (2011). *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.
- DAVIS, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. 1ª Ed., São Paulo: Boi tempo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34.
- DELEUZE, G. (2005). *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1977). *Anti-oedipus: capitalism and schizophrenia*. Trad. Richard Hurley et al. New York: Viking Press.
- GAGNEBIN, J. M. (2006). Lembrar Escrever Esquecer. In: *uma filosofia do cogito ferido*: Paul RICOEUR. Editora 34 Ltda. 1ª Edição, 167-168.
- HALL, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 11ª ed., Rio de Janeiro: DP&A.
- JODELET, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. In S. MOSCOVICI (Ed.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social*. Barcelona, Paidós, 469-494.
- KOSMA, Y. A. (2007). *Representations of Gender in Narrative Film: images of femininity in Greek romantic comedies of the 1960s and Adapting the Hollywood Ideal*. The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences, v. 2.
- RAMOS, F. P. (2005) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- SPINK, M. J. P. (1993). *The Concept of Social Representations in Social Psychology*. Cad. Saúde Públ., Rio de Janeiro, v. 3, 300-308.
- SPIVAK, G. C. (2014). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, 2ª reimpres., Ed UFMG, trads. Sandra R. G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa.
- TARKOVSKY, A. A. (1998). *Esculpir o tempo/Tarkovski*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes.

WAGNER, W. *Sócio-gênese e características das representações sociais*. In A. S. P. Moreira, & D. C. de Oliveira. (Eds.) *Estudos interdisciplinares de representação social*, Goiânia: AB, pp. 3-25, 1998.

A SOLITUDE FEMININA E A EXPRESSÃO COMO POSSIBILIDADE DE EXISTÊNCIA

NA OBRA FÍLMICA *A VIDA INVISÍVEL* (2019)

Anna Carl Lucchese

UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

1. INTRODUÇÃO

Karin Arndt, em sua tese de doutorado (2013), analisa nove relatos de mulheres em retiros intencionais, sem a companhia de outra pessoa. Cada uma dessas experiências é expressa em palavras escritas por quem as protagonizou. Assim como a personagem de Guida, na obra fílmica *A vida invisível* (2019), descreve em cartas, destinadas à irmã, a sensação de estar só no mundo, essas mulheres expressam a formulação de uma possibilidade de existência em solitude, que se dá através do corpo, do tempo, do espaço, da linguagem e, finalmente, da coexistência com o outro, quando retornam ao convívio social.

O título do trabalho de Arndt, *A room of one's own, revisited: an existential-hermeneutic study of female solitude* (2013), homenageia uma obra escrita também por uma autora do gênero feminino, que reflete sobre o tema da mulher e a escrita. Virginia Woolf, em seu ensaio *A room of one's own* (1929) descreve algumas barreiras para escritoras de seu tempo, entre elas, a dificuldade de acesso à educação, a dependência econômica e a impossibilidade de ir e vir sem a companhia de um homem. Impedimentos que também mutilam a carreira de pianista da personagem de Eurídice, no filme *A vida invisível* (2019), de Karim Aïnouz, cujas imagens transportam as palavras de mais uma mulher, Martha Batalha, autora do livro do qual floresce a obra fílmica.

O objetivo deste artigo é traçar alguns caminhos a respeito da solitude feminina e da expressão como estratégias de sobrevivência, utilizando como objeto de estudo *A vida invisível* (2019). A reflexão é feita a partir de referencial teórico e de experimentos artísticos e pedagógicos, com os quais busco respostas para as seguintes perguntas: A expressão da solitude manifestada no corpo, no tempo, nos espaços, nas diferentes linguagens e na coexistência com o outro, pode materializar uma forma de existência

que rompe a invisibilidade dos papéis sociais impostos às protagonistas do filme? Como se dá esse processo e como ele reverbera no outro?

2. SOLITUDE E EXPRESSÃO

Antes de desenvolver uma análise sobre o processo de formulação interna vivida pelas personagens de Guida e Eurídice na narrativa em questão, proponho uma reflexão sobre o significado do termo *solitude feminina*. Para tanto, utilizo os estudos de outra autora, a historiadora Fay Bound Alberti (2019), que analisa registros históricos, com foco no Reino Unido, e detecta o aumento do uso da palavra *solidão* e a gradual redução do termo *solitude* para definir o estar só, em um processo iniciado a partir da industrialização e da migração para os centros urbanos. Seu diagnóstico do fenômeno aponta para o surgimento de um sentimento negativo, de desconexão, atrelado ao significado do termo *solidão*, diferente de *solitude*, uma palavra mais neutra em relação à experiência de uma pessoa estar sem a companhia de outra. Para a autora, a mudança no modo de vida e o surgimento de uma sociedade individualista, trouxe o medo e o desconforto perante a possibilidade de se estar só, sem o apoio de uma comunidade para enfrentar os novos desafios da realidade.

Assim, ao falar sobre *solitude* neste texto, tenho como objetivo resgatar uma palavra que caiu em desuso, como consequência de uma transformação no comportamento social. *Solitude* aqui, também propõe uma mudança de atitude com o resgate dessa prática, que pode ser reelaborada de forma positiva e servir como tática para o desenvolvimento autêntico de um indivíduo. Por *solitude feminina*, refiro-me à decisão de uma mulher de estar apenas na companhia de si, conectada aos estímulos sensoriais e ao sentido que constrói em contato com eles, sem nenhuma conotação negativa ou sentimento de desconexão. Além disso, proponho, como hipótese, que esse estar só também seja atrelado a uma experiência que permita à mulher libertar-se do outro, tanto fisicamente como psicologicamente.

Ademais de conceituar a palavra *solitude*, é importante descrever o que proponho aqui como expressão. Para isso, faço uso da ideia de arte como experiência que é analisada, dentro da corrente do pragmatismo, por John Dewey (2010). Para o teórico, o fazer artístico emerge da contínua interação do ser humano com o mundo, de sua adaptação diante da estrutura social que o cerca, de um pensar e de um sentir que o ajuda a organizar sua existência. Em suas palavras, ao descrever a expressividade de um

objeto de arte, ele aponta: «A expressividade do objeto é o relato e a celebração da fusão completa entre aquilo por que passamos e o que nossa atividade de percepção atenta introduz no que recebemos através dos sentidos» (Dewey, 2010, p. 210). Opero na chave dessa reflexão para analisar os relatos expressivos das protagonistas de *A vida invisível* (2019). Porém, vou além da expressão como uma forma de pensar e de sentir uma experiência. Em minha hipótese, proponho que seja possível criar uma forma de existência através da expressividade, em um novo tipo de contato com o mundo. Assim, a pessoa não só expressa o que ela viveu e o que está vivendo, mas reelabora sua atitude diante dos estímulos externos e constrói novas relações de sentido e formas de lidar com eles.

Retomemos o filme. Guida e Eurídice, no decorrer de sua história, falam sobre solidão. As irmãs, separadas na juventude, sentem a desconexão pela ausência da companhia uma da outra. Sentem-se solitárias diante dos desafios da existência. A primeira, fugiu com um namorado, marinheiro, para a Grécia. Despediu-se da família por carta. O relacionamento não deu certo e a jovem voltou para casa grávida, “de um bastardo”, nas palavras do pai. Eurídice havia se casado e morava com o marido na mesma cidade, o Rio de Janeiro da década de 1950. Mas, para Guida, foi dito que a irmã havia ido para a Europa, estudar piano em um conservatório, seu grande sonho.

Em realidade, nenhuma das duas havia concretizado seus desejos de aventura pelo “velho mundo”. Ambas seguiam presas pelas circunstâncias na colônia, agora, sem poder dividir a vida e sem a cumplicidade fraternal. Elas não estavam sós, mas sentiam-se sozinhas. Guida passou a escrever cartas para manter a relação com a irmã viva. Através do papel e da caneta, a jovem praticava a solidude, materializada em um relato expressivo. A maneira como vinha elaborando seus sentimentos e decisões, sem o auxílio da família, eram descritos a seu modo, sem interferências de um interlocutor. Diante de si, apenas as ferramentas que precisava para organizar sua vida interior e exterior. Ela também fez um novo laço importante, a amizade com Filomena, que a ajudou a criar seu filho. Entretanto, a presença de Eurídice era uma constante em seu cotidiano. Além das cartas, mantinha um brinco da irmã que não tirava da orelha. Assinalo aqui, que a expressão também se manifesta através da escolha de um objeto, através do sentido que se atribui a ele. Assim, sua utilidade se transforma em outra coisa; em afeto, em memória, em resistência e em relato. Qualquer pessoa que visse a jovem com um brinco na orelha, sem a conhecer, não saberia o significado o qual ela

havia construído em solitude e não poderia compartilhar com ela aquela experiência particular e autêntica.

Durante a pandemia de covid-19, realizei um experimento artístico-pedagógico através de um curso de expressividade. Elaborei alguns exercícios para um grupo de três mulheres voluntárias. Uma das práticas consistia em primeiro, escolher um lugar, dentro do ambiente doméstico, onde cada uma dessas mulheres estava em isolamento, por conta da crise sanitária. Em seguida, elas deveriam passar alguns minutos observando aquele ambiente para, simultaneamente, como tarefa, descrever o que percebiam fora e dentro de si, em contato com o local, naquele instante. Era um exercício de presença, em solitude, algo similar aos processos vividos pelas mulheres, cujos relatos foram analisados por Karin Arndt em sua pesquisa.

Uma das voluntárias disse ter receio de ficar em seu quintal à noite, por medo. Por esse motivo, a tarefa foi feita nesse horário, como um desafio. Ela descreveu a surpresa e a descoberta de habitar aquele espaço, com o qual tinha tanta familiaridade, de uma forma nova. Depois de alguns minutos, o medo foi sendo substituído pela curiosidade, explorada com a ajuda do papel e da caneta. Ela havia experienciado uma troca diferente com o ambiente externo. Mesmo sem sair de casa, apenas com um exercício simples de expressividade, ela conseguiu elaborar uma atitude nova diante da experiência que estava vivendo, em um contexto marcado por limitações impostas pela pandemia e, assim, pode ressignificar a maneira de estar no espaço doméstico.

Passei outro exercício que baseava-se na escolha de alguns objetos pertencentes a uma mesma categoria. O significado e a escolha dessa organização deveria ser descrita por cada uma das participantes para o grupo. A mesma voluntária, citada no parágrafo anterior, mostrou diversos objetos de decoração, agrupados em conjunto por terem sido confeccionados por ela. Não havia uma técnica expressiva específica; eram desenhos, pinturas, velas e peças construídas a partir de outros objetos. Eles também representavam alguns fragmentos de sua história, eram relatos, produzidos em solitude, cujo significado era particular e autêntico. Perguntei se ela havia mostrado as produções para outras pessoas fora do ambiente doméstico. A resposta foi negativa. Era a primeira vez que ela fazia a exibição de sua arte para um público, mesmo que de três pessoas, mesmo que virtualmente. Acrescentou que obtinha muito prazer durante a produção de suas criações. Assim, percebi que o valor, para ela, não estava na exposição do objeto finalizado, mas na experiência que ele proporcionava durante sua elaboração. Também notei que, com essa prática, ela ressignificava a vivência do isolamento, com

uma atitude vivida de forma prazerosa, no tempo, no espaço, no corpo, na linguagem e na coexistência com o marido, nos momentos em que estavam juntos.

Será que Guida também experienciou o mundo de um modo diferente, mais prazeroso, através das cartas que escrevia para a irmã? Será que conseguiu criar uma forma de existência com essa prática expressiva? Ou com o brinco que carregava no corpo? Ou com o ato de viver uma outra realidade, na mesma cidade onde nasceu e foi criada? A narrativa fílmica vai respondendo essas perguntas aos poucos. Guida vai assumindo uma existência muito diferente do que haviam planejado para ela. Seu corpo feminino passou a trabalhar no cais, entre homens, vivenciando o papel deles. A escolha desse trabalho também é um gesto expressivo, é uma forma diferente de se relacionar com a realidade ao seu redor. Ela vai criando o filho sem um homem ao seu lado. Mais uma decisão que reflete um modo de expressão autêntico. Ao final do filme, ela muda de nome, assume a identidade de Filomena, a pedido da amiga, já prestes a falecer, para que Guida pudesse permanecer em sua casa com o filho. O ato simbólico marca a transformação completa da personagem, em alguém que ela criou, em solidude, com sua expressão, para sobreviver a invisibilidade de uma vida determinada por outras pessoas. Eurídice teve uma outra atitude com relação a sua trajetória. Ela casou com o homem que era conveniente para a família e permaneceu com ele até a sua morte. Além disso, deu vida a filhos os quais não desejava e desistiu de sua carreira como pianista profissional. Uma das poucas atitudes como protagonista de sua vida, a busca incessante pela irmã, foi solapada pela notícia falsa de sua morte. Guida seguia viva, apenas tinha cedido seu nome para o corpo inerte de Filomena, mas Eurídice morreu simbolicamente naquele instante. Além de deparar-se com a impossibilidade de voltar a ver a irmã, descobriu as mentiras de seu pai que, intencionalmente, vinha mantendo as duas afastadas. Para ela, ele fora o responsável pela morte de ambas. Essas foram suas últimas palavras antes de sucumbir à anulação. No mesmo momento em que Guida libertou-se do peso de seu passado, ao assumir a identidade da amiga, a irmã foi dominada pela invisibilidade.

Todo o filme exala a carga intensa e dramática dessas duas mulheres, na elaboração da fotografia, da arte, da direção de cena e da edição, que causa incômodo e ruptura, como se vomitasse fragmentos da história. A cor vermelha é uma marca forte da obra, assim como a natureza exuberante do Rio de Janeiro.

Para o espectador, resulta o diálogo dos gestos expressivos das personagens com o tratamento artístico de um homem, o diretor do produto audiovisual, que espia a vida

das duas, assim como nós, e busca elementos compatíveis com seu olhar sensível, fruto de suas próprias vivências. A experiência de quem frui a obra pode percorrer outros caminhos, acrescentar elementos e criar diferentes sentidos. Cada nova apropriação traz um novo gesto expressivo consigo, autêntico, com seu valor inerente. Nas palavras de John Dewey:

Um novo poema é criado por cada um que o lê poeticamente – não porque seu material *bruto* seja original, pois, afinal, todos vivemos no mesmo velho mundo, mas porque todo o indivíduo traz consigo, ao exercer sua individualidade, um modo de ver e sentir que, em sua interação com o material antigo, cria algo novo, algo que antes não existia na experiência (Dewey, 2010, pp. 218-219)

É dessa forma que o processo vivido em solitude pelas irmãs reverbera no outro, nas pessoas que têm contato com ele. O relato expressivo é o que possibilita essa relação, é o que torna visível a elaboração realizada no interior dessas mulheres. O alcance e o que resulta dessa reverberação é difícil de mensurar. Aqui, deixo apenas a análise do caminho que possibilita esse lastro, para que tenhamos um entendimento de como ele se dá e como pode ser replicado em outras situações.

Proponho ainda um outro diálogo, entre filosofia e arte, que pode auxiliar a compreender melhor a ideia de uma atitude expressiva diante do mundo e como ela reverbera na existência de cada pessoa. O filósofo Michel Foucault, ao longo de seus cursos, mais especificamente nos dos anos 1980, propõe uma concepção de atitude do ser consigo, de cuidado de si, através do termo *tecnologias do eu*, que consiste em condutas desempenhadas por um indivíduo no processo de elaboração de sua existência. Foucault (1988). Nesse contexto, destaco a prática da solitude como uma atitude de cuidado de si. Assim, quando algo não vai bem com uma pessoa, um primeiro passo para solucionar o problema pode ser afastar-se dele. Ao distanciar-se do convívio social por um tempo e buscar ferramentas internas para lidar com as dificuldades, as possibilidades apresentam-se de forma mais clara e consistente. Guida buscou, no exílio, diferentes formas de contato com o mundo, mais coerentes com o que fazia sentido para ela, mas nunca pode voltar ao convívio familiar para colocar em prática essa outra forma de existência. Ela precisou construir uma nova família, na qual pudesse viver com seu modo de ser reelaborado. Suas escolhas a partir desse laço afetivo e dessa prática de coexistência, revelam seu gesto expressivo, com uma atitude mais autêntica perante a vida.

Essa trajetória de descobertas se inicia com um ato impensado e impulsivo da personagem, que foge com o namorado, como quem se agarra a uma tábua de salvação. Esse gesto sela para sempre seu destino. Mas a nova forma de existência que começa a partir do “erro”, como ela própria descreve, resulta em escolhas elaboradas e complexas. A jovem começou sua vida autônoma com um sonho utópico, com uma experiência idealizada, muito diferente do que a realidade com a qual se deparou rapidamente. Ela então, substitui a utopia por uma possibilidade de existência, pouco similar ao que imaginou, mas que oferece a ela muito mais protagonismo em cada passo de sua elaboração.

Em determinado momento de seu registro expressivo, quando não tem mais esperanças de encontrar a irmã, chama suas cartas de diário e segue com o relato, dando continuidade à expressão, mesmo com a consciência da ausência do interlocutor. Guida está falando com ela mesma, praticando sua solidude e exercitando sua expressão autêntica, a mesma autenticidade que caracteriza um objeto artístico.

Além da filosofia, no campo das artes, Nicolas Bourriaud (2009), descreve como alguns artistas contemporâneos vêm substituindo objetos estéticos pela criação de possibilidades de relação com o outro e com o mundo ao redor, numa tentativa de tirar o melhor proveito de seu cotidiano e transformar a experiência em um ato de reinvenção. Assim, a obra fílmica de Karim Aïnouz também pode ser analisada sob o prisma dessa corrente de criação e reflexão da contemporaneidade, ao instigar uma relação ativa entre obra, artista e espectador. Não há final feliz e não há reencontro; há apenas aquilo que cada irmã pode fazer para sobreviver a realidade; há apenas a expressão nas cartas, nos objetos, nos gestos e no prazer solitário que encontram em alguns momentos, como na audição para o conservatório, em que Eurídice toca o piano, expressando o cuidado de si em sua potência mais íntima, longe do olhar repressor do marido e do pai. Ao espectador, é dada a tarefa de elaborar sentido para fragmentos de existência em busca de visibilidade. O filme oferece esses pequenos momentos de libertação, essas singelas possibilidades que transformam a vida das personagens enquanto duram. Eles revelam que a vida ainda pulsa e sobrevive à solidão. Ou melhor, esses fragmentos de visibilidade transformam a solidão em práticas de solidude.

3. ESPAÇO, TEMPO, CORPO, LINGUAGEM E COEXISTÊNCIA

Quando li a tese de Arndt (2013), o que mais me chamou a atenção foi sua proposta metodológica de análise dos relatos através das categorias espaço, tempo, corpo, linguagem e coexistência. Percebi que esses cinco aspectos têm um papel catalisador no processo de entendimento da conexão entre solitude e expressão. Ao exercitar a presença em um contexto de isolamento, como nos relatos analisados por Arndt, esses elementos, que sempre nos acompanham na vida cotidiana despercebidamente, começam a ganhar visibilidade e presença, como as personagens da obra fílmica aqui analisada, em seus processos de solitude e expressão. A autora descreve da seguinte forma, como o estar só reverberou na experiência das mulheres analisadas por ela, em seu contato com o mundo ao redor:

By leaving clock time and slowing down, the women became increasingly oriented toward the present moment, entrained to the rhythms of the natural world, and attuned to their desire. By retreating from the gaze of the (human) other, the women worked to heal a sense of alienation from their own bodies, experienced a respite from feminine performativity, and came to move through the world more seamlessly and comfortably. And by observing silence, the women cultivated the ability to listen beyond the human conversation and the chattering of their own minds, developed a more sacred relationship to language, confronted their emotional “demons,” and found themselves increasingly drawn toward the poetic¹ (Arndt, 2013: v).

Minha análise desse apontamento da autora é a de que, através da prática da solitude, o tempo presente ganha protagonismo, assim como o espaço ao redor e suas múltiplas possibilidades, diante de um corpo curioso, experimentando novos contatos através da linguagem, a qual, para mim, manifesta-se na expressão. Quando esse corpo volta ao convívio social, ele oferece ao outro as descobertas dessas diferentes possibilidades de contato com o mundo.

Por essa razão, criei o exercício de descrição do ambiente ao redor em meu curso de expressividade. Essa foi uma das técnicas que usei durante o mestrado em artes, dentro da linha de pesquisa de processos e procedimentos artísticos, realizado no Instituto de Artes da Unesp - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

1 «Ao se desconectar do relógio e desacelerar, as mulheres tornaram-se cada vez mais focadas no momento presente, sintonizadas com os ritmos do mundo natural e sintonizadas com seus desejos. Ao se afastar do olhar do outro (ser humano), as mulheres trabalharam para curar uma sensação de alienação de seus próprios corpos, experimentaram uma trégua da performatividade feminina e passaram a se mover pelo mundo de maneira mais íntegra e confortável. E, observando o silêncio, as mulheres cultivaram a capacidade de ouvir além da conversa humana e do tagarelar de suas próprias mentes, desenvolveram uma relação mais sagrada com a linguagem, confrontaram seus “demônios” emocionais e se viram cada vez mais atraídas pelo poético» (Arndt, 2013: v, tradução minha).

A solidude feminina e a expressão como possibilidade de existência. Na obra fílmica *A vida invisível* (2019)

Uma das obras produzidas por mim a partir dessa prática, é o vídeo *Solitude feminina – espaço tempo corpo* (2019). Faço a seguir, uma comparação de minha produção com algumas cenas de *A vida invisível* (2019), em que Eurídice toca o piano.

A primeira cena do vídeo feito por mim mostra um pequeno peixe amarelo nadando entre folhagens submersas em um espaço coberto por água. A câmera segue o peixe e a imagem é acompanhada por minha voz em *off*, recitando um poema intitulado *Sala de espera*, inspirado em outro poema: *Na sala de espera*, de Elizabeth Bishop (2012). A frase “podia ter sido diferente” é repetida diversas vezes e intercalada pela imitação de sons de um consultório médico. Há um jogo entre o mundo interno e externo representado pela poesia, em um pensamento que transita entre a consciência do ambiente ao redor e uma angústia que invade a mente do eu lírico.

Em uma das cenas de *A vida invisível* (2019), Eurídice tenta tocar o piano para um professor. Ela está grávida e descobriu há pouco. Em outros momentos do filme, já havia explicitado o medo de uma gravidez impossibilitar seu desejo de entrar no conservatório e tornar-se uma pianista profissional. Ela não consegue se concentrar durante a aula. Erra repetidas vezes até que desiste. Sua angústia atrapalha sua capacidade de experienciar o estado de presença. A personagem da narrativa não consegue se conectar com o piano diante de si. A tentativa de estar presente e viver uma experiência em sua integridade, conectada ao tempo, espaço, corpo, linguagem e coexistência é descrita em ambos os exemplos expressivos: em minha produção e no filme de Aïnouz. Nos dois casos, são tentativas frustradas. A sensação de desconexão do eu lírico com esses elementos é muito mais forte. A ideia de solidão é muito maior do que a de solidude.

Já em outra cena do filme, em que Eurídice presta o exame e é aprovada no conservatório, mesmo sob o olhar de uma banca avaliadora, ela está totalmente entregue à música que performa junto com o piano. Está conectada naquele tempo, espaço, corpo, linguagem e coexistência. A expressão vivida em solidude proporciona à personagem uma experiência autêntica e concreta, totalmente diferente da vida que escolheram para ela e que a anula e angustia. Conforme ela toca para a banca examinadora, aparecem imagens dela e Guida juntas, em outro local, cercadas de plantas. Essas imagens intercalam a cena da audição no conservatório, em uma construção não-realista, como um delírio. Eurídice está vestida de noiva e as duas dançam, como se fosse uma memória do dia de seu casamento em que Guida não estava presente. Assim, o ato expressivo foi capaz de materializar a presença dela naqueles

dois acontecimentos marcantes da vida da irmã: o casamento e a audição. Em uma dessas inserções, Eurídice olha para a câmera e quebra a “quarta parede”.

É possível encontrar um diálogo entre esse momento e outro trecho do vídeo criado por mim, em que trabalho com a imagem de uma cigarra caída em um chão de concreto. Ela se debate de ponta-cabeça até conseguir virar-se. Minha voz em *off* recita outro poema. Ele descreve a história de uma menina que se joga ao mar e vira mulher, sozinha, enfrentando um oceano.

Os dois relatos exemplificam como a solidude pode ser utilizada como ferramenta em um processo de autoelaboração, de cuidado de si e de reformulação do contato com o mundo ao redor. Ambos apresentam mulheres protagonistas de suas escolhas em atitudes expressivas autênticas.

Por fim, analiso a cena em que Eurídice queima seu piano e as lembranças da irmã. Ela sucumbe à solidão e à prisão em que sua família a colocou. Está grávida novamente. O contato com o tempo, o espaço, o corpo, a linguagem e a coexistência é tomado da protagonista, que os deixa ser levados. Ela aceita o destino que lhe é oferecido. Em *Solitude feminina – espaço tempo corpo* (2019), um terceiro poema fala sobre um nome, Maria, que determina o destino de quem o recebe. Um nome de santa que impede quem o carrega de ser outra coisa. A imagem que acompanha a poesia é a de uma mulher oriental na beira do mar, banhando-se, vestida com uma roupa que cobre completamente seu corpo. Ela carrega, em uma das mãos, uma bola de plástico e, na outra, um celular. Está sozinha.

Os elementos audiovisuais descritos no parágrafo anterior mostram mulheres cuja existência é determinada por uma conjuntura exterior. O nome e a roupa apresentados no vídeo têm o mesmo papel da proibição e da manipulação que aprisionam Eurídice e que a impedem de uma existência autêntica e prazerosa. O prazer é o sentimento com o qual a voluntária do meu curso de expressividade define sua experiência artística. Ele sinaliza a descoberta de uma *tecnologia do eu* Foucault (1988), a do cuidado de si, através da prática da solidude.

O vídeo realizado por mim é um experimento que me ajudou a organizar fragmentos de existência, em diálogos possíveis, assim como o filme de Karim Aïnouz também expressa possibilidades de encontro, entre duas mulheres que jamais terão a presença uma da outra em suas vidas por completo novamente, porém, nunca deixarão a presença uma da outra ser apagada em definitivo. Mesmo Eurídice, que desiste do piano, aceita a morte da irmã e segue a vida ao lado do marido, recusa-se a dar a ele a

integridade e a autenticidade que habitam o interior de seu corpo. Está com ele, mas não está presente por inteiro, é um rascunho apagado de si.

4. CONCLUSÕES

Em suma, através de referencial teórico e de experimentos realizados por mim, apresento, neste artigo, fragmentos de diferentes experiências vividas por mulheres em contato com o mundo que as cercam. Os relatos descrevem momentos de desconexão e de encontro que reverberam do estar só e do feminino. Minha hipótese é que a expressão, fruto dessas experiências, materializa uma existência possível, uma forma de sobrevivência, diante da invisibilidade que é imposta às mulheres, nos contextos sociais em que vivem. Com base nesses relatos e em algumas reflexões sobre eles, traço uma análise da obra fílmica *A vida invisível* (2019), com a qual objetivei responder as seguintes perguntas: A expressão da solidude manifestada no corpo, no tempo, nos espaços, nas diferentes linguagens e na coexistência com o outro, pode materializar uma forma de existência que rompe a invisibilidade dos papéis sociais impostos às protagonistas do filme? Como se dá esse processo e como ele reverbera no outro?

As descobertas que evidencio neste artigo, com meus experimentos e com minha argumentação, são as de que as personagens do filme, assim como outras mulheres, através do relato expressivo, materializam sim, uma forma de existência autêntica, em um processo de construção de sentido, autoelaboração e cuidado de si, os quais servem de ferramenta para que elas assumam o protagonismo de suas histórias, mesmo que momentaneamente, e rompam a barreira dos papéis sociais que lhes são impostos.

Guida e Eurídice, as personagens principais do filme, utilizam a escrita de cartas, a construção de uma relação afetiva com objetos, o tocar de um instrumento musical e a escolha de um modo de vida, como estratégias de elaboração de si, em um contato diferente com o mundo ao redor e com o contexto social em que estão inseridas. Sem sair da cidade onde nasceram e onde são constantemente reprimidas e desencorajadas a desenvolver uma expressão autêntica, elas conseguem, em alguns momentos (Guida muito mais do que Eurídice), libertar a vida invisível que carregam dentro de si. Essas experiências, ainda que momentâneas, revelam um estado de presença e de conexão consigo e com o mundo.

Por essa razão, utilizo a palavra solidude, e não solidão, para descrever a prática com a qual elas produzem seus relatos expressivos. Minha proposta é que essa palavra,

que caiu em desuso no decorrer da história, seja resgatada e agregue como sentido, além do exercício do estar só, o cuidado de si, manifestado em uma forma de existência ativa e com uma atitude de enfrentamento das barreiras sociais que limitam a experiência, tanto de forma física como psicológica.

Esse processo ocorre nas decisões das personagens e reverbera no outro através de novas escolhas e reelaborações. Assim como o diretor do filme faz opções artísticas, as quais agregam outros valores, frutos de sua experiência pessoal e de seu olhar sensível sobre a história, o espectador também acolhe o relato com base em seu repertório e, com ele, produz outra forma de existência, elaborada a partir de uma fruição autêntica e pessoal da obra.

Assim, a contribuição da obra fílmica e do relato dessas mulheres, em conjunto com a ideia de uma existência possível através da expressão que floresce na prática da solitude, apontam para uma estratégia de sobrevivência, tanto dentro do contexto de uma sociedade carioca dos anos 1950, como na conjuntura contemporânea atual, a qual apresenta diferentes demandas, porém, também aprisiona muitas vidas invisíveis, em constante luta para vivenciar uma experiência autêntica e prazerosa.

BIBLIOGRAFIA

- AÏNOUZ, K. (diretor). (2019). *A vida invisível* [streaming]. Canal Brasil, Pola Pandora Filmproduktions, RT Features, Sony Pictures.
- ALBERTI, F. B. (2019). *A biography of loneliness. The history of an emotion*. Oxford University Press.
- ARNDT, K. L. (2013). *A room of one's own, revisited: an existential-hermeneutic study of female solitude*. [Tese de Doutorado, McAnulty College and Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University].
<https://dsc.duq.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1291&context=etd>.
- BISHOP, E. (2012). *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Companhia das Letras.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Estética relacional*. Martins Fontes.
- DEWEY, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins Fontes.
- FOUCAULT, M. (1988). *Technologies of the self*. Tavistock Publications.
- LUCCHESI, A. C. (diretora). (2019). *Solitude feminina – espaço tempo corpo*. [link da internet]. <https://www.youtube.com/watch?v=LWr58OoAZuw>.
- WOOLF, V. (1929). *A Room of One's Own*. Hogarth Press.

**COTIDIANO E ATENÇÃO POÉTICA EM *O POETA DO CASTELO*, DE
JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE**

Beatriz Avila Vasconcelos

Universidade Estadual do Paraná, Brasil

1. O REAL DA POESIA

O objetivo deste capítulo é apreciar o curta metragem do diretor brasileiro cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade, *O Poeta do Castelo* (1959), como um filme de poesia. Um filme de poesia não pela sua temática – que leva o espectador a uma incursão pelo cotidiano e pela poesia do poeta modernista Manuel Bandeira - mas pelo tipo de atenção e consciência com que nos convoca a ver suas imagens, um tipo de atenção que ao mesmo tempo finca o filme no chão do realismo cinematográfico.

Tomo de partida o cinema de Joaquim Pedro de Andrade como um cinema realista. Valho-me aqui de declarações suas - «Só a vida, mesmo, como a revela a intuição do artista, é que nos interessa. Só as suas verdades importantes, tal como estão selecionadas, formuladas e harmonizadas na obra de arte» (Andrade, 1960, p. 6) – e também dos resultados da pesquisa de Eduardo Baggio (2021), que busca demonstrar que as obras iniciais do cineasta apontam para um realismo duplo, tanto do conteúdo quanto da forma, atendendo aos critérios de realismo tanto na perspectiva de Kracauer, quanto na perspectiva baziniana. Não me adentro, porém, no mérito desta discussão, que extrapola os objetivos deste escrito. Interessa-me compreender *O Poeta do Castelo* como um filme comprometido com o real na medida em que se compromete com uma perspectiva de poesia, e, para tanto, parto aqui essencialmente de ideias de Andrei Tarkovski acerca da poesia no cinema, valendo-me também de contribuições de poetas acerca do real da poesia.

Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovski define a poesia como «uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade» (Tarkovski, 2010, p. 18). Meu esforço será aqui o de explorar as imagens de *O Poeta do Castelo* como imagens que permitem uma «forma de relacionamento com a realidade», capazes de instaurar um tipo de atenção próprio dos cinemas de poesia e de criar visualmente uma poesia cinematográfica do cotidiano apta a traduzir o espírito da poesia de Bandeira.

A vasta fortuna das discussões em torno do realismo cinematográfico, de Kracauer a Bazin e todos os seus continuadores e comentadores, do neo-realismo italiano aos cinemas novos, não costumou contemplar o campo da poesia no cinema. De modo não declarado, a ideia geral acerca de cinema poético parece ter se materializado como uma espécie de contra-conceito de cinema realista. A implicância de Luis Buñuel (2018 [1ª. ed. 1958]) com o cinema neo-realista como parte de sua retórica em defesa de um cinema como instrumento de poesia reforça esta cisão, que vai de certa forma permanecer. No entanto, no campo da poesia, especificamente de uma certa visão da poesia moderna, as reivindicações do real como matéria do poeta serão profusas. Talvez a voz mais imediata da memória poética em língua portuguesa que ouvimos a fazer uma tal reivindicação é a de Fernando Pessoa, na Pessoa de Alberto Caieiro, o poeta da realidade das cousas:

A espantosa realidade das cousas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada cousa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta (Pessoa, 1946 [1ª. ed. 1925], p. 83).

O poético surge, portanto, da descoberta, do espanto do poeta diante da realidade das coisas. E podemos seguir com Sophia de Melo Breyner Andresen, dela sabendo que «o poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real» (Andresen, 1960, p. 53). O real torna-se assim a matéria mesma da poesia, sem a qual o poeta não pode subsistir.

A poesia, diferentemente da prosa, estabelece um regime de linguagem não representacional, não narrativo, não explicativo e antes experiencial. Como o nota Octavio Paz:

Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens. Ao ver a cadeira, captamos instantaneamente o seu sentido. Sem necessidade de ir à palavra, vamos nos sentar nela. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como acontece com a prosa, mas nos defrontam com uma realidade concreta. (...) O sentido do poema é o poema em si. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação (Paz, 2012, p. 116).

Assim, o real do qual o poeta necessita e diante do qual se espanta não corresponde necessariamente a uma representação ou interpretação do real, mas necessariamente corresponde a uma experiência do real, isto é, ao modo como algo vivido, algo visto, interpela subjetivamente o poeta/ o diretor /o leitor/ o espectador. Como diz Jorge Larossa Bondía, «A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que

se passa, não o que acontece, ou o que toca» (2002, p. 21). Ao encontro com o fenômeno conjuga-se o acontecimento consigo mesmo, e daí surge o real. Nestas palavras de Sophia de Melo Breyner Andresen vemos exatamente como esta experiência do real acontece:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima de uma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria (Andresen, 2011, p. 841).

Mais que uma concepção de real, ou que um discurso sobre o real, o poeta busca e encontra uma «presença do real» que se manifesta na fisicalidade do mundo – o brilho do mar, o vermelho da maçã – revelando o externo ao mesmo tempo em que revela uma realidade interior, «uma felicidade irrecusável, nua e inteira». É precisamente nesta experiência da presença do real que poesia e realismo se encontram – não o realismo como convenção da realidade, mas o realismo como vivência de um fenômeno, de uma forma, de uma luz que nos abre para uma aparição do mundo em nós, lá onde o mundo encontra nossas memórias, nossas imagens internas. É compreendendo a poesia como esta «forma específica de relacionamento com a realidade», como esta «consciência do mundo» que faz a descoberta da presença do real, que será possível a Tarkovski inserir o poético do cinema no cerne de um realismo. E é a partir desta compreensão que proporei uma consideração do realismo poético do filme de Joaquim Pedro de Andrade, no intuito de mostrar como este filme pode ser visto como um exemplar de um cinema poético no sentido de Tarkovski.

2. O POÉTICO NO REALISMO DE *O POETA DO CASTELO*

Citemos integralmente a passagem de Tarkovski que viemos mencionando até aqui: «Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida» (Tarkovski, 2010, p. 18). Ao dizer que a poesia da qual fala não é um gênero, Tarkovski distingue sua concepção de poesia da convenção do poético. Não se trata de assumir uma forma específica do poético, mas de se posicionar diante das coisas de forma a fazer emergir uma consciência poética do mundo. Esta consciência poética do mundo requer uma forma específica de relacionamento com a realidade, a qual se dá por via da observação dos

fenômenos, de uma atenção especial a eles. É nos fenômenos que se vislumbra «a espantosa realidade das cousas», como diz Alberto Caieiro, é no brilho do mar e no vermelho da maçã que se descobre a presença do real, como diz Sophia de Melo. Também para o estudioso da literatura Hans Ulrich Gumbrecht, a poesia é muito mais do que um gênero literário, é um modo de atenção, sendo a atenção «uma abertura da mente para o mundo», «uma função específica da consciência» (Gumbrecht, 2016, pp. 85-86). Nesta mesma direção vai a compreensão de Tarkovski: «(...) um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo» (Tarkovski, 2010, p. 77).

O Poeta do Castelo nos propõe um regime de imagens propício esta observação, este modo de atenção aos fenômenos, na medida em que, para além de toda encenação do cotidiano de Manuel Bandeira, dá espaço e tempo no quadro para que encontremos, como espectadores, um pouso do olhar em objetos, gestos, cenários que nos permitem, mais que uma narrativa, uma descoberta do real de um cotidiano que já não é apenas de Manuel Bandeira, mas do humano.

O Castelo é uma região do Centro do Rio de Janeiro situada entre o Aeroporto Santos Dumont, a Praça Quinze de Novembro e a Avenida Rio Branco. Nessa região localizam-se uma série de marcos históricos, como a Academia Brasileira de Letras, o Paço Imperial, a Igreja de Santa Luzia e o Palácio Tiradentes. Em meio a estes monumentos ilustres, na Avenida Beira-Mar, está o modesto Edifício São Miguel, onde morou Manuel Bandeira.

Já este fato histórico, que desloca o sentido da palavra castelo de sua semântica da pompa e do poder como residência real, ou de sua deriva para o maravilhoso dos contos de fadas, para uma prosaica região central de uma cidade brasileira onde se localiza o trivial prédio de apartamentos onde habitou Manuel Bandeira, serve-nos para nos localizar no filme de Joaquim Pedro: é como se pelo próprio título do filme o cineasta nos convidasse a pisar o terreno do prosaico, um prosaico, no entanto, que carrega consigo a matriz do maravilhoso, a «espantosa realidade».

Manuel Bandeira era um «imortal», epíteto daqueles e daquelas que ocupam uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, como foi o caso deste poeta que entrou para a história da Literatura Brasileira com uma das maiores obras poéticas em língua portuguesa na modernidade. Dono de um currículo pomposo, levava um cotidiano

singelo. É justamente esse aspecto prosaico da vida do literato que interessou a Joaquim Pedro de Andrade, seu afilhado de Crisma. Joaquim Pedro parte do monumento – o poeta imortal – mas quer fazer com que cheguemos ao homem Manuel. E para isto ele constrói um filme-poesia, que nos interpela a observar os fenômenos, sem nada adicionar a eles – nenhuma simbologia, nenhum sentido oculto – só mesmo a descoberta da própria presença do real que nos abre a uma consciência do mundo.

O Poeta do Castelo narra uma manhã na rotina de Manuel Bandeira. Assistimos ao poeta em suas atividades cotidianas: comprando o leite no beco próximo ao seu prédio, preparando seu café da manhã, atendendo ao telefonema de um amigo. Estes gestos são acompanhados por uma narração em *off* do próprio Bandeira a declamar alguns trechos de seus poemas.

Na sequência inicial do filme, temos uma série de planos que enquadram, em uma fotografia fechada claustrofobicamente, as grandes linhas verticais do conjunto de edifícios onde se localiza a moradia de Bandeira. Em meio a este cenário, temos o poeta tão prosaico, tão indivíduo, a comprar seu leite no armazém localizado no sujo beco dos arredores. Em seguida, vemos Bandeira em sua cozinha preparando um café da manhã singelo, enquanto ouvimos, em *off*, sua voz a declamar os versos do poema *Testamento*: «Vi terras da minha terra. / Por outras terras andei. / Mas o que ficou marcado / No meu olhar fatigado. / Foram terras que inventei.»

A câmera se detém em objetos e no próprio poeta em seu roupão doméstico, numa sequência feita de primeiros planos e planos detalhe: Bandeira a soprar sobre o fogão para acender o fogo, a pôr o leite para esquentar em uma panelinha, a esperar por torradas diante da torradeira, o leite a ferver, a torrada a pular da torradeira, as mãos do poeta a arrumar suas torradas e sua xícara de café com leite sobre uma bandeja, enquanto ouvimos: «Não faço versos de guerra / Não faço porque não sei. / Mas num torpedo-suicida / Darei de bom grado a vida / Na luta que não lutei.» As imagens humanizam, terrenizam, o imortal, numa dessacralização muito condizente com o espírito do Cinema Novo e com a própria autoimagem de Bandeira: «Sou poeta menor, perdoai!»¹

A singeleza formal do filme é sustentada por uma fotografia impregnante, numa bela transcrição da própria poesia de Bandeira, que almeja o simples da forma, assentando-se sobre imagens capazes de mobilizar profundamente o leitor. Do mesmo

¹ Para a referência completa do poema «Testamento», vide Bandeira, 1967, pp. 308-309.

modo o filme não propõe propriamente uma narrativa sobre Manuel Bandeira, mas antes uma visão: primeiramente uma visão do poeta, que em seu cotidiano prosaico deixa ainda mais sublime, por contraste, o magnífico de sua poesia declamada em voz *over* pelo próprio Bandeira. Mas também o filme apresenta uma visão de poesia, na medida em que propõe «uma forma específica de relacionamento com a realidade», lembrando as palavras de Tarkovski, permitindo ao espectador uma observação dos fenômenos, sem a necessidade de irmos para além deles (em direção à narrativa, por exemplo, ou ao símbolo), mas de estarmos inteiramente com tais fenômenos, em espanto, diante da panelinha com leite, como Alberto Caieiro, a descobrir que «cada coisa é o que é / E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra / E quanto isso me basta» (Pessoa, 1946 [1ª.ed. 1925], p. 83).

Mesmo sendo um filme de visão, a estética das imagens em *O Poeta do Castelo* não permite que ele se estabeleça como um filme de mostraçãõ. Joaquim Pedro não intenta mostrar o grande poeta Manoel Bandeira em seu cotidiano, numa encenaçãõ de caráter realista-informativo. Como ele mesmo afirma,

A documentação não se deve limitar ao aspecto exterior, material do assunto. A principal tentativa a ser feita é a de captar no filme a personalidade espiritual de Manuel Bandeira, provocando no espectador um desenvolvimento contínuo de emoçãõ à medida que for sentindo evoluir e se afirmar cada vez mais no filme o clima espiritual do poeta (Andrade, 1959, s.p.).

Assim, ao contrário do regime do mostrar, as imagens do filme nos conduzem, juntamente com os seus sons (música e declamações de poemas na voz de Manoel Bandeira), a uma visão de gestos cotidianos, emoldurados por uma mise-en-scène doméstica e urbana, que nos fazem antes ter uma consciência do mundo, do homem Manuel Bandeira, de sua «personalidade espiritual», e nos permitem nos relacionar com sua realidade e, por fim, termos uma experiência dela, fazendo não apenas com que algo se passe diante de nós, mas com que algo se passe em nós.

É importante marcar o quanto *O Poeta do Castelo* antecipa elementos da estética do Cinema Novo, movimento no qual Joaquim Pedro irá destacar-se como uma das figuras principais, ainda que polêmica: a presença de um não ator como elenco (mesmo que Bandeira tenha sido dirigido como ator numa encenaçãõ de si mesmo, coisa da qual posteriormente, familiarizado com as técnicas do cinema direto, Joaquim Pedro irá se

arreponder²), a predileção por uma paisagem periférica – o beco sujo do centro do Rio de Janeiro nos arredores do edifício onde morava Manuel Bandeira e por onde ele passava todos os dias para comprar seu leite no armazém, ao invés das paisagens pictóricas da cidade maravilhosa. Além disso, em tudo neste filme pulsa o interesse por falar do Brasil, de descobri-lo, algo que insere o filme tanto no projeto político do Cinema Novo, quanto, especialmente, no cerne da atividade artística de Joaquim Pedro, para quem pensar no Brasil, falar do Brasil, resumia toda sua busca: «Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil» (Andrade, 1988). Falando do Cinema Novo, Joaquim Pedro afirma: «uma das coisas principais era filmar o Brasil e os problemas dos brasileiros sem nenhum retoque, sem nenhum disfarce. Desprezar a estética pela estética, procurar uma estética que vinha mais da eficácia política do que de outra coisa» (Andrade, s/d). E como bem observa Baggio, «Foi partindo desses princípios realistas que Joaquim Pedro fez os curtas documentários *O Mestre dos Apipucos* e *O Poeta do Castelo*, ambos de 1959, e o curta ficcional *Couro de Gato*, de 1962» (Baggio, 2021, p. 196).

Nos pouco mais de dez minutos deste filme em 35 mm o diretor nos fala do Brasil através um de seus maiores poetas, porém, não opta por enaltecer este poeta em sua grandeza e nos oferecer assim uma versão patriota e laudatória de Brasil. Neste filme, interessa antes a Joaquim Pedro que entremos em contato com o poeta – metonímia do Brasil – através dos gestos e objetos de seu cotidiano simplório³. Há um regime de imagens provocando um olhar atento, observador, para as pequenezas deste poeta e deste Brasil que surgem aos nossos olhos com o frescor de uma descoberta da «espantosa realidade das cousas» de todos os dias. Os planos por vezes são amplos, concordando com uma vontade de realismo baziniano, mas também há um demorar-se no detalhe, na

² Ele diz em seu artigo «O poeta filmado», publicado no Suplemento Literário do *Diário de Notícias*: «Se eu pudesse hoje fazer outro filme sobre Manuel Bandeira não lhe pediria como fiz antes que representasse o seu personagem diante da câmera como se ela não existisse. A técnica do cinema direto, desenvolvida recentemente, pôs bem a descoberto o artificialismo desse processo usado nos documentários posados tradicionais. Mesmo assim e ainda agora, acho que os dados da composição do filme, talvez por serem tão aparentes e declarados, funcionam como a proposição de um jogo, como na obra de ficção, e armam um processo eficiente para apreender e, transmitir uma impressão verdadeira, ou pelo menos sincera, sobre o poeta filmado» (Andrade, 1966).

³ Luciana Correa de Araújo nota que «em *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo*, o autor literário não aparece como ‘figura histórica cuja biografia terá função edificante e exemplar’ – linha mestra, segundo análise de Ana Cristina César, adotada pelo INCE (Instituto de Cinema Educativo) ao produzir diversos documentários sobre personalidades literárias entre 1939 e 1949, com direção de Humberto Mauro. Joaquim Pedro afasta-se desse modelo, retirando a ênfase na glorificação para empreender uma leitura crítica da personalidade e da obra de cada um dos escritores, que não estão distantes nem cristalizados em sua importância» (Araújo, 2004, p. 231).

janela, na panelinha onde ferve o leite, na louça, no lixo na rua, no café com leite na xícara. Detalhes que vão nos permitindo experienciar uma realidade pungente não do poeta, mas do homem, não da pátria, mas de um jeito de viver e de ser brasileiro. Esta habilidade de Joaquim Pedro de capturar o pequeno no grande, o homem no poeta, ressoa as palavras de Rachel de Queiroz em artigo em *O Cruzeiro* por ocasião dos 80 anos do poeta:

É engraçado – estamos aqui falando do maior poeta vivo do Brasil, aliás, segundo o nosso melhor juízo, o maior poeta do Brasil – no entanto, há qualquer coisa de homem que quase o impede – assim grande, louvado, imortal, consagrado – de ser um monumento nacional (Queiroz, 1966, s. p.).

Em *O Poeta do Castelo* vemos este contraste acontecer no diálogo estabelecido entre a poesia de Manuel Bandeira, declamada em *off* pela voz do poeta – pela qual acessamos o «monumento nacional» –, e as imagens do cotidiano simples do poeta, imagens que nos dão a possibilidade de entrar em contato muito vivamente com essa «qualquer coisa de homem» de que nos fala Rachel de Queiroz. Trata-se da proposição, por meio deste regime de imagens, de «um certo modo de relacionamento com a realidade», para retomar as palavras de Tarkovski, um modo de relacionamento com a realidade que contrasta com a expectativa da grande retórica do monumento nacional, mas nos convida a observar os objetos, os gestos, os cenários cotidianos, todos eles indícios de um homem comum, todos eles nos dando a oportunidade de descobrir, como diz Sophia de Melo, sem nada de fantástico, sem nada de imaginário, «a própria presença do real». Trata-se, ademais, de uma transcrição cinematográfica muito precisa do espírito da poesia do próprio Bandeira. No Itinerário de Pasárgada, obra publicada originalmente em 1954, Bandeira constrói uma imagem de si que sedimenta elementos recorrentes em sua poesia, como a simplicidade e o apreço por elementos do cotidiano, uma imagem com a qual filme de Joaquim Pedro está muito de acordo.

Falando sobre um dos maiores filmes de Joaquim Pedro, *O Padre e a Moça* (1966), Baggio nota que «Joaquim Pedro de Andrade evidencia no filme a intenção de deixar claro um encontro com os personagens e os locais que filma, ao contrário de uma tradicional busca de constituir majoritariamente personagens e lugares diante da câmera» (Baggio, 2021, p. 202). Em *O Poeta do Castelo* pode-se afirmar o mesmo: a despeito da clara encenação do cotidiano do poeta diante da câmera, Joaquim Pedro deixa o encontro com as materialidades deste cotidiano sobreporem-se aos índices de encenação: por mais

que tenhamos um poeta dirigido como ator de si mesmo, lavando sua louça, falando ao telefone, comendo sua torrada, as imagens do filme convocam nosso olhar não para esta encenação, mas para a concretude da louça e da pia, para a cotidianidade material da mesinha de cabeceira onde o telefone se encontra, para a presença figural da torradeira e da panelinha de esquentar o leite, para a visualidade de um interior doméstico que evidencia, em sua simplicidade, os detalhes de uma pequena vida tão humana.

Trata-se daquela «forma específica de relacionamento com a realidade» da qual fala Tarkovski, a forma poética que imprime aos fenômenos uma elaboração, um recorte, uma observação que ao mesmo tempo que revela a fisicalidade do fenômeno (o brilho do mar, o vermelho da maçã, lembrando das palavras de Sophia de Melo) faz emergir também a visão do artista, seu mundo interno («erguia-se uma felicidade nua e inteira»). De fato, é preciso compreender a noção de realismo cinematográfico de Tarkovski distinguindo-a de imitação do real e aqui retomo algumas reflexões de um outro estudo meu (Vasconcelos, 2020).

A experiência do real no cinema não provém, para Tarkovski, de uma ilusão de realidade, mas de uma ligação intrínseca entre a percepção subjetiva do artista (e do espectador) e os fenômenos. Sem a revelação desta subjetividade que vê, a imagem não passará de simulacro e artificialidade:

Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície. Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior (Tarkovski, 2010, pp. 19- 20).

Assim, o modo de relacionamento com a realidade, que é a chave para a poesia no cinema segundo Tarkovski, é um processo subjetivo, processo de relacionamento de um sujeito com um objeto, um processo de percepção, sendo que a ênfase deste processo recai na subjetividade que percebe e no modo como o objeto passa a ser percebido por este observador, isto é:

A imagem cinematográfica é a imagem da própria vida, sem ser, no entanto, a reprodução fria e documental de um objeto sobre uma película. Não! A imagem no cinema se baseia na arte de fazer passar por uma observação sua própria percepção do objeto (Tarkovski, 2010, p. 30; grifos no original).

A realidade para Tarkovski não é uma objetividade separada do sujeito. Somente o

que está permeado por uma visão pessoal do diretor «poderá tornar-se material artístico e fazer parte daquele mundo complexo e singular que reflete uma verdadeira imagem da realidade» (Tarkovski, 2010 p. 33). Esta noção de um real eivado da subjetividade do artista é encontrada também em Joaquim Pedro de Andrade: «O cinema que faço» – diz o diretor – «é minha visão comentada e inventada a partir do real do mundo que a gente vive» (Andrade, 1988). Em *O Poeta do Castelo* temos uma forma de relacionamento com a realidade que, ao mesmo tempo que nos provoca à observação dos fenômenos, nos põe em contato com uma percepção própria de um autor, comentada e inventada, adicionando à mise-en-scène da realidade, a verdade de um artista. O resultado desta combinação é poesia.

CONCLUSÃO

Busquei neste estudo defender o curta-metragem *O Poeta do Castelo*, do diretor brasileiro Joaquim Pedro de Andrade, como um filme de poesia. Não o fiz fundamentando-me em seu tema, e sim no modo específico com que Joaquim Pedro convida o espectador a se relacionar com suas imagens. Para mostrar isto, parti da compreensão de poesia que Andrei Tarkovski formula em *Esculpir o Tempo*, entendendo o poético como a característica de um cinema que se relaciona de uma forma específica com o real, de modo a revelá-lo na medida em que, junto a ele, revela igualmente a visão do poeta.

Compreendendo, com Tarkovski, a poesia como «forma específica de relacionamento com a realidade», como «consciência do mundo» que faz a descoberta da presença do real, a defesa do filme de Joaquim Pedro como um filme poético implicou na afirmação igualmente de seu realismo. Assim busquei mostrar que *O Poeta do Castelo* pode ser visto como um exemplar de um cinema poético no sentido tarkovskiano.

Defendi também que o poético nos coloca no campo da experiência, no sentido definido por Bondía: não diz respeito ao que acontece (à narrativa, ao fato), mas sim ao que *nos* acontece. Realismo e subjetividade se encontram na poesia. Nada acontece no cotidiano de Manuel Bandeira tal como visionado pelo filme, mas algo acontece conosco, espectadores, ao vermos este filme e este cotidiano por ele criado, feito de objetos e gestos do cotidiano de um homem. O que nos acontece é precisamente o brilho do real, a nós revelado pelo tipo de visão atenta e, portanto, poética, que as imagens do filme nos propõem. Tais imagens nos convidam a simplesmente estar com o poeta e com sua vida

e a fazermos dela uma observação direta: não há propriamente um discurso sustentado no filme, há sim uma proposta estética que nos dá tempo e vagar para fazermos aquela «observação direta da vida», na qual Tarkovski viu a chave para própria poesia do cinema.

Diante da vida de Bandeira que Joaquim Pedro de Andrade nos dá a ver, estamos nós, espectadores, ali a observá-la na forma de fenômenos que se desenvolvem no tempo: uma torrada que salta da torradeira, um beco sujo onde se compra o leite de cada dia, um café da manhã solitário tomado de roupão diante da janela do apartamento, uma caminhada por uma avenida na cidade, um telefonema de um amigo que faz o poeta sorrir, um livro retirado da estante. E, diante destas imagens, fazemos a experiência de um real, que não é da vida de Bandeira, nem de qualquer outro personagem, mas da nossa própria vida humana que, de repente, surge tão magnífica em sua simplória cotidianidade.

Em *O Arco e a Lira*, o poeta Octavio Paz, fazendo uma distinção entre a linguagem (da prosa) e o poema diz: «A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade» (2012, p. 118). Em *O Poeta do Castelo* não vemos imagens que representam o real, mas que nos dão um chão para estar ou ser nele, na medida em que nos convidam simplesmente a ver «a espantosa realidade das cousas».

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, J. P. (14 de maio de 1960). A problemática brasileira dos filmes curtos. *Jornal do Brasil*.

ANDRADE, J. P. (17 de abril de 1966). O poeta filmado. Suplemento Literário. *Diário de Notícias*.

ANDRADE, J. P. (12 de setembro de 1988). Só me interessa o Brasil. Entrevista para Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo*.

ANDRESEN, S. M. B. (1960). Poesia e Realidade. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 8, pp.53-54.

ANDRESEN, S. M. B. (2011). *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. 2. ed. Editorial Caminho.

ARAÚJO, L. C. de. (2004). Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. En Elinaldo, F. T. (Ed.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação* (pp. 227-59). Summus.

BAGGIO, E. T. (Julho/Dezembro 2021). Formulações teóricas realistas na obra de Joaquim Pedro de Andrade. *Revista Interin*. v. 26 (2). Jornalismo Audiovisual:

(In)Formação em Telas. <https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2021.Vol26.N2.pp192-206>

- BANDEIRA, M. (1954). *Itinerário de Pasárgada*. Edições Jornal de Letras.
- BANDEIRA, M. (1967). *Poesia Completa e Prosa*. Cia. José Aguilar.
- BANDEIRA, M. (1966). *Estrela da vida inteira*. José Olympio.
- BUÑUEL, L. (2018). Cinema: instrumento de poesia. En I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema*. Antologia (pp. 267- 272). Editora Paz e Terra.
- GUMBRECHT, H-U. (2016). *Serenidade, presença e poesia*. Relicário.
- BONDÍA, J. L. (Jan./ Fev./ Mar./ Abr./ 2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28.
- O POETA do Castelo*. (1959). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Manoel Bandeira. Produção: Saga Filmes. Curta-metragem, 35 mm, preto e branco, 10 min.
- PAZ, O. (2012). *O arco e a lira*. Cossac Naïf.
- PESSOA, F. (1946). *Poemas de Alberto Caetano*. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.). Ática.
- QUEIROZ, R. (06 de Maio de 1966). Manuel. *O Cruzeiro*.
- TARKOVSKI, A. (2010). *Esculpir o tempo*.: Martins Fontes.
- VASCONCELOS, B. A. (2020) Um modo de relacionamento com a realidade: noções de poesia de Andrei Tarkovski. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 7 (2), 152-171. <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.649>

**DO ÚLTIMO HOMEM À ÚLTIMA FLORESTA: MANEIRAS DE
TRANVERTER O APOCALIPSE NA FILOSOFIA E NO CINEMA
BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Charles Feitosa

UNIRIO / Brasil

I. INTRODUÇÃO

O objetivo da comunicação é pensar como as crenças tradicionais no apocalipse são repetidas, invertidas ou reinventadas na filosofia e no cinema contemporâneos, com ênfase na produção conceitual e audiovisual brasileira recente. Em primeiro lugar pretendo realizar uma pequena história filosófica e cinematográfica do apocalipse, tendo como fio condutor a ideia do “último homem na terra”, da bíblia à Derrida. Em uma segunda etapa quero sugerir alguns filmes brasileiros recentes, tais como *Sol Alegria* (2018), de Tavinho e Mariah Teixeira, *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça e *A Última Floresta* (2021), de Luiz Bornonesi, como propostas não só para adiar o fim do homem e do mundo, mas também para escapar das armadilhas metafísicas das escatologias tradicionais.

2. TRANSVERTER AS CULTURAS E AS DISCIPLINAS ATRAVÉS DA FILOSOFIA POP

Sou professor de filosofia no Brasil e trabalho com a metodologia que eu chamo de “filosofia pop”, que envolve a associação de conceitos com imagens, em uma linguagem acessível e bem-humorada, sem perder o rigor e a densidade inerentes à filosofia. O conceito de “filosofia pop” foi inventado por Deleuze nos anos 70. O termo “pop” ganhou uma conotação de fácil ou leve somente nos a partir dos anos 80 e 90; na década de 60 e 70, ao contrário, era o nome de um projeto de reavaliação e embaralhamento das categorias de “alta” e “baixa” cultura que ainda norteavam tanto a vida acadêmica, como a cotidiana. Inspirados em Deleuze, mas não necessariamente sobre Deleuze, existem diversas iniciativas no Brasil e no mundo, cada uma a sua maneira, de colocar a filosofia pop em prática. Em 2001 publiquei o artigo “O Que é isto - Filosofia Pop?”. Em 2004 escrevi o livro *Explicando a Filosofia*

com Arte (ganhador do prêmio Jabuti em 2005), que apresenta uma introdução à filosofia para leigos de todas as idades no modo ‘pop’. Em 2013 criei o Pop-Lab, Laboratório de Estudos em Filosofia Pop, sediado na UNIRIO, mas em interação com diferentes instituições de ensino e pesquisa nacionais e internacionais. Através do Pop-Lab venho tentando privilegiar temas e questões ao invés de fazer da correta compreensão dos autores o único ou principal problema do pensamento. Faz parte desse projeto uma prática filosófica, pedagógica e política que pode ser resumida em alguns dos seguintes aspectos: a busca do rigor no pensar sem abrir mão da informalidade; o uso de imagens como parceria e não apenas como ilustração para os conceitos; a experimentação com diversos estilos de expressão; o redimensionamento do papel do feminino na história da filosofia; a transdisciplinaridade com as artes e as ciências; a transculturalidade como forma de resistência ao colonialismo; o resgate dos saberes cotidianos e populares; a reconexão dos problemas universais com os contextos locais no Brasil do século XXI; a parceria entre rir e pensar; o engajamento do afetivo e do sensível no pensamento; a ênfase na dimensão performativa da filosofia. Mas o principal gesto da filosofia pop poderia ser resumido através do conceito de “transversão”. O que é transverter?

A cultura, tal qual a conhecemos no Ocidente, tem se pautado por diversas dicotomias hierárquicas de valores, tais como ser x devir, mente x corpo, sujeito x objeto, mesmo x outro, indivíduo x sociedade, homem x animal, masculino x feminino, etc. Essas dicotomias costumam se apresentar na forma de “versões” ou de “inversões”. Chamo de “versões” as hierarquias mais tradicionais, aquelas que costumam privilegiar o idêntico em detrimento ao diferente. “Inversões”, por outro lado, representam as diversas tentativas históricas de superar essas hierarquias tradicionais pela reação ou reversão dos polos, frequentemente sem questionar as dicotomias ou as hierarquias inerentes nelas mesmas. Inversões carregam consigo o potencial de desestabilização das hierarquias, mas comportam também o risco de as prolongar e até mesmo de aprofundá-las. A meu ver, o movimento pendular de versões e inversões, que caracteriza uma certa tendência do pensamento moderno e vanguardista, determina previamente o horizonte da cultura, criando muitas vezes dilemas existenciais, estéticos e políticos impossíveis de serem resolvidos. A “filosofia pop”, alinhada às pesquisas contemporâneas, evita solucionar as tensões e impasses da atualidade através de meras inversões ou de sínteses reconciliadoras. A ‘filosofia pop’ tem como projeto propor “transversões”¹ das dicotomias e das hierarquias, ou seja, estratégias de pensar/ agir/ sentir/

¹ “Transverter” é um neologismo inspirado na ambiguidade do prefixo “trans”, que indica tanto um movimento de “ir além” como de “ser atravessado por”.

imaginar capazes de desconstruir, tanto na vida acadêmica quanto cotidiana, o caráter essencializante da noção de “cultura”, mas também de “disciplina”, que continuam a nortear, ainda que implicitamente, nossos discursos, nossas práticas e, principalmente, nossas instituições. Dentro desse contexto quero abordar as seguintes questões: qual é a versão clássica do apocalipse na nossa tradição? Como se caracterizam as tentativas de escapar do legado apocalíptico através de uma mera inversão? Seremos capazes, através do cinema brasileiro, aliado à filosofia contemporânea, de transverter os jogos apocalípticos?

3. PEQUENA HISTÓRIA DO APOCALIPSE

Começo então um com uma pequena história filosófica do apocalipse, que eu apresento de forma tripartida entre o clássico (1), o moderno (2) e o pós-metafísico (3). O que eu chamo de apocalipse clássico está obviamente dentro da tradição cristã, mas sabemos que existem diversas outras profecias sobre os fins dos tempos². Nessa breve exposição vou me concentrar na herança advinda da recepção do livro das *Revelações*, atribuído ao profeta João, que não apenas é o fim da coleção de livros que compõe o novo testamento, mas anuncia também, em linguagem hermética, o fim do mundo tal como o conhecemos. Algumas das principais características do apocalipse clássico em poucas linhas são as seguintes: (1). O mundo é misterioso e não pode ser compreendido apenas pela percepção humana; (2.) Como tal, os humanos requerem revelação divina na forma de sonhos ou visões, que são mediadas por escolhidos, ou seja, videntes, e que muitas vezes são interpretados por seres celestiais; (3). O mundo é fundamentalmente caracterizado por um dualismo metafísico entre os reinos divino e humano, do bem e do mal, dos justos e dos ímpios, dos anjos e demônios; (4). A história humana é delimitada por um julgamento final dos justos e dos perversos, onde ocorre tanto salvação como condenação; (5.) Há promessa de salvação para alguns poucos escolhidos.

O apocalipse clássico é o desfecho de uma longa luta entre o bem e o mal, é acompanhado da ideia de um julgamento final, que punirá os maus e poupará os bons, mas sua principal característica, do ponto de vista da filosofia pop, é que existe uma força

² Como sugestão de leitura a partir de outras matrizes culturais sugiro, entre outros, a leitura do livro de Maxine Lavon Montgomery intitulado *The Apocalypse in African-American Fiction* (1996); o livro de MOkoto Tanaka, publicado em 2014 sob o título de *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction* e finalmente o ensaio de Eduardo Viveiros de Castro em parceria com Deborah Danowski intitulado *Há Mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, publicado em 2015.

externa e irresistível concentrada na ideia de um deus que tudo sabe, tudo pode e está em todo lugar. Deus decide tanto o começo como o fim do ser humano, não está em nosso poder a possibilidade de adiar, nem de evitar o fim dos tempos, somente talvez de ser perdoado, desde que recebida a graça divina do perdão³.

Existem diversos filmes que em maior ou menor graus seguem o script da versão clássica do apocalipse. Entre eles podemos citar obras medíocres, tais como o filme *Apocalypse (Left Behind)* de 2014, estrelado por Nicolas Cage, que mistura ficção científica com catequismo, onde a personagem mais sensata vem a ser a fanática religiosa, ex-esposa do personagem principal, que destila o clássico alerta da culpa e da punição iminente para os infiéis. Em um outro extremo podemos citar o filme *É o Fim (This is the End)*, dirigida por Seth Rogen em 2013. O filme mistura violência, bons efeitos especiais e um viés cômico ao abordar um aparente terremoto em Los Angeles que se revela como o dia do Juízo Final. Apesar da abordagem beirando as vezes ao surreal, o filme dialoga de maneira surpreendentemente atenta com o material bíblico, algo incomum até na maioria das obras que se pretendem mais tradicionais. Outros filmes que se inspiram vagamente no cânone cristão são *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman; *O Fim dos dias* (também conhecido como: *Só Schwarznegger salva*) de 1999 e até mesmo alguns episódios das séries *Twilight Zone* (1985), dirigidos por Wes Craven, ou mais recentemente, de *Amor, Morte e Robots*, realizada por Tim Miller, em 2019.

Se o apocalipse clássico é caracterizado por um poder supra-humano, aquilo que eu estou chamando aqui de versão moderna do apocalipse é, ao contrário, uma aposta no poder da humanidade de decidir seu próprio destino. Dentro desse esquema admitidamente provisório eu acredito que a versão moderna do apocalipse contamina e inspira a maior parte da produção cinematográfica do gênero nos séculos XX e XXI. Algumas das principais características do apocalipse moderno são: (1) A morte de Deus e a ascensão do sujeito; (2). Ao invés de um fatalismo, ênfase no livre-arbítrio e nas consequências das más escolhas; (3) a crença de que o futuro depende das nossas decisões. (4) um crescente processo de laicização e secularização do discurso apocalíptico (5) Deus sai de cena, mas a ideia de culpa e punição continua, ainda que dessa vez de

³ Em geral a memória coletiva referente ao apocalipse bíblico diz respeito às pragas, às catástrofes e ao sofrimento, mas há diversas passagens onde é prometida ao verdadeiros fiéis a vitória, a redenção e à salvação: «Ao vencedor darei a comer da árvore da vida, que está no paraíso de Deus» (João, 2019, 2:7); «O vencedor não será injustiçado pela segunda morte» (João, 2019, 2:11); «Ao vencedor lhe darei do maná escondido» (João, 2019, 2:17), etc.

forma mais abrangente; (6) Todos são vítimas em potencial, sejam bons ou maus. (7). A esperança passa a ser depositada no “último homem” a perambular na terra.

No modo moderno do apocalipse há um mundo sem deus, isso quer dizer, sem a ameaça de um julgamento dos bons e dos maus, mas persiste a ameaça de um fim definitivo para a humanidade, seja através de uma catástrofe advinda da natureza, seja como resultado da própria ação humana. Nos dois casos, tanto em desastre natural como no caso de um desequilíbrio ambiental provocado pela espécie humana, existe sim ao menos a esperança do ser humano resolver o problema. Não é garantido, mas dependendo das suas ações, talvez os seres humanos consigam adiar, evitar ou sobreviver à hecatombe final. O que caracteriza o apocalipse moderno é precisamente uma crença no poder do sujeito humano de resistir. Começa uma tímida auto-crítica do sujeito humano em relação a sua excessiva aposta na tecnologia, mas ao mesmo tempo persiste incólume a crença de que através de um uso diferenciado das próprias tecnologias, conseguiremos resolver os problemas que nós mesmos criamos.

Diversos filmes se inspiram na lógica apocalíptica moderna pois ela se adequa bem à mitologia contemporânea do heroísmo, tão bem explorada por Hollywood. O clássico do gênero é *Armageddon*, de 1998, que acompanha a saga dos humanos, liderados por Bruce Willis, enviados pela NASA para destruir um gigantesco asteróide em rota de colisão com a Terra. A bíblia menciona no capítulo 8.10 do Apocalipse a queda do céu de uma grande estrela, mas a morte que ela provoca é inevitável. Nos filmes que seguem a lógica moderna do apocalipse há sempre uma chance de salvação, seja em relação a catástrofes naturais, seja em relação a desastres nucleares e químicos decorrentes da própria ação humana. Basicamente o apocalipse moderno representa uma inversão do clássico, na medida em que promove um deslocamento de deus para o ser humano enquanto agente histórico. O ser humano tem algum campo de ação, agora ele tem escolhas, que poderão se mostrar certas ou erradas. Por outro lado, todo mundo é vítima em potencial, não importando mais se são bons ou maus. Nada mais importa, só o “nada” importa. A lógica moderna é amoral e niilista, pois funciona meramente como uma espécie de mecanicismo pragmático de ações e reações, de causas e efeitos, de gestos e consequências.

Um outro aspecto muito importante na modernidade é o surgimento da ideia do “último homem”, alguém que vai sobreviver a catástrofe final e que terá o direito ou mesmo o dever de recomeçar a história da humanidade do zero. O termo foi consagrado

na novela distópica publicada em 1826 por Mary Shelley, mesma autora de *Frankenstein*, mas reaparece em diversas obras literárias e cinematográficas dos séculos XX e XXI, como por exemplo, na novela *I Am legend* (1954), de Richard Mathesons, que inspirou diversos filmes e séries, na matriz zumbis x humanos, notadamente o filme *The Last Man on Earth* (1964), com Vicent Price e sua readaptação para as telas de cinema em 2007, estrelada por Will Smith. O último homem segue suas próprias leis, luta obstinadamente pela sobrevivência, é um *homo faber*, alguém que age por conta própria. Vale ressaltar que o último homem não é uma alternativa para a imagem tradicional de humano, enquanto animal que pensa, mas apenas sua derradeira manifestação. Provavelmente repetirá as mesmas apostas na racionalidade técnica, que nos conduziu à catástrofe, por conta de um contínuo e estratégico desprezo pela natureza, pelo corpo e por seus afetos.

4. ABRINDO O JOGO DOS JOGOS APOCALÍPTICOS

Finalmente defendo a possibilidade de transverter o apocalipse, através de uma concepção pós-metafísica. Obviamente essa é a parte da minha reflexão mais incipiente, mas o que eu vejo aí é a possibilidade de sair tanto da crença em uma força externa que já predeterminou o começo e fim, tanto da lógica que acredita que o ser humano é a potência máxima da natureza. Não se trata de afirmar a culpa infinita do ser humano, nem de defendê-lo a qualquer preço até o fim. Nem alarmismo, nem aceleracionismo. A ideia é sair dessas polaridades e apostar em outras formas de existência, naquilo que se convencionou chamar de pós-humano e que indica a possibilidade de hibridismo, seja entre gêneros, entre espécies ou entre os humanos e a tecnologia⁴. O que precisamos fazer no apocalipse pós-metafísico é um “apocalipse do apocalipse”. A palavra apocalipse vem sendo usado na vida cotidiana como sinônimo de fim e de catástrofe, mas sabemos que ele é indicava originariamente em grego o sentido de revelação⁵. Precisamos então revelar como são as manhas e os jogos dos discursos revelatórios, que estão sempre anunciando o “fim” com “fins”: econômicos, políticos, ideológicos, religiosos, etc. Há sempre um

⁴ Dentro dessa proposta ver respectivamente os trabalhos de Donna Haraway, tais como o *Manifest for Cyborgs* (1985) e o *Companion Species Manifesto* (2003); além dos mais recentes ensaios de Paul Preciado, mais notadamente o *Manifesto Contrasexual* (2002) e Texto Junke (2013).

⁵ Derrida aponta para o uso cotidiano e até profano da palavra *apokalypsis*: «*Apokalypôtô*, eu descubro, eu desvelo, eu revelo a coisa que pode ser uma parte do corpo, a cabeça ou os olhos, uma parte secreta, o sexo ou o que quer que seja escondido, um segredo, algo a dissimular, uma coisa que não se mostra nem se diz, que se significa, talvez, mas que não se pode ou não se deve à partida tomar evidente. *Apokekalymmenoi logoi*, são as intenções indecentes. Está em causa o segredo e os pudenda» (Derrida, 1997, p.7).

certo alarmismo no apocalipse clássico ou moderno com objetivo de influenciar as ações das pessoas. A versão pós-metafísica do apocalipse desconstrói os fins do fim, ou seja, a exploração ideológica dos discursos apocalípticos e propõe um fim para os fins, ou seja, interromper e modificar os seus jogos.

A própria filosofia já apresentou maneiras de quebrar com os jogos apocalípticos, de interromper a exploração ideológica dos discursos que anunciam o fim da história, da humanidade, dos tempos. Uma delas é a ideia do “além do homem” [*Übermensch*] nietzschiano que se contrapõe a ideia do “último homem”, lugar comum dos discursos apocalípticos modernos. O termo *Übermensch* foi compreendido erroneamente como um “super-homem”, um ser mais poderoso, aperfeiçoado, superior ao resto da espécie humana. Dentro dessa lógica o termo inspirou a eugenia nazista; o personagem do Super-Homem nos quadrinhos (cuja primeira aparição em 1933 indicava um alienígena com pretensões vilanescas de dominação planetária) e mais recentemente o movimento do transhumanismo, defendido entre outros por Max More e Stefan Lorenz Sorgner, que exalta as possibilidades de auto-melhoramento humano através da aliança com a tecnologia.

Nietzsche com certeza veria nessas ficções apenas manifestações tardias do velho sonho cartesiano de uma subjetividade plenamente independente da natureza, do corpo e de seus afetos. O “último homem”, na visão nietzschiana, é o homem mais desprezível, é justamente este que insiste em um mero aperfeiçoamento técnico de sua força, de sua velocidade, de seu tempo de vida. É o esgotamento de um projeto sem futuro. O “além do homem”, ao contrário, se realizará muito menos através intensificação da velha humanidade, mas muito mais através de sua transversão, ou seja, pela travessia através do humano em busca de experimentações com outras formas de existência, mais vulneráveis e sensíveis, mais afetivas e imaginativas, enfim, mas parecidas com as crianças, os artistas e os animais do que com os guerreiros ou os titãs.

Outra ideia filosófica notável de tranverter o apocalipse, a meu ver, é a noção derridiana de “hospitalidade incondicional” que pode ser vista como uma releitura ética e desconstrutiva dos discursos apocalípticos. Em uma famosa passagem do *Apocalipse* o dia do juízo final é anunciado como uma invasão ameaçadora: “Se não te mantiveres vigilante, virei como um ladrão, sem que saibas qual a hora [em que] virei encontrar contigo” (João, 2019, 3:3). Trata-se aí da forma e do conteúdo típico tanto dos apocalipses clássicos como dos modernos: alerta, defesa, perigo, fim. Mas existe uma outra passagem,

menos famosa, em que a segunda volta divina é comparada a uma visita inesperada: “Eis que estou em pé, na porta, e bato. Se alguém ouvir a minha voz e abrir a porta, entrarei para junto dele e jantarei com ele, e ele comigo” (João, 2019, 3:20). Ora é justamente essa imagem do visitante inesperado que alimenta a reviravolta interpretativa de Derrida rumo a um “apocalipse do apocalipse”, ou o que dá no mesmo, de um “messianismo sem messias”. A meu ver, inauguram-se outros jogos de fim e de fins na tese derridiana da “hospitalidade incondicional”:

Aquele que chega absoluto é alguém que não deve ser somente um hóspede convidado, que estou preparado para acolher, que tenho a capacidade de acolher. É alguém cuja vinda inopinada, imprevisível, a *visitation* – e oporei aqui a visita ao convite – é tal irrupção que não esteja mesmo preparado a acolher. É preciso que eu não esteja nem mesmo pre-parado para acolher para que haja verdadeiramente hospitalidade, e que não esteja em condições não somente de prever, mas de predefinir esse que vem; de perguntar a ele, como se faz na fronteira: “Qual é seu nome? Sua cidadania? De onde você vem? O que você vem fazer aqui? Você vai trabalhar?”. O hóspede absoluto é esse que chega para o qual não há nem mesmo horizonte de espera, esse que, como se diz, fura meu horizonte de espera ao passo que não estou preparado nem mesmo para receber aque- le que vou receber. É isso a hospitalidade. A hospitalidade não consiste simplesmente em receber o que se é capaz de receber (Derrida, 2001, p. 241).

Esse hóspede inesperado que chega sem avisar, que exige de nós a capacidade de acolher, mesmo quando não temos condição, mesmo quando não estamos preparados para isso, não é mais o Messias, mas simplesmente o Outro. A hospitalidade incondicional de Derrida pode ser vista como uma transversão pós-metafísica do saber apocalíptico, ou seja, a capacidade de acolher não apenas meu irmão, meu amigo, meu vizinho, mas também o migrante, o refugiado, o sem documento, o “alien-da-lei”, mesmo que não estejamos preparados para isso.

Pode ser que a noção derridiana de “hospitalidade incondicional” soe utópica e inaplicável, mas ela cumpre a função de reorganizar os jogos apocalípticos de modo diferente como vinham sendo praticados até então. Eu considero que existem alguns filmes que parecem se movimentar em uma atmosfera trans-apocalíptica, pois não estão seguindo nem o modelo clássico de uma força exterior divina atuando em um combate entre bem e mal, nem o modelo amoral moderno, como se tudo dependesse do ser humano fazer as decisões corretas, conseguindo através da tecnologia resolver os problemas que a própria tecnologia causou. Nesses filmes não há deus, mas também não há mais voluntarismo niilista e tecnicista. Parece-me, ao contrário, que propõem, cada um a seu

modo, um certo redespertar não moral, mas ético, enquanto um certo cuidado de si, dos outros e do mundo a sua volta⁶.

Como dispositivos filmícos trans-apocalípticos eu gostaria de sugerir *A Estrada* (2009), adaptação do livro homônimo de Cormac McCarthy, mas também a obra-prima de Lars von Trier intitulado *Melancholia* (2011). O filme *A Estrada* é ambientado em um cenário sombrio, que parece ter sido inspirado em uma passagem específica do Apocalipse que descreve a ausência de luminosidade no período que antecede o juízo final (ver João, 2019, 8:12). Pai e filho, assim mesmo sem nomes próprios, sobreviventes de uma hecatombe que nunca é explicada, precisam constantemente rever seus valores, pois o desejo de sobreviver entra em choque com as velhas determinações do que é ser bom ou mau. “Não há deus e somos seus profetas” diz paradoxalmente o único personagem nomeado, o velho Eli. No final parece que há uma aposta na confiança recíproca entre alguns dos sobreviventes, sem que nenhuma garantia transcendental ou legal possa ser oferecida do sucesso dessa nova comunidade. Já o filme de Lars von Trier, embora se passe na maior parte do tempo em um cenário majestosamente colorido, acaba por propor, assim como em *A Estrada*, uma redescoberta ética do Outro, centrada na personagem de Justine (o nome indica alguém que não julga, mas que age com justiça), vivida por Kirsten Dunst. Ambos os filmes são manifestos anti-humanistas, na medida em que expõem a falência, tanto da crença na religião, como na ciência. Ambos os filmes têm em comum não estarem contaminados por pessimismo, pois apresentam alternativas ao niilismo tecnicista europeu, na medida em que inspiram a aceitação da alteridade que há no mundo e da finitude em cada um de nós.

5. MANEIRAS DE SUBVERTER O APOCALIPSE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O meio audiovisual brasileiro tem diversas produções, especialmente para tv, que seguem o modelo clássico ou moderno do apocalipse. Mas mais recentemente fomos presenteados

⁶ É Deleuze, a partir de uma leitura da obra de Espinosa, quem vai mais acentuadamente insistir na distinção. Não se trata mais daquela distinção escolar entre ação (moral) e reflexão sobre a ação (ética). Moral (do latim *mores*= hábitos e costumes) nomeia toda e qualquer compreensão do agir baseado em alguma dimensão transcendente e prévia: deus, consciência, razão, etc. Ética (do grego *ethos* = modos de habitar o mundo), ao contrário, fala sempre a partir de imanência: corpo, afetos e experimentações. Ética é sempre éticas, no plural, senão é moral. Assim como a filosofia contemporânea convencionou falar de “jogos da linguagem”, podemos falar também de “jogos éticos”, pois a moral não joga, só cobra.

com pelo menos 3 filmes que parecem sugerir outras direções. A produção que obteve mais sucesso de público e de prêmios é *Bacurau* (2019), realizado por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O filme começa indicando sinais de que uma pequena cidade do sertão talvez esteja passando por uma situação apocalíptica (desaparecimento do mapa, estranhos objetos voadores, mortes inexplicadas) e termina apresentando uma fábula de um coletivo que se organiza contra as classes dominantes e os estrangeiros colonizadores. Embora o diretor tenha afirmado em diversas entrevistas que escreveu o roteiro cerca de 10 anos antes da época em que foi realizado, o filme acabou sendo recebido como uma análise da conjuntura nacional desde 2018. *Bacurau*, que mistura humor, violência e revolta contra o poder, lembrando bastante os estilos de Glauber e Tarantino, acabou servindo de um dispositivo catártico para as platéias brasileiras em 2019, acuadas e impotentes diante dos impasses da situação política no país. De qualquer maneira trata-se de um filme não apenas sobre a presente onda de conservadorismo no Brasil e no mundo, mas sobre qualquer situação de opressão e que claramente sai em defesa de outros futuros através da utopia de uma comunidade solidária, progressista e insubmissa.

Outro filme, muito menos conhecido, que reinventa os jogos apocalípticos é *Sol Alegria* (2018), de Tavinho e Mariah Teixeira. Ao contrário de *Bacurau* o filme dialoga diretamente com a situação brasileira dos últimos anos, mas o faz de forma não tão óbvia ou didática. O filme descreve um país dominado por grupos religiosos corruptos, todos estão contaminados por uma expectativa ansiosa do fim iminente da humanidade. Em contraste, uma família alternativa e libertária, promove não apenas atentados políticos, mas também atentados contra os bons costumes da burguesia. A meu ver uma das forças desse filme está em fazer gambiarras cinematográficas, especialmente a partir do *chroma-key*, que transformam a limitação de recursos em intensa riqueza imagética. O filme se destaca também por fazer uma defesa de uma vida não dominada pela técnica, mas em parceria com a música, o teatro e a performance. O clima do filme é dionisíaco, um ode à embriaguez autoconsciente, uma defesa estratégica da alegria, mesmo quando não há razões, como uma forma de resistência ao apocalipse.

Por fim quero mencionar rapidamente o filme mais importante dos aqui mencionados, o recém realizado documentário *A Última Floresta* (2021), de Luiz Bornonesi, co-escrito pelo xamã e pensador de matriz ameríndia Davi Kopenawa Yanomani, autor do livro *A Queda do Céu* (2015). O filme tem como personagem principal a própria floresta, tendo como pano de fundo as tentativas de tradução de sua voz para homens brancos, incapazes de a ouvir. Ao contrário dos apocalipses clássicos e

modernos, onde o ser humano é definitivamente condenado ou incondicionalmente defendido, o filme promove um deslocamento pós-humano para esse conceito novo de ‘floresta’, como uma outra ontologia, em que não somos mais o centro da criação divina ou da natureza enquanto meio ambiente, mas sim satélites de um ser vivo que ainda nos é desconhecido: “A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor” (Kopenawa, 2015, p. 5).

A obra de Kopenawa causa estranhamento, pois nela aparece uma voz diferente, que não estamos acostumados a ouvir, a voz da própria floresta. Mas o filme é também inspirado no trabalho de Ailton Krenak, autor do livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019) que eu descreveria carinhosamente como um pensador pop-filosófico-ameríndio, na medida em que mistura elementos da vida urbana com sabedorias ancestrais. Ambos, Kopenawa e Krenak, têm em comum a ideia de que não devemos temer tanto o fim da humanidade, tal como a conhecemos. O medo do fim do mundo se origina provavelmente no medo que a gente tem de perder nossa relação expropriativa da natureza. Talvez nosso tempo tenha se esgotado mesmo e seja preciso que os humanos passem para que outras formas de existência, mais afinadas com a floresta possam aparecer. Precisamos, como diz Krenak, reinventar as quedas:

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos (Krenak, 2019, p. 12).

A ontologia tradicional, clássica ou moderna, do apocalipse sataniza não só a queda, mas o peso, a gravidade, a matéria, o corpo e seus afetos, seus desejos, sua nudez, seus pelos, suas rugas, suas olheiras. Paraquedas coloridos não interrompem a queda, mas talvez consigam transformar o cair em uma espécie de bailar.

6. CONCLUSÃO – OUTROS FINS DO MUNDO SÃO POSSÍVEIS

O filósofo Pop de origem eslovena Slavoj Žižek disse em 2011, para o grupo que realizava a ocupação de Wall Street, que é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do

capitalismo, por isso os filmes apocalípticos estão tão na moda⁷. Quero acreditar que o cinema brasileiro contemporâneo, aliado à filosofia pós-metafísica e a perspectivismo de matriz ameríndia, podem sugerir que outros fins são possíveis, para além do apocalipse clássico ou moderno.

BIBLIOGRAFIA

DERRIDA, J. (1997). *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*. Ed. Passagens, Lisboa.

DERRIDA, J. (2001). *Une certaine possibilité impossible. Dire l'événement, est-ce possible?* - séminaire de montréal. Paris: L'Harmattan.

FEITOSA, Ch. (2001), “O que é isto - filosofia pop?”, *Nietzsche e Deleuze - pensamento nômade*, 95-105.

KOPENAWA, D. (2015). *A queda do céu – palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia Das Letras.

KRENAK, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia Das Letras.

JOÃO (2018). “Apocalipse”, *Bíblia*, Volume Ii. São Paulo: Companhia Das Letras.

⁷ Ver: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Pelo-Mundo/Zizek-o-casamento-entre-democracia-e-capitalismo-acabou/6/17832>. Acesso em 01.09.2021.

DOIS IRMÃOS: UMA ANÁLISE SOBRE A REFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS NA MINISSÉRIE TELEVISIVA

Dayanna Vieira de Jesus

Universidade Federal de Mato Grosso (Ppgel/ Bolsista Capes)

1. INTRODUÇÃO

Desde fins do século XX, literatura e cinema se fazem presentes e chamam atenção no espaço acadêmico e social. Muitas são as relações entre as variadas mídias, dentre elas a mais reconhecida é a transposição midiática, ocorrendo principalmente da literatura para o cinema, sendo a televisão, vista como um importante utilizador desse recurso de adaptações de obras de grandes autores da literatura para a tela.

A década de 1950 é considerada precursora dos programas televisionados no Brasil. Eram apresentadas peças teatrais como Shakespeare, Federico García Lorca, Nelson Rodrigues, e outros. Já nos anos 80, esse tipo de transposição foi tomando espaço com frequência na teledramaturgia, ganhando destaque no gosto do público pelas séries e minisséries até os dias atuais. Nesse contexto, despertam-nos atenção as *minisséries*¹, em especial a obra de Milton Hatoum, dirigida por Luiz Fernando Carvalho estreada no Brasil no ano de 2017.

Propomos aqui uma reflexão sobre esse processo intermediário, especialmente no que se refere à refiguração e sobrevivência das personagens. Iniciamos com uma breve contextualização sobre as personagens centrais da obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, seguindo em reflexão acerca da transficcionalidade destes para o universo televisivo.

Serão abordados conceitos de espaço e memória e a importância destes para o universo da minissérie¹ televisiva, finalizando o texto com o tópico referente aos conceitos de Carlos Reis os quais analisam os processos de refiguração e sobrevivência das personagens centrais da trama e como esses personagens sobrevivem refigurados ao novo universo em que estão inseridos.

2. OBJETIVOS

¹ Seriado de televisão, de cunho ficcional ou documentário, exibido num número reduzido de capítulos.

Abordar traços diegéticos e sobrevida das personagens em deslocamento, evidenciando a fidelidade entre as mídias que se cruzam de forma que as obras dialogam entre si, fazendo-nos refletir sobre o conceito diegético e de personagens abordados por Carlos Reis² e as práticas de figuração ficcional e os novos e complexos produtos intermediáticos.

3. PERCURSO METODOLÓGICO

Este trabalho surgiu a partir da análise de pesquisa de dissertação de mestrado que se encontra em andamento, intitulada: Memória, espaço e construção de identidade da personagem Zana em *Dois Irmãos*, obra de Milton Hatoum.

Abordaremos de forma qualitativa com base em estudos bibliográficos e midiáticos, seguindo os conceitos de Carlos Reis e a leitura da obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, refletindo sobre conceitos de traços diegéticos e a sobrevida das personagens em deslocamento presentes na série, as quais, nesse novo universo em que são refiguradas, trazem consigo tramas originais evidenciando a fidelidade entre as mídias, levando o leitor a refletir sobre a construção da personagem da obra Hatoumiana e a pluriculturalidade midiática contemporânea.

Ao final da pesquisa, os estudos corresponderam às indagações sobre a complexa identidade da personagem analisada. É necessário salientar que os resultados obtidos desta pesquisa são reflexões acerca da figuração e da refiguração da personagem Zana em deslocamento midiático.

4. DOIS IRMÃOS: A OBRA DE HATOUM

Milton Hatoum, escritor amazonense de ascendência libanesa, destaca-se no cenário literário brasileiro contemporâneo rompendo com o literário tradicional. Apresenta em suas narrativas conflitos familiares e postura descolonizadora. Publicou, em 2000, o romance *Dois Irmãos*, que encena a multiplicidade cultural da cidade de Manaus, espaço amazônico que agrega imigrantes libaneses misturados aos nativos da região e a outros que decidem ir para Manaus em busca do sonho da seringueira.

O foco central da narrativa é a tensa relação entre os gêmeos Yaqub e Omar, que são lembrados pelo narrador na busca de encontrar sua origem. No núcleo da família,

² Professor da Universidade de Coimbra, especialista em Estudos Narrativos e em Literatura Portuguesa.

há, também, Rânia, irmã de Yaqub e Omar, dona de si e dedicada ao comércio da família, que não recebia da mãe a mesma atenção que os irmãos.

A obra é narrada sob a voz de Nael, filho de Domingas, uma nativa empregada da família, com um dos gêmeos. Sua paternidade é uma dúvida que permeia toda a narrativa. Nael e a mãe vivem nos fundos do casarão. O neto bastardo é o confidente de Halim e testemunha de muitos dos fatos narrados.

A chegada da família libanesa ao Brasil se dá no início do século XX, por volta de 1914. A narrativa se estende de 1914 até meados dos anos 60, período em que ocorre o golpe militar.

Zana, de formação cristã, é uma personagem sonhadora, vivendo um estilo de vida burguês que demonstrava gosto pela literatura e poesia, em especial os gazzais, estes selaram a união entre ela e o marido. Hallim, homem apaixonado, não queria ter filhos, pois queria para si a atenção, o amor e o carinho de sua amada. Já a esposa queria filhos... três.

Após a morte do pai no Líbano, Zana convence o marido apaixonado e tem seus três filhos: os gêmeos Yaqub e Omar, que não tinham entre si uma boa relação familiar, e a filha Rânia, que tinha grande admiração pelos irmãos.

Omar nasce com mais fragilidade e Zana dedica ao filho caçula cuidados extremos justificando o medo de perdê-lo, assim como o pai. Isola-se de si e dos demais de sua casa. O marido, mesmo contra sua vontade, se submete aos desejos e caprichos de sua esposa, assinalando a decadência de sua família e de seu lar.

A cidade de Manaus representa a pluralidade cultural da sociedade contemporânea, trazendo à tona a fragmentação dos indivíduos em ambientes de interações e influências sociais.

Essas interações vividas pelas personagens contribuem para a construção de suas identidades e alteridade. Dessa forma, a cidade amazonense é vivenciada de forma objetiva e subjetiva pelas personagens, uma vez que passam a internalizar suas vivências na construção de suas identidades culturais.

Uma das características importantes da obra Hatoumiana são as marcas geográficas, pois estas dão à narrativa características peculiares dos espaços sociais vivenciados em cada ambiente. O termo espaço é relativo, visto que sofre constantes mudanças de acordo com as intervenções humanas.

Essas mutabilidades podem ser históricas, culturais ou sociais e nos apresentam

uma Manaus que transita para a modernidade e, de outro lado, a família libanesa que transita do apogeu à decadência. A própria casa da família de Zana e Halim, deixada por Galib, pai de Zana, quando este fora para o Líbano, tem características deste período.

Milton Hatoum tem no contexto histórico e geográfico da Amazônia, matéria-prima de primeira qualidade para suas obras pois aproxima o leitor do meio amazonense podendo torná-las referencial para o cenário amazônico e seu universo de diferenças: povos, culturas, grandes rios e as belezas que cercam as comunidades ribeirinhas e suas grandezas, que se encontram num só lugar.

Isso faz com que essa heterogeneidade de formas encontre voz em suas personagens, tendo no espaço e na memória um entrelugar como marca identitária que se entrecruza numa diáspora real e híbrida, como a família libanesa, em especial a personagem Zana, que vivendo essa transição cultural e espacial apresenta desde a juventude uma personalidade forte e destemida, diferente de sua época. É uma mulher tradicional. Cuida do lar, instrui os filhos, comanda os empregados, em especial Domingas. Para a matriarca, o lar é seu lugar na terra. É uma mãe extremamente dedicada ao filho caçula. Este será o norteador dos destinos dos que estão à sua volta.

Halim, após o nascimento dos filhos, sentiu-se desprovido de suas intimidades com a esposa. Principalmente pelo filho Omar, que mandava e desmandava no quarto e na cama dos pais, fazendo com que muitas vezes o pai dormisse em outros lugares da casa, como na rede, irritando Halim:

Numa noite Halim, acordou com tosse e falta de ar. Acendeu o candeeiro, viu refletida no espelho do quarto uma teia de aranha amarela, sentiu cheiro de fumaça e pensou que o mosquito ardia lentamente ao lado dele. Saltou da cama e viu o Caçula aninhando no corpo de Zana. Expulsou-o do quarto aos gritos, acordando todo mundo, acusando Omar de incendiário, enquanto Zana repetia: “Foi um pesadelo, nosso filho nunca faria isso”. Discutiram no meio da noite, até que ele saiu de casa batendo a porta com fúria (Hatoum, 2010, p. 70).

A predileção de Zana pelo filho caçula reforça seu narcisismo reforçando ainda mais a rivalidade entre os gêmeos que se acentua à medida em que vão crescendo. Chega ao ápice quando se apaixonam pela mesma moça, Lívia, ao ponto de Omar agredir Yaqub com uma garrafa e lhe cortar o rosto numa sessão de cinema quando este beijava Lívia, fato que faz com que o relacionamento entre os irmãos fique ainda menos afável.

Com o intuito de apaziguar a situação entre os irmãos, o pai decide enviar os gêmeos para o Líbano. Por intercessão de Zana, Omar fica e viaja somente Yaqub que permanece em terra libanesa por cinco anos. De certa forma, Yaqub morreu ao atravessar

para terras distantes. Os olhos de sua mãe não contemplam o que se passa por lá, fazendo com que suas incertezas de que a mãe preferia o irmão. Nenhum telegrama, nenhuma carta chegou às mãos de Zana.

A partir desse momento, o destino dos gêmeos segue caminhos diferentes: quando retorna, Yaqub dedica-se aos estudos em São Paulo e torna-se engenheiro, já Omar prefere os prazeres da vida boêmia em Manaus.

Enquanto o irmão com uma cicatriz casa-se com Lívia e leva uma vida estruturada em São Paulo, Omar vive uma vida desregrada, bebendo até às madrugadas, fato sempre escondido do pai por Zana e a empregada Domingas. Ambas acolhiam o filho desordeiro e não deixavam que o pai visse o estado deplorável em que chegava depois da vida noturna.

Mesmo sabendo que o filho levava uma vida desregrada, inclusive roubando ao irmão e enganando aos pais, Zana o defendia e venerava, colocando os gêmeos numa gangorra, sempre priorizando o filho caçula. A mãe sempre sabia convencer o marido e o filho Omar de suas vontades, seduzindo-os pelos carinhos e cuidados, afastando do filho preferido suas pretendentes e firmando ainda mais o abismo familiar em seu lar.

Para Bauman (2005), o fato de sermos confrontados diariamente pela multiplicidade de identidades, tendo em vista o molde de vida da contemporaneidade, em que não se tem um presente estável diante da pluralidade da sociedade moderna, direciona-nos a uma profusão de transformações nas relações interpessoais, que fazem com que também ocorram mudanças de comportamentos do sujeito, como percebemos em Zana ao se relacionar com os filhos e os demais da casa, sempre moldada aos desejos do filho caçula.

Silva (2011) pondera: «sobre a postura de Zana sobre Omar afirma que esse amor excessivo surgiu da sua necessidade de realização pessoal através da maternidade, que oferece à mulher um papel a mais e distinto do homem, construindo uma fonte de autoridade e autonomia».

Percebe-se em toda a narrativa que, do mesmo modo que Omar é prisioneiro dos prazeres proibidos, Zana é prisioneira dos comportamentos do filho. Ao longo da narrativa, os filhos decidem ir embora. Yaqub firma sua vida em São Paulo com sua esposa Lívia e Omar decide viver longe do olhar e caprichos da mãe, firmando com Zana um constante campo de batalha identitário, cultural e familiar. Seu destino é o sentimento de não pertencimento dos filhos, o que a leva à loucura e decadência de sua casa.

4. A OBRA E A TRANSFICCIONALIDADE TELEVISIVA

Nas últimas décadas, a teledramaturgia brasileira segue tendo crescente aceitação do público telespectador. Estas seguem caminhos das séries norte-americanas que têm em suas adaptações um grande público televisivo estadunidense e, conseqüentemente, fora dos Estados Unidos, onde são transmitidas por canais pagos e plataformas de *streaming*.

Para telespectadores leitores de obras literárias, assistir a uma obra adaptada é como buscar a mesma história em uma mídia diferente. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 405) apresentam a seguinte reflexão sobre a adaptação da literatura para a telenovela:

Trata-se de relações de transcódificações entre a linguagem da telenovela e da narrativa literária. . . no caso de adaptações de romances a telenovela elas são muito mais notórias, implicando soluções de recodificação sobretudo no que toca aos componentes do discurso; romances como Gabriela, cravo e canela de Jorge Amado ou Olhai os lírios do campo de Erico Veríssimo são submetidos a profundas alterações, solicitando uma verdadeira re-escrita. Nela o autor do guião, mantendo em princípio intocáveis os vectores temático-ideológicos do romance e os fundamentais componentes da história (personagens, espaços, tempo histórico), não pode deixar de ponderar e respeitar condicionamento que interferem na enunciação do relato: as exigências e potencialidades da realização televisiva, a dinâmica de apresentação folhetinesca da telenovela, a interligação de várias intrigas, etc. Reelaborado em função desses condicionamentos, o romance feito telenovela adquire então, no plano receptivo, uma imagem nova, por vezes consideravelmente distinta da imagem literária que o leitor construirá. [sic]

Essa nova versão da obra literária vista na teledramaturgia vem chamando atenção do público leitor, uma vez que, nessa relação transficcional, inversa ao processo da leitura para a minissérie, desperta o interesse do leitor/ telespectador para apreciá-la e/ou compará-la em universos diferentes.

O termo transficcionalidade se refere ao deslocamento de indivíduos de determinada ficção para diferentes textos, mídias ou narrativas escritas. Para Saint-Gelais (ano?), transficcionalidade é o fenômeno pelo qual dois textos, do mesmo autor ou de autores diferentes, se relacionam à mesma ficção, seja para repetir alguns personagens de uma narrativa anterior, ou compartilhando o mesmo universo ficcional, designando um universo ficcional em que se observa o prolongamento de alguns ou algum componente de uma ficção primeira com maior ou menor grau de reformulação.

Essa reformulação pode ser vista como um processo comparativo, uma vez que, aquele que reformula, necessita de horas de estudo entre a obra e sua adaptação até ganhar independência necessária em relação à obra que será reformulada.

Em *Dois Irmãos*, a construção da minissérie, difere parcialmente do romance. Utiliza-se o mesmo contexto narrativo sendo possível perceber alguns cortes e deslocamentos que a obra sofre ao ser reformulada para o cinema criando situações que não estavam presentes no romance original, o que leva à transficcionalidade e a acréscimos que, no romance, foram apenas comentados.

A obra é dividida em treze partes sendo um preâmbulo e doze capítulos, já na minissérie, apresenta-se antes do preâmbulo um primeiro plano, no qual, uma máquina de escrever reproduz um poema de Carlos Drummond de Andrade, *Liquidação*, o mesmo trecho que está na epígrafe do romance original.

Na minissérie, há também a presença do preâmbulo que, diferentemente do livro, narra a morte de Zana e inicia a narrativa contando a volta de Yaqub do Líbano para sua casa no Brasil, quando Halim vai buscar o gêmeo no Rio de Janeiro e Zana o espera ansiosamente no aeroporto de Manaus, eliminando o desembarque de Yaqub na Cinelândia, unificando cenas e ambientes.

Essas adaptações transficcionais, como vimos acima, não apenas reduzem as obras originais, como trazem novas informações e cenas que podem ser acrescentadas que não estavam no romance original. Outro exemplo é a construção da representação das personalidades opostas dos irmãos gêmeos e a diferença física entre eles marcada pela cicatriz que Yaqub carrega em seu rosto após uma discussão com seu irmão por causa de Lívia.

Para Antonio Adami (2002), «adaptar é reunir os dados captados por várias leituras do mesmo texto e transformá-los em uma imagem que seja próxima da que o autor da obra elaborou. Sendo assim, um exercício de leitura e de reconstrução de sentido do texto-fonte». Para o autor, não há fórmula para a reconstrução da obra literária em texto fílmico ou televisivo. O que marca esta trajetória é a sensibilidade do autor, aquilo que está subjacente, metaforizado na obra de origem. Cabe aos criadores a transposição da palavra para a imagem.

5. ESPAÇO, MEMÓRIA E SIMBOLISMO NA OBRA E MINISSÉRIE TELEVISIVA

Seemann, ao citar Halbwachs em seu artigo *O espaço da memória e a memória do espaço*, nos diz que “o espaço é uma realidade que dura”. Para recuperar nosso passado, precisamos ver o meio material que nos cerca e onde a memória se conserva. O espaço,

ou melhor, “nosso espaço”, é aquele que ocupamos, por onde passamos, ao qual temos acesso e que fixa as nossas construções e pensamentos do passado para que reapareça esta ou aquela categoria de lembrança”.

São nessas faculdades de lembrar, de reter informações e ideias que formalizamos objetos de memórias e guardamos recordações pessoais de cheiros, espaços, encontros de família, ilusões e decepções ao longo do tempo. Nas lembranças, são registrados momentos que marcam nossa história.

O espaço está intimamente entrelaçado às nossas lembranças que, por sua vez, enlaçam-se à nossa identidade. É essa materialização do espaço, dentre esses, o familiar, que nos faz pertencente a determinado grupo social contribuindo para nossa construção identitária.

Hatoum centra grande parte dos conflitos da narrativa no espaço do casarão. É nele que Galib abre o restaurante, espaço de encontro e interação da cultura libanesa. É no casarão que Zana decide morar após o casamento e onde nascem os filhos e ocorrem os conflitos familiares. Casa tipicamente libanesa, marcada pelos cultivos das ervas do oriente, contrapondo-se à seringueira do quintal. Esses espaços que, na obra, ficam no imaginário do público leitor, são apresentados na minissérie com especificidade.

Maurice Halbwachs (2006), ao fazer uma análise sobre o termo memória, salienta que diferentes são os pontos de referência que estruturam nossa memória inserindo-a no memorial da coletividade da qual fazemos parte.

Após a morte de Halim, no sofá cinzento, Zana passa a viver as lembranças de um lar que teve seus dias de glória. Passa a viver as memórias de seu pai e esposo, no mesmo sofá em que o marido morrera, somadas a uma expectativa frustrada de unir os filhos.

Os filhos se foram, semelhantemente à trama bíblica, Caim e Abel. Sua casa já não é mais a mesma. Busca manter tudo em seu devido lugar. Insiste em deixar vivo em suas memórias o espaço em que formara uma família: os móveis, o espelho da sala, o galinheiro intocável de seu pai aos fundos do quintal, a imagem e o altar das orações diárias. Tudo como o marido deixara. Até mesmo a rede vermelha do filho Omar, na esperança de que um dia retorne.

A casa da família também é um lugar simbólico na estrutura desta narrativa familiar, pois muitos elementos da natureza convergem para esse lugar, da mesma forma como os personagens que têm suas próprias jornadas fora da casa, mas acabam retornando para ela, como se os acontecimentos todos convergissem para aquele espaço, tanto para

o original quanto para o televisionado.

Vemos, na minissérie, vários elementos simbólicos expressos nas cenas finais da obra, como em uma cena em que Nael, ao retornar para o quartinho dos fundos, reservado para ele após a venda da casa libanesa para a loja Rochiram, busca, tanto no olhar quanto no modo de andar, transmitir para o telespectador a melancolia e a tristeza em que se encontra por ser esse o único local remanescente da antiga casa. Em uma noite de chuva e água quase aos joelhos, traduz de forma simbólica o lar em ruínas reproduzindo para a imagem a tristeza relatada na trama original...

Ao final da minissérie, assim como no romance, a casa é destruída, adaptando a metáfora proposta por Hatoum, desde a referência inicial: a casa cai quando a família se destrói.

5.1 A refiguração e sobrevida das personagens em Dois Irmãos

A minissérie televisiva *Dois Irmãos*, adaptada da obra literária de Milton Hatoum (2000) que leva o mesmo nome, é composta por dez capítulos com aproximadamente 50 minutos cada. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho, teve seu primeiro episódio estreado pela Rede Globo em janeiro de 2017.

Seu enredo traz a história de uma família libanesa tipicamente brasileira e a rivalidade entre dois irmãos gêmeos. Toda a narrativa é contada pelo olhar de Nael. Os personagens da narrativa midiática são refigurados e saem de seus espaços de origem ganhando sobrevida na minissérie.

Na narrativa televisiva, as observações, determinações de câmera, perspectiva do espaço, visão e interpretações, mesmo que de forma inconsciente, vão influenciar uma representação do local e a refiguração das personagens.

A minissérie mostra características da personalidade de personagens através de uma construção imagética que se dá através de uma relação entre o espaço e o tempo, marcados pela passagem de vários atores e atrizes que fazem os papéis das personagens centrais da trama desde o início da relação entre Zana e Omar até a construção da Casa Rochiram, marcando a decadência da família libanesa. Essa relação é uma construção que se dá em vários momentos da obra, em que vemos uma progressão cíclica em vários personagens, mas, principalmente, nos gêmeos Yaqub e Omar, que se relaciona com fidelidade com as características da obra original.

Para Carlos Reis (2015), a refiguração configura uma personagem derivada da

original. Nesse sentido, significa que ela normalmente não se esgota num lugar específico do texto, elabora-se e completa-se ao longo da narrativa.

Na transposição das personagens da obra de Hatoum para a minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho, as personagens da obra original ganham sobrevida nesse novo universo midiático. Pode-se perceber esse processo de refiguração em toda a minissérie, uma vez que as personagens da obra original, no momento em que são inseridas, vivenciam os mesmos conflitos familiares da trama primeira.

Carlos Reis (2015), ao abordar a refiguração, afirma que esta designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionalis que individualizam as figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem; enquanto personagens, sendo a refiguração considerada dinâmica, gradual e complexa, uma vez que não se esgota em lugar específico do texto.

Antes, acontece de vários modos em seu processo de engajamento com a leitura, fixando uma dinâmica diante do texto que nos parece poder ser organizada em torno dos dois princípios narratológicos apontados por Carlos Reis que mencionamos anteriormente, a permutação e a dupla percepção, assim como por um terceiro princípio, o de concretização, que o pesquisador português recupera a partir das reflexões de Roman Ingarden e Wolfgang Iser (Reis, 2016).

Os dois primeiros princípios agem, de acordo com Reis, como eixos formadores da figuração ficcional: a permutação está diretamente ligada à dimensão retórico-ficcional das personagens, à sua instância e gênese, num «movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais» por elas manifestados (Reis, 2016, p. 27), já a dupla percepção é induzida por um desdobramento cognitivo responsável por impedir que se confundam a figuração e a representação. Pode-se dizer, assim, que a figuração ficcional exige que o leitor considere, simultaneamente, «os procedimentos construtivos e os vetores de sentido que, na economia do relato, estruturam a personagem, sem que, no ato da leitura, uns excluam os outros» (Reis, 2016, p. 28).

A concretização, por sua vez, retomada por Reis no contexto da figuração ficcional por transcodificação, aponta a leitura «enquanto processo de preenchimento de pontos de indeterminação que levam à constituição de uma imagem em que o leitor incute, por sua conta e risco mas não de forma aleatória» (Reis, 2016, p. 81), algumas qualidades que o autor denomina “não figuráveis”. Se todo processo de figuração, conforme Reis, presume uma zona lacunar, ou seja, uma incompletude que garante certa diferença com relação à imagem que do texto se projeta, é o próprio leitor quem complementa o processo

com características derivadas de suas imagens mentais e repertórios culturais.

Uma vez que esta se elabora e se completa ao longo da narrativa, não se restringe a uma específica característica ou à descrição da personagem, como se pode perceber na relação entre os irmãos gêmeos. Enquanto Yaqub tem a postura de uma personalidade séria e rígida, Omar se apresenta com uma postura descompromissada, algumas vezes irresponsável e sem caráter.

Uma outra forma de caracterizar a refiguração e sobrevida destas personagens na minissérie é através da maneira como cada um se veste, penteia o cabelo e o tom de voz. Essa diferença deixa dúvidas ao telespectador na hora de identificá-los, o que, na obra de Hatoum, não nos é apresentado de forma tão imagética quanto na minissérie.

Uma outra reformulação que percebemos na minissérie é o deslocamento de cena. Na obra original, Yaqub, ao retornar do Líbano e chegar ao Brasil, urina na Cinelândia. E na minissérie, o fato que deixa Halim envergonhado, ocorre com Omar na presença de seus colegas de escola.

No romance, Yaqub retorna à cidade de Manaus por quatro vezes: pela primeira vez, quando retorna do Líbano. Na segunda vez, quando faz sua primeira visita já morando em São Paulo. Anos depois, faz sua segunda visita à família e, ao final da narrativa, a última, próxima ao desfecho da história.

Reis destaca que essa sobrevivência das personagens

. . . torna-se especialmente evidente na figuração ficcional por transcodificação”, ou seja, quando essas personagens são transpostas a novos suportes midiáticos, em especial se este processo é realizado “ . . . por artistas com reconhecida identidade estética, capaz de inculcar certo poder de legitimação a tais práticas (Reis, 2016, p. 34).

A primeira e a última chegadas apresentadas na obra principal foram mantidas na minissérie. Já a segunda e a terceira foram adaptadas para um momento somente, enxugando algumas passagens e contextos temporais da época, mas não deixando perder a essência da obra original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos entender que importante foi o diálogo entre duas mídias, romance e minissérie, visto que estas dialogam e apresentam competências enfatizando cada uma seu tema. No caso do romance, a competência narrativa dá foco à busca pela identidade do narrador

personagem e os conflitos familiares, enquanto as competências da minissérie enfocam o drama familiar através de elementos estéticos relacionados à mídia televisiva.

Há, portanto, uma correlação produtiva entre duas artes que, adaptando tramas do literário para televisão, proporciona um modelo intermediário que permite ao público conhecer essa narrativa ambientada na cidade de Manaus, que mesmo, com seus personagens refigurados em um universo, sobrevivem mantendo fidelidade ao seu espaço narrativo de origem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMI, A. (2001). “O Livro e a Imagem Sonora”. INTERCOM. Campo Grande-MS: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- FREUD, S. (1914 – 1916). (1996). *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. Imago: Rio de Janeiro.
- HALBWACHS, M. (2006). *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro.
- HATOUM, M. (2010). *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- REIS, C. (2018). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. 3ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, C. (2016). *Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem*. In: REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. 2 ed. Coimbra; Imprensa da Universidade de Coimbra, 119-143.
- REIS, C., LOPES, M. LOPES, A. (2015). *Dicionário de Narratologia*. 7. Coimbra: Almedina, 2002.
- REIS, C., FIGURAÇÃO (2018). In: REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, pp.165-168.
- SEEMANN, J. *O Espaço da Memória e a Memória do Espaço: Algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas*. Revista da Casa da Geografia de Sobral, Sobral, v.4/5, p.43-53,2002/2003.
- SILVA, J. da (2011). *Relações de gênero no romance de Milton Hatoum*. Disponível em <http://www.ufsj.edu.br>. Acessado em agosto de 2015.
- Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos* / Helmut P. E. Galle, Juliana P. Perez, Valéria S. Pereira (organizadores). -- São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018. 5161,984 Kb. PDF.

ENTRE DUAS MÃOS VAZIAS: LÚCIO CARDOSO NO CINEMA DE LUIZ CARLOS LACERDA

Edimara Lisboa

Unesp-FCLAr

1. INTRODUÇÃO

Este artigo visa apresentar resultados parciais da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara (Unesp-FCLAr) sob o título “Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda: prolongamentos de leitura”. A pesquisa, nas suas linhas gerais, investiga a presença significativa da obra e da figura do escritor brasileiro Lúcio Cardoso, historicamente situado na Geração de 1930, como constituinte recorrente da cinematografia do também brasileiro Luiz Carlos Lacerda¹, um dos herdeiros imediatos do Cinema Novo.

Lúcio Cardoso (1912-1968), consagrado romancista, comumente relacionado ao grupo intimista da Geração de 1930, possui uma produção artística multifacetada, com trânsito pela poesia, pela novela, pelo conto e pela crônica. Seus diários publicados são de grande importância para consolidação do gênero no Brasil. Tornou-se pintor, depois de sofrer o AVC que comprometeu suas habilidades de fala e escrita. Menos conhecidas são as suas breves incursões pelo teatro e pelo cinema, concentradas na década de 1940. No cinema, escreveu roteiros para os cineastas Léo Marten, Igino Bonfioli e Paulo César Saraceni, contribuindo, assim, com filmes pioneiros na constituição do Cinema Novo. Em parceria com o produtor João Tinoco de Freitas, pai do *Bigode*, Lúcio fez tentativa de dirigir o próprio filme, *A Mulher de Longe*, mas acabou por deixar o roteiro incompleto e pouco avançou com as filmagens.

Diferente do que possa parecer à primeira vista, não foi através do pai que o poeta e cineasta Luiz Carlos Lacerda (1945-) conheceu Lúcio Cardoso. Foi na altura da publicação de seus primeiros poemas que, frequentando as noites cariocas, Lacerda veio a conhecer e a se tornar *affair* de Lúcio. A admiração pelo artista e o amor pela pessoa

¹ O “Bigode”, como ele é mais conhecido no meio cinematográfico brasileiro.

surtem por ele ficcionalizados em filmes como *Leila Diniz*, de 1987, e *O Que Seria Desse Mundo Sem Paixão?*, de 2016, mas a figura de Lúcio e reconhecíveis temas cardosianos se fazem sentir em grande parte da sua filmografia. O entusiasmo de Lacerda por Lúcio transborda seu cinema, aparecendo também em sua poesia, em entrevistas que concede e na participação em eventos dedicados ao escritor. Ficou a cargo dele, por exemplo, o texto de orelha da mais recente reedição de *Maleita*, o romance de estreia de Lúcio, que vem sendo há alguns anos reimpressa pela Editora Civilização Brasileira.

O centenário de Lúcio em 2012 fez reavivar esse entusiasmo de Lacerda por Lúcio, fazendo com que o escritor passasse a aparecer de forma mais intensa no seu cinema. Através do documentário *A Mulher de Longe*, realizado justamente para as comemorações, procurou recuperar a história de produção do filme deixado inacabado. Em 2015, estreia o longa de ficção *Introdução à Música do Sangue*, que realiza a partir de fragmentos do roteiro que Lúcio começou a preparar para que o próprio Lacerda filmasse. Em seguida, o já mencionado *O Que Seria Desse Mundo Sem Paixão?*, traz Lúcio e Murilo Mendes como personagens centrais. E, de forma mais pontual, há menções a Lúcio em seus dois mais recentes trabalhos, a minissérie televisiva *Rua do Sobe e Desce, Número que Desaparece*, de 2020, e o documentário *Tinoco*, de 2021, sobre a figura paterna.

Lúcio esteve também muito presente nas primeiras obras de Lacerda. Foi tema de seu primeiro filme, o documentário de curta-metragem *O Enfeitado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso*, de 1968. Quatro anos mais tarde, faz sua estreia como diretor de longas de ficção justamente com a adaptação de uma obra de Lúcio, a novela “Mãos Vazias”. E seu primeiro roteiro original para longa de ficção, que resultou no filme *O Princípio do Prazer*, de 1979, possui diálogo manifesto com a literatura cardosiana.

Para além desses dois momentos de intertexto mais intenso e mais explícito, nossa investigação da filmografia de Lacerda tem apontado a presença de Lúcio como um elemento fundamental para compreensão do seu modo de fazer cinema. Mais que isso, a discussão das intersecções entre Lúcio e Lacerda, ainda pouco investigadas em trabalhos acadêmicos, tem indicado contributos para o debate mais amplo das relações entre Modernismo literário e Cinema Novo, que remetem, de forma mais imediata, a títulos consagrados compartilhados pela literatura e pelo cinema brasileiro, tais como *Macunaíma* e *Vidas Secas*.

2. OBJETIVOS

A demonstração dos diálogos intertextuais entre Lúcio Cardoso e Luiz Carlos Lacerda é o objetivo principal da pesquisa acima apresentada. Ponderar o contexto maior desses diálogos nos trânsitos interartísticos de expressão moderna no Brasil é um dos objetivos específicos em perspectiva, assim como a própria discussão das relações entre literatura e cinema, de modo geral, é outro deles. Em consideração às dimensões deste artigo² e ao atual estágio de desenvolvimento da investigação, o objetivo, aqui, ficará concentrado e delimitado na análise de apenas um dos filmes mencionados, justamente aquele que salienta a via mais costumeira dos diálogos intersemióticos entre literatura e cinema, ou seja, a adaptação de um livro para uma película.

Desse modo, será tratado mais especificamente o par de obras cuja intersecção é a mais explícita do nosso *corpus* de pesquisa: *Mãos Vazias*, a novela de 1938 e o filme de 1972. Trata-se da única adaptação cinematográfica de Lacerda para uma obra de Lúcio efetivamente publicada³, adaptação de um dos textos mais conhecidos e celebrados do autor, ao lado de *Inácio* e da conhecidíssima *Crônica da casa assassinada*, *magnum opus* que Lacerda comenta ter também desejado filmar, se o próprio Lúcio não tivesse cedido os direitos de filmagem a Paulo César Saraceni⁴.

Em atenção, pois, ao par homônimo das *Mãos Vazias*, pretende-se discutir os procedimentos de construção das personagens, em geral, e do protagonismo feminino, em particular, para argumentar o tratamento de figuras transgressoras como um dos aspectos de confluência entre Lúcio e Lacerda. O interesse pela protagonista Ida, questionadora da ordem vigente que a cerca, é emblemático na novela e as reconfigurações dessa personagem empreendidas no filme, a princípio indicativas de pontos de disjunções entre uma obra e outra, são, afinal, reveladoras do mergulho profundo na obra de Lúcio que é proposto por Lacerda não apenas neste filme, mas em vários momentos de seu cinema.

² Texto resultante da comunicação apresentada no “VI Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués”, promovido pela Universidad de Salamanca em junho de 2021, e elaborado para a composição destes anais.

³ Outra adaptação é *O Que Seria Desses Mundo Sem Paixão*, a partir da novela inédita depositada no Arquivo Lúcio Cardoso, arquivado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

⁴ Cineasta cujas relações com Lúcio Cardoso tem contato com maior número de trabalhos acadêmicos, sobretudo atentos à sua “Trilogia da Paixão”, que inclui ainda os filmes *Porto das Caixas* (com roteiro original de Lúcio) e *O Viajante*, filme que adapta o romance homônimo deixado inacabado e publicado postumamente.

3. METODOLOGIA

A pesquisa consiste em levantamento, organização, leitura/visionamento e discussão fílmico-bibliográficos. De maneira que os métodos de tratamento do *corpus* fundamentam-se em análise literária e análise cinematográfica, embasadas teoricamente pelos Estudos de Literatura e Cinema, com vieses intersemiótico e comparatista. A partir da proposta de compreender as relações entre literatura e cinema como “prolongamento de leitura”⁵, procura-se demonstrar as estratégias, formais e temáticas, empregadas de forma confluyente pelos dois artistas focalizados neste trabalho.

Stam (2006, p. 27), ao introduzir a área de Estudos de Literatura e Cinema pela discussão dos caminhos possíveis de estudo das adaptações, destaca o processo de definição desses caminhos em conceitos.

A teoria da adaptação tem à sua disposição um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo ‘trans’ enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo ‘re’ enfatizam a função recombinante da adaptação.) Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da ‘tradução’, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução.

No amplo leque conceitual da área, Stam explicita como o direcionamento da análise do fenômeno da adaptação pode mobilizar diferentemente a percepção crítica. Uma opção conceitual, como a de trabalhar em termos de “prolongamento de leitura”, não invalidaria os demais caminhos, mas vem colocar em evidência o posicionamento do analista diante das obras. De modo que escolher orientar a análise sob esse preceito, e não sob outros, direciona e recorta *um* aspecto específico do fenômeno. Aqui, o que diz respeito à apreciação do leitor.

Pensar a adaptação, dentro do tropo da “leitura”, como um “prolongamento de leitura”, diz respeito à discussão da capacidade das adaptações de nos fazer voltar para o texto adaptado com um novo olhar, munidos de uma interpretação renovada acerca do

⁵ Problemática destacada já no título do projeto de pesquisa, mencionado no primeiro parágrafo da Introdução.

texto, uma interpretação que não é a nossa, mas foi suscitada pelo filme. Sousa (2001, p. 261) argumenta que o processo de adaptação é, nessa perspectiva, “o prolongamento e a ampliação da essência originária de um texto-fonte”⁶. Dito de outra forma, o texto adaptado procede à renovação e duplicação da imanência do original, faz com que nós prolonguemos nossa experiência de leitura, recolocando o texto-fonte para nossa reapreciação como leitores.

Em outra passagem, Sousa (2001, p. 70) pondera que «a adaptação implica uma forma de crítica literária, da qual depende o desempenho do cineasta em produzir uma interpretação que o dinamize e fertilize, convidando a reler o texto-fonte», constituindo, portanto, *uma* hipótese de leitura esteticamente produtiva. Assim como o contato com a crítica literária é um meio de prolongar e complementar a nossa compreensão do texto literário, a depender sempre da qualidade dessa crítica, a adaptação fílmica teria uma função semelhante, acrescida da fruição estética nova.

O prolongamento de leitura do texto-fonte, sendo apenas *um* aspecto do filme adaptado, é justamente aquele aspecto que nos convida a voltar ao texto literário para encontrar uma leitura diferente, que nos faça observar elementos que antes não estavam em evidência. É certo que, como obra artística nova, e autônoma, o texto-alvo não se encerra nessa dimensão do prolongamento que ele proporciona da leitura do texto-fonte. É nas suas questões próprias, na maneira como faz uso da linguagem cinematográfica, como dialoga com os gêneros fílmicos e as tradições do cinema, que irá encontrar o seu interesse enquanto filme, e não mais como adaptação. Entretanto, o recorte analítico da adaptação como leitura prolongada possibilita concentrar a discussão no exercício de revisão que toda adaptação promove, na apreciação comparativa com a obra adaptada.

Em artigo sobre o cinema avant *la lettre*, que discute o aspecto narrativo (o narrativo verbal e o narrativo audiovisual) como ponto de contato definitivo entre literatura e cinema, que embora seja construído com suportes expressivos distintos, é tecido a partir das mesmas dominantes funcionais⁷, Sousa (2008, p. 219) pondera o fenômeno da adaptação, argumentando que, por meio dela:

⁶ *Texto-fonte* é um conceito emprestado da Teoria da Tradução e que tem sido utilizado nos Estudos de Literatura e Cinema para nomear o texto adaptado, o texto que veio antes, sendo a adaptação, o texto que veio depois, chamado de *texto-alvo*.

⁷ Sendo uma delas a *personagem*, esse elemento vital da narrativa. Por um lado, a personagem é um componente construído diferentemente em termos de linguagem, visto que a personagem literária é um “ser de papel”, que resulta de um constructo de palavras «capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, especialmente em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos» (Brait, 2017, p. 20), enquanto a personagem fílmica é um ser impresso na película (ou no vídeo), resultante do amalgamado expressivo do trabalho do ator (com seu corpo, voz e expressividade) e dos trabalhos da equipe técnica

O cinema vem assim como que volver-se, na mente do leitor, em categoria heurística. É mais um instrumento a serviço da busca e da indagação, constituindo uma perspectiva crítica suplementar para abordar o texto literário de um modo inteligente e sensível. [...] Como já dizia, com inegável justeza didáctica e pedagógica, Étienne Fuzellier: “une analyse cinematographique de la qualité et du rythme des images peut servir à les mettre en relief mieux qu’une autre analyse littéraire”.

As adaptações, de fato, convidam a refletir sobre as circunscrições formais e expressivas do texto-fonte. Como experiência de fruição que se diferencia tanto da leitura de um livro, como do visionamento de um filme por si só, a adaptação observada como fenômeno que somente se completa na recepção do leitor-espectador tem interesse próprio, de outra natureza, o qual contribui tanto para a *perspectiva crítica suplementar* na abordagem do texto literário, como na investigação do impacto dessa literatura no projeto estético do cineasta que propôs o diálogo intertextual de caráter intersemiótico.

4. MÃOS VAZIAS DE PERSONAGENS TRANSGRESSORAS

O filme *Mãos Vazias* (1972), de Luiz Carlos Lacerda, apresenta-se como adaptação cinematográfica da novela homônima (1938) de Lúcio Cardoso, mas o procedimento de construção narrativa utilizado faz convergir o núcleo fabular da novela com elementos recorrentes da obra de Lúcio em seu conjunto, o que resulta em uma adaptação bastante livre do texto-fonte, capaz de reverberar uma reflexão de caráter global acerca do autor adaptado. Nesse sentido, mais do que um filme inspirado em obra literária, *Mãos Vazias* acaba por ser uma espécie de filme-ensaio sobre um dos *leitmotives* cardosianos, que é a hipocrisia do modelo de casamento burguês, que, se é tema central desta novela, perpassa o projeto literário de Lúcio. De maneira que estamos diante de uma adaptação fílmica que propõe *uma perspectiva crítica suplementar* não apenas do texto-fonte, mas do próprio universo ficcional revisitado.

Logo no *incipit* fílmico as figuras centrais da novela, o casal de classe média Ida e Felipe, interpretados por Leila Diniz e José Kléber, são apresentadas mais à semelhança do casal Nina e Valdo, da obra mais conhecida de Lúcio Cardoso, o romance *Crônica da*

(direção, câmera, iluminação, som, figurino, montagem etc.). Por outro lado, é um elemento de grande proximidade entre as duas artes em termos de sentido, pois o ator de cinema tem um papel muito diverso do ator de teatro – “no teatro o ator passa e o personagem fica, ao passo que cinema sucede o inverso” (Sales Gomes, 2018, p. 114) – e, portanto, no cinema, tal como na literatura, a personagem é um habitante da realidade ficcional dotado de uma imagem ficcional própria, preenchendo por si mesmo o imaginário coletivo, como seres da cultura, semelhante às figuras mitológicas.

casa assassinada, do que das personagens-referência. Tal como Nina e Valdo, Ida e Felipe filmicos são recém-chegados em Vila Velha, a grande cidade ficcional da literatura cardosiana e que na novela “*Mãos Vazias*” ainda não recebe este nome. Lacerda faz, ainda, com que o casal seja migrante de Curvelo, assim como os protagonistas de *Maleita*, com os quais de fato se parecem em gestos e em personalidade, inclusive em suas trajetórias progressas.

Esse cruzamento de caracterizações de diferentes casais burgueses cardosianos gera incongruências à construção do casal fílmico – que coloca o filho em colégio importante no Rio de Janeiro, mas chega de carroça em suas terras da provinciana Vila Velha; que é identificado como novos membros da elite local, mas participa dos mexericos populares à porta da barbearia; que passeia de carro aos domingos, mas para visitar casebres arruinados (e isso ao som irônico de um violino a Paganini que, saído da trilha sonora, invade o espaço diegético por meio da personagem fantasmagórica do violinista).

De maneira que a percepção dos traços cardosianos do casal fílmico ultrapassa os limites da novela e propõe elos entre diferentes tratamentos estéticos dado por Lúcio para representar casais burgueses em sua obra. Uns e outros terão, de formas diversas e em variados graus, o seu típico casamento convencional abalado pela cosmovisão demasiado estreita da pequena cidade em contraste com novas visões de mundo advindas dos modernos espaços urbanos.

No filme de Lacerda, a convencionalidade dessas relações e seu questionamento se faz sentir não apenas nos diálogos e no avançar das ações, mas também na construção da *mise en scène*. As cenas ambientadas na sala de jantar de Ida e Felipe são exemplos significativos disso, uma vez que a distribuição simétrica de todos os elementos cenográficos (janelas, cadeiras, louças, candelabros), a interação harmônica das personagens com esses elementos (reforçada pelos ruídos decorrente dela) e a opção de enquadramento, frontal e centralizado a princípio, vão sendo desarticulados num crescendo, à medida que a relação do casal sofre os abalos dos acontecimentos.

Interessado nas diferentes nuances do casamento burguês representadas na literatura de Lúcio, Lacerda acaba por convidar para o interior da trama de “*Mãos Vazias*” outros três casais “originais”, mas que também ecoam em si diferentes personagens cardosianas.

O primeiro deles, relativamente próximo do casal amigo existente na novela, Ana e Mário⁸, interpretados por Ana Maria Guimarães e Arduino Colasanti, representa o casamento onde o amor já acabou, como Gina e Renato da peça “A Corta de Prata” de Lúcio. A relação conjugal deles permanece em pé apenas na fachada, imagem metafórica que Lacerda dá a ver literalmente, na belíssima cena em que os dois transitam por uma casa em ruínas da qual resta em pé apenas a parede externa, justamente a da fachada para a rua, enquanto eles recitam, mais para si do que um para o outro, belíssimas passagens dos *Diários* de Lúcio.

O segundo casal, inexistente na novela, é composto por Irene, a prima de Felipe, malvista por todos por ser divorciada e cartomante, e por seu namorado muito mais jovem, a quem praticamente não se atribui falas. Esse novo casal faz ecoar os relacionamentos extraconjugais e incestuosos de Nina, da *Crônica da casa assassinada*, primeiro com o jardineiro Alberto e, mais tarde, com André, que ela acreditava ser seu filho.

Por fim, o casal de amigos Hélio Bandeira e Maria, também sem equivalente na novela, é representante da nova geração de Vila Velha, que ventila minimamente a mentalidade provinciana, devido à homossexualidade dele e a sexualidade aflorada dela, embora nenhum dos dois chegue a gestos verdadeiramente disruptivos, pois Maria cometerá suicídio diante dos boatos que acerca dela sobrevém e Hélio Bandeira não chegará a assumir publicamente a sua orientação sexual, optando antes pelo casamento de conveniências. O desfecho trágico, ou infeliz, dessas duas personagens vai coincidir com os finais recorrentes na obra de Lúcio Cardoso, em que as personagens transgressoras, quase sempre mulheres, por vezes homens que não se encaixam no padrão heteronormativo, não encontram saída ou alternativas, não têm possibilidade alguma de sobreviverem no mundo limitador e castrador que as cercam.

De maneira que caberá à Ida fílmica colocar a trama dos anos 1930 na conjuntura dos anos 1970, retirando a protagonista de Lúcio de seus recorrentes finais trágicos esmagadores, já que a Ida da novela “Mãos Vazias”, assim como Maria no filme, encontrará no suicídio a única saída possível para o claustrofóbico casamento burguês, que ela passa a questionar, transgressivamente, após a morte do filho. Lacerda diz em

⁸ Na novela, Ana é amiga de infância de Ida, malvista na cidade por ser amigada. O seu companheiro não é nomeado e apenas interfere de forma indireta nas ações. Ida e Felipe não frequentam o casal, justamente por conta dos mexericos. Já no filme, Ana e Mário são amigos próximos do casal central e participam com eles da maior parte dos acontecimentos.

entrevista a Sternheim (2007, p. 72) que não lhe pareceu verossímil colocar a atriz Leila Diniz, símbolo da liberdade feminina no Brasil, a tomar as mesmas decisões da Ida literária diante do desmoronamento da sua relação conjugal. Por isso, ele optou por reajustar o destino da personagem, por meio de um “exercício de liberdade que ele aprendeu com Lúcio Cardoso” (Costa, 2016, p. 116). Toda vestida de amarelo, de pés descalços, correndo de braços abertos pela mata verde, a Ida fílmica torna-se alegoria de um Brasil que insurge contra a ditadura militar e as amarras patriarcais⁹.

A grande ironia do texto fílmico incide em inverter completamente as ações de Ida: ela enfrenta Felipe em vez de fugir dele; questiona todos à sua volta em vez de lhes aceitar as críticas; ela, por fim, não tira a própria vida, antes se torna assassina de amantes, em crimes dos quais acaba por sair impune. Como observa com justeza Cardoso (2007, p. 51): «Se a Ida da literatura, construída na década de 1930, se mata diante da mediocridade do mundo, a Ida do cinema, datada dos anos 1970, mata os medíocres e continua viva».

Semelhante à protagonista de *A Mulher de Longe*, que Lúcio não conseguiu tirar do papel e fazer surgir na tela¹⁰, a Ida-Leila Diniz escapa de Vila Velha em um barco, rumo, quiçá, a uma relação amorosa, por fim, autêntica, como a que a mulher de longe teria vivido com o pescador Pedro, em texto que colocaria o novo casal como parceiros, e não mais antagonistas, na luta contra um ambiente à volta tão hostil e ultrapassado como essa Vila Velha imaginada por Lúcio em tantas e tantas de suas obras.

A literatura de Lúcio Cardoso delineia uma mulher que de tão íntima torna-se universal em seus medos, angústias e desejos. O cinema de Luiz Carlos Lacerda torna o universal atemporal, recontando Ida sob outras influências. Uma Ida que, apesar do destino diverso da Ida de papel, ainda é, e será sempre, a mulher para Lúcio Cardoso: solitária, incompreendida e rebelde (Cardoso, 2007, p. 52).

Na análise de Cardoso, acima citada, o diálogo intertextual que Lacerda propõe da novela cardosiana acaba por salienta o caráter universal da narrativa de Lúcio. O filme

⁹ Há, ainda, no filme, toda uma sequência dedicada à crítica mais direta ao regime militar brasileiro (1964-1985) e à censura. A opressão da ditadura é retratada pela imagem de se ter proibido o uso de giz nas escolas, onde as aulas só funcionam sob vigilância policial. De forma debochada, os motivos para isso no filme não vão ser as pichações de teor político, mas pichações lascivas, de ofensa aos homossexuais. Lacerda aproxima assim, com muita inteligência, a opressão política (da ditadura) e a opressão sexual (do patriarcado).

¹⁰ Fragmentos do roteiro deste filme frustrado, que permitem apreender como seria a progressão do enredo, estão depositados no Arquivo Lúcio Cardoso. Luiz Carlos Lacerda recuperou fotogramas do que Lúcio chegou a filmar e trouxe a público parte desse material no seu documentário *A Mulher de Longe* (2008). Os fotogramas originais estão depositados na Cinemateca Brasileira.

coloca em destaque a dimensão de atemporalidade contida na novela (a Ida da cidade provinciana de qualquer tempo e de qualquer lugar), justamente, à medida que decide recontar essa história embaralhando a caracterização de cena dos anos 1930 e o desejo de retratar a conjuntura política dos anos 1970. A sensibilidade de Lacerda tanto para a prática cinematográfica (adequação da atriz à personagem e vice-versa) como para o contexto histórico em que estava inserido (a ditadura, o desbunde¹¹) amplia a interpretação da personagem feminina de Lúcio, prolongando a nossa leitura a respeito de Ida, já que o diálogo intertextual com Lúcio faz emergir, no filme, a feminilidade como elemento transgressor e, conseqüentemente, libertador.

4. CONCLUSÕES

A releitura fílmica da novela “Mãos vazias” de Lúcio Cardoso que é proposta por Luiz Carlos Lacerda reinterpreta ficcionalmente os questionamentos do texto-fonte em atenção às problemáticas que mobilizam a sua geração. Nesse processo de encontrar no texto alheio questões próprias, o filme *Mãos Vazias* convida a reler a obra autocentrada (considerada esteticista) de Lúcio Cardoso sob um ponto de vista sociopolítico renovado. Mostrando que Lúcio é, antes de tudo, um artista sensível ao humano, ao sofrimento de quem não se encaixa, às amarras que a sociedade impõe aos sujeitos.

Desse modo, o prolongamento de leitura da novela cardosiana que este filme de Lacerda suscita contesta a recepção crítica da obra literária, revelando um Lúcio absolutamente transgressor. Ao rerepresentar diferentes personagens cardosianas que não se encaixam às normas do mundo à sua volta, bem como ao propor um novo destino para a Ida de “Mãos Vazias”, permitindo que ela não mais resolva por meio do suicídio a crescente inadequação ao casamento burguês e encontrando na corporeidade da atriz Leila Diniz a possibilidade de revolucionar os costumes, de viver plenamente a recém adquirida liberdade sexual, assassinando (e sobrevivendo a) tudo o que representava o patriarcado, Lacerda nos convida a reencontrar em Lúcio o exercício apaixonado da liberdade.

Em diálogo com Lúcio, Lacerda foi buscar – no seio de uma rede de afiliações cinematográficas que remete a seu pai, o produtor João Tinoco de Freitas, aos cineastas

¹¹ Movimento de oposição à ditadura militar brasileira que, diferentemente da luta armada, escolheu o deboche como forma de resposta ao enrijecimento do regime, após a publicação do Ato Institucional n. 5, de 1968, que pôs fim às garantias constitucionais, tais como a liberdade de opinião e expressão.

Nelson Pereira dos Santos e Ruy Santos (dos quais foi assistente de direção) e a diretores como Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Sérgio Rezende (com os quais trabalhou na área de produção) – a sua própria voz cinematográfica, para além de um modo particular de se posicionar politicamente contra o conservadorismo e a ditadura militar, em atenção às contradições da realidade que ele teria aprendido a identificar com Lúcio Cardoso (Sternheim, 2007, p. 54).

BIBLIOGRAFIA

- BRAIT, B. (2017). *A personagem*. 9. ed. Contexto.
- CARDOSO, E. (2007). O cinema de Lúcio Cardoso e uma leitura cinematográfica de sua novela “Mãos vazias”. *Letras*, 34, 39-53. <https://doi.org/10.5902/2176148511939>.
- COSTA, E. (2016). O cinema inquieto de Lúcio Cardoso. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná]. <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/48364>.
- SALES GOMES, P.E. (2018). A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. 2. reimp. Perspectiva.
- SOUSA, S. (2001). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Universidade do Minho.
- SOUSA, S. (2008). Breve apontamento sobre o cinema *avant la lettre*. In: OLIVEIRA, A. et al. *Diálogos lusófonos: literatura e cinema*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 211-219. https://www.utad.pt/cel/wp-content/uploads/sites/7/2018/03/CEL_Cultura_1.pdf.
- STAM, R. (2006). Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, 51, 19-53. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>.
- STERNHEIM, A. (2007). *Luiz Carlos Lacerda: prazer & cinema*. Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo.

**PERSPECTIVAS DE VAN GOGH:
A IMAGEM DO ARTISTA NO CINEMA E PARA O CINEMA**
Fabiana Maceno Domingos Pedrolo
UNIOESTE-Brazil

1. INTRODUÇÃO

A obra do pintor holandês Vincent Van Gogh (1853-1890) e sua biografia se fundem a tal ponto que é possível dizer que nenhum meio conseguiu até o presente retratar as suas pinturas sem entrelaçar a sua arte com os acontecimentos de sua vida, breve e intensa. Sempre envolto em uma narrativa polêmica, a história de Van Gogh por vezes se mostra mais destacada que a obra em si, sem, contudo, desmerecer o valor de sua arte, postumamente engrandecida. Este artigo propõe analisar através do discurso cinematográfico as diversas facetas do pintor empregadas no cinema. Os objetos deste estudo são os filmes *Van Gogh* (1991) de Maurice Pialat e *No Portal da Eternidade* (2018) de Julian Schnabel os quais servirão de parâmetro para o desvelamento das perspectivas adotadas por cada diretor, os recursos fílmicos recorrentes e o que deles resultam e como estes delineiam a imagem da personagem Van Gogh subjetiva ou objetivamente. Para tanto, serão considerados aspectos relevantes de sua vida, mas, e principalmente, a forma como estes foram dramatizados e quais elementos foram destacados nas produções para o cinema elevando a narrativa ao discurso poético ou puramente biográfico.

Assim, este artigo prevê analisar as narrativas supracitadas classificando-as dentro das teorias cinematográficas que entendem o cinema como espelho ou como janela, cujos elementos basilares são tratados de forma pormenorizada na obra de Thomas Elsaesser e Malte Hegener: *Teoria do Cinema, uma introdução através dos sentidos* (2018), obra esta que servirá de escopo teórico para este texto, juntamente com demais autores que se propuseram a tratar da mesma temática.

Neste sentido, com base no foco narrativo adotado pelo diretor de cada filme, abordamos a figura do pintor enquanto personagem e interpelamos as características que configuram cada uma delas construindo, através das imagens cinematográficas, uma aproximação com o caráter poético, subjetivo e/ou o viés ilustrativo, voltado para o externo proveniente do efeito “janela”.

2. O FILME VAN GOGH, DE MAURICE PIALAT E A VISÃO EXTERNA SOBRE A PERSONAGEM

O filme Van Gogh (1991), de Maurice Pialat propõe uma abordagem objetiva acerca da figura do artista, estabelecendo uma construção realista da personagem e apresentando uma visão ligeiramente emoldurada da diegese. Para que esta afirmativa faça mais sentido, é preciso apresentar as características que aproximam este filme da condição de janela/moldura cinematográfica.

Primeiramente, enquanto a moldura tradicionalmente está ligada às teorias construtivistas sobre o cinema, a janela se volta para uma visão um pouco mais realista. Embora se mostrem parecidas, as duas teorias possuem algumas diferenças entre si no que tange o fazer cinematográfico e como este se apresenta para o espectador. O cinema tido pela perspectiva de moldura/janela «oferece acesso especial, ocular, a um acontecimento (fictício ou não) – geralmente uma visão retangular que acomoda a curiosidade visual do espectador» (Elsaesser, 2018, p. 24). Em outros termos, essa teoria abarca a condição mais distanciada do espectador, condicionada pela sua visão e em um espaço seguro que não comprometa a sua capacidade de observação.

Neste sentido, o filme Van Gogh (1991), de Maurice Pialat apresenta uma perspectiva semelhante ao efeito de janela cinematográfica: focado em uma personagem criada sobre aspectos pujantes da figura do pintor, a narrativa não prevê nuances interpretativas acerca dos acontecimentos relatados, o que acaba por configurar essa observação um tanto passiva por parte do espectador.

Sob este aspecto, esta produção se faz por meio de recortes bem delineados da biografia de Van Gogh, mostrados com enquadramentos rígidos e pontuais tecendo a diegese de forma a desenhar uma personagem muito próxima do ser humano comum. Ou seja, o Van Gogh de Pialat é tão realista quanto a janela pela qual é observado lhe permite vê-lo. Este cinema realista, difundido por Andre Bazin (1918-1958), prevê pouca manipulação nas cenas, um aproveitamento de sons e imagens genuínas e uma perspectiva mais crua acerca da narrativa.

No filme Van Gogh (1991), os cortes são abruptos, rápidos, única característica de manipulação da imagem efetivamente perceptível, o que difere dos elementos essenciais da condição de janela, entretanto, os enquadramentos calculados, em especial no fazer pictórico da personagem, propõem essa aproximação com o real, um

entrelaçamento entre o ficcional e documental sem que para isso sejam necessárias maiores explicações.

A escolha deste diretor foi apresentar uma perspectiva de fora para dentro, ou seja, neste filme o olhar do espectador assiste às cenas como um leitor de romance, tomando cada quadro como um relato sem nuances cronológicas ou interpretativas. Esse ponto de vista externo é empregado do início ao fim, e a personagem Van Gogh, tanto a cinematográfica quanto o artista factual a quem se refere, é deixado em segundo plano, dando ênfase a uma construção voltada para a pessoa em si descrita no filme, podendo ser ela Van Gogh ou qualquer outra.

Sobre esta condição, Camarero (2009) discorre acerca do caminho trilhado por Maurice Pialat no engendramento de seu Van Gogh:

O objetivo de Maurice Pialat ao fazer este filme tem sido de humanizar o mito de Van Gogh. Situa o homem acima do artista e a pessoa acima do personagem. Não é um relato fílmico sobre a pintura nem sobre o pintor, ainda que possa parecer no início. O filme abre com o plano que desliza um pincel impregnado de cor azul sobre um lenço, mas resulta anedótico e não está ali para referenciar o gesto criador do artista. Poucas vezes o vemos pintar (Camarero, 2009, p. 236)

No filme Van Gogh (1991), diferentemente da maioria das demais produções cinematográficas sobre o artista, não há nenhuma abordagem acerca dos aspectos psicológicos da personagem, tampouco sobre a sua sanidade, o que acaba por endossar essa visão externa, ligeiramente superficial sobre ele. A não interiorização da personagem permite pouca interação entre a diegese e o espectador, limitando-o ao lado de fora das cenas ao não ter acesso aos seus sentimentos ou anseios. Próximo ao que prega o neorealismo, o filme apresenta as cenas de forma imparcial, limpa e, por conta disso, objetiva. Assim, a janela cinematográfica de Maurice Pialat restringe até mesmo o fazer artístico de Van Gogh a uma atividade cotidiana, simples, que não demanda muita habilidade ou talento e até mesmo as paisagens das famigeradas obras são brevemente visualizadas no filme, sem maiores explorações sensíveis ou estéticas.

Neste sentido, por esta escolha bidimensional da narrativa, Pialat apresenta um filme cujos elementos constituintes se entrelaçam objetivamente sem adendos sonoros, por exemplo, que contribuam para que o sentido se altere subjetivamente de acordo com o espectador ou se prolongue para além da diegese.

Assim, da mesma forma desenhada por Bazin, esse neorealismo empregado no filme é quase neutro, isento de valores intrínsecos e, por conseguinte, linear.

[...] O neorealismo é uma descrição da realidade concebida como um todo por uma consciência disposta a ver as coisas como um todo. O neorealismo contrasta com estética realista que o precede e, em particular com o naturalismo e o verismo, no sentido de que seu realismo não está menos preocupado com a escolha do assunto do que com um modo particular de olhar as coisas (...) O neorealismo, por definição, rejeita a análise, seja ela política, moral, psicológica, lógica ou social, dos personagens e de suas ações. Ele olha para a realidade como um todo, não incompreensível, certamente, mas indissociavelmente uno (Bazin, 1971, v. 2, p. 97 *apud* Elsaesser, 2018, p. 41)

Esta aproximação com o factual, ou ainda, a preferência por adotar um tom ameno na narrativa, sem nuances psicológicas, cromáticas ou sonoras, torna Van Gogh (1991) um filme que coloca a pessoa acima do artista e não pretende endossar os estereótipos já conhecidos acerca do autor. O Van Gogh de Pialat é comum, cotidiano, quase cômico em determinadas situações, fato que não é mostrado em nenhuma outra produção cinematográfica sobre o pintor. Neste sentido, o filme apresenta uma forma de narrar clássica em que as cenas se desenrolam de forma independente de quem assiste, autônoma, distanciada e mantém assim o espectador como observador externo sem condição de interação com as personagens ou com a diegese. Nesta condição de janela, o filme é plenamente contemplado, porém, não há espaço para um espectador ativo, ele apenas vê e ouve, mas a narrativa se basta por si.

O cinema clássico mantém seus espectadores descorporificados a distância, ao mesmo tempo em que também os atrai. [...] No cinema clássico, o espectador é uma testemunha invisível – invisível para a narrativa que se desenrola e não reconhece a sua presença, razão pela qual nem o endereçamento direto ao espectador nem o olhar direto para câmera fazem parte da linguagem clássica [...] (Elsaesser, 2018, pp. 28-29).

Na cena apresentada no fotograma abaixo (Figura 1), a personagem de Van Gogh é mostrada no ato da pintura de um de seus famosos quadros “Jovem com Centáurea” (1890). A personagem do jovem no filme é mostrada com um idiota, justificando o cabelo despenteado e o olhar perdido da pintura, a qual é vista somente de relance na cena. O único elemento que explora de forma mais sensível a condição de pintor de Van Gogh é o enquadramento que se mantém por alguns segundos sobre o pincel deslizando sobre a tela embebido em tinta azul mostrado pouco antes do supracitado fotograma. Ademais, a

cena é direta, crua e pontual alheia de expressões faciais ou emocionais e mantém novamente o espectador como observador passivo acerca da janela cinematográfica a que é exposto.

Figura 1. Van Gogh (1991)



Na supracitada cena, assim como em diversas outras em que os acontecimentos se mostram naturais, sem manipulação nem de imagens, nem de sentidos, propõe-se esta visão realista pregada pela janela: nítida, clara e objetiva. Com efeito, o espectador se vê diante de uma narrativa que não lhe dá margem para interpretações que ultrapassem o limite da imagem, uma vez que essa lhe é dada de forma cristalina, sem distorções ou reparos. A diegese de Pialat prevê um cinema realista cuja ilusão está justamente em parecer verdadeiro. Sobre a perspectiva de Bazin, Xavier (2005) assevera

Pois bem, no caso do cinema, a realização de tal realismo verdadeiro depende de uma ilusão específica do real que só um filme pode provocar. Portanto, no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora – o que legítima, redime a ilusão (pecado) original (Xavier, 2005, p. 83).

Vale ressaltar que o tom da narrativa segue sutil mostrando as cenas objetivamente e dando ênfase nas imagens em detrimento de som ou diálogo, assim, é possível compreender o enquadramento como algo natural que serve pura e simplesmente para mostrar e não para interferir na cena. Assim, esta ausência de artificialidade corrobora para a ideia Baziniana de que existe um “todo indissociável” que torna o “fato” em si mais importante que qualquer técnica empregada para promovê-lo.

3. NO PORTAL DA ETERNIDADE E O CINEMA ESPELHO

Diferentemente do filme *Van Gogh* (1991), de Maurice Pialat, *No portal da eternidade* (2018), de Julian Schnabel propõe uma imersão subjetiva em toda a diegese o que prioriza enquadramentos aproximados e a relação personagem/espectador de forma densa e sensível. Embora ambos os filmes enfatizem o diálogo escasso e pouco uso de recurso sonoro, enquanto o primeiro se utiliza da câmera como testemunha ocular imperceptível, o segundo a tem como interlocutor, mediador onisciente sobre a ambientação externa e interna das personagens, em especial de Vincent.

O rosto é colocado como ponto central da tela de forma recorrente dando à narrativa percepções aproximadas do espectador com a diegese. Uma vez inserido, quem assiste às cenas em primeiríssimo plano tende a entrar no filme, sente-se confrontado e, por conseguinte, se compadece, se identifica ou é tocado de alguma forma pela narrativa.

Essa exploração contínua do rosto é o que aproxima *No portal da eternidade* (2018) da condição cinematográfica de espelho. Sob um paradoxo de olhar e olhar-se, o cinema visto como espelho entende que a identificação parece ocorrer de forma mútua entre o observador e o observado. Diferentemente da janela que proporciona apenas a visão cuja moldura era transparente, no espelho as condições se tornam mais complexas. Nas palavras de Elsaesser (2018, p.73): «um olhar no espelho necessita de um confronto com o próprio rosto como janela para o próprio eu interior. [...]esse olhar para si mesmo no espelho é também um olhar externo, que já não pertence a mim[...]».

Desta forma, os enquadramentos do filme proporcionam uma aproximação muito acentuada do espectador com a diegese, uma vez que não somente o rosto das personagens são focados de forma persistente, mas o olhar das personagens se dirige à câmera proporcionando assim o confronto a que Elsaesser se refere.

Neste filme, não é somente Vincent que tem seu olhar constantemente abordado, mas todas as personagens são interpeladas em primeiro plano e acabam por dirigir seu olhar para a câmera. Assim, o espectador se transforma em interlocutor e, por vezes, toma o papel de Vincent, uma vez que a diegese parece ser gerida pelo olhar do protagonista. Martin (2013) afirma que «é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo mais válida, tentativa de cinema interior» (2013, p. 42).

Figura 2. No portal da eternidade (2018)



Sendo assim, diferentemente do filme abordado no capítulo anterior, este se volta de forma categórica para o subjetivo, interior e poético, utilizando-se de artefatos simples, porém, importantes para dar uma atmosfera introspectiva à narrativa. A condição de espelho outorga ao diretor uma relação mais poética com a história, não se prendendo ao ato de narrar, mas sim sugerir percepções diferenciadas. Segundo Ferreira (2004, p. 145)

Como se foram pouco essa “impressão da realidade” e esse “efeito de real”, ampliados pelo “grão do real” da própria imagem fílmica e que é consequência do próprio realismo ontológico da imagem cinematográfica, por causa deles e das condições em que o espectador assiste a um filme, desencadeiam-se em segundo lugar, mecanismos de fascinação que põem a funcionar o próprio inconsciente do espectador, apelando do fundo da luz que rasga as trevas para o mais profundo, o mais íntimo do ser do espectador. Respeitando-lhe os códigos éticos de reconhecimento ou não os respeitando.

Ao intensificar as expressões faciais, o filme propõe um apelo à condição psicológica das personagens, afetando de certo modo, a forma como o espectador recebe as imagens dando-lhe alternativas de interpretação. Sobre isso, Elsaesser (2018) afirma que «os *close-ups* capacitam o espectador não apenas a ver o mundo – ou aspectos dele – numa luz anteriormente desconhecida, mas também a olhar para si como se olhasse num espelho» (Elsaesser, 2018, p. 76) O autor ainda conclui que, o uso do rosto como papel comunicador corrobora para que haja um contágio fenomenológico entre a personagem na tela e o espectador, estabelecendo assim a função de espelho do cinema.

No portal da eternidade se vale da abordagem subjetiva quando propõe o viés da personagem de Van Gogh sobre a história contada e não uma narrativa externa sobre ele,

deste modo, a diegese transcorre sob sua perspectiva que ora parte de sua própria óptica (câmera subjetiva), ora se confunde com a óptica do espectador.

Nesta obra, a personagem de Van Gogh é retratada de forma mais poética e sutil. Talvez por conta desta perspectiva subjetiva e com a predominância da abordagem psicológica do artista, o espectador além de se identificar com a personagem tende a se compadecer por ele, elevando-o a um grau diferenciado que não é aquele humanizado sobre o qual tratamos no capítulo anterior. O Van Gogh de Julian Schnabel é perturbado e complexo como a história costuma retratar, entretanto, carrega a sutileza e a fragilidade capazes de sensibilizar o espectador que pode tanto se ver nele como compreendê-lo, compartilhando de uma cumplicidade possível apenas entre o narrador e aquele que assiste.

Esta abordagem espelhada favorece que o Van Gogh de *No portal da eternidade* (2018) tenha no espectador um confidente e, assim, seja possível que a personagem se mostre mais esférica e multifacetada. Deste modo, torna-se mais fácil este auto referenciamento ou identificação, uma vez que a personagem possui nuances que variam entre o belo e o grotesco, despertando assim múltiplas interpretações. Sobre isso, Elsaesser (2018, p. 78) afirma que

Em relação à autorreflexidade, veremos como esta função do cinema também pode ser empregada para espelhar o olhar que o espectador devolve a si mesmo. O cinema, assim, complica qualquer papel claro que o espelho possa desempenhar, já que ele tanto distancia e objetifica quanto aproxima e revela verdades (desagradáveis).

Neste sentido, a identificação com a personagem de Vincent Van Gogh se dá por conta do ponto de vista diferenciado em que a câmera deixa de ser um delator para tornar-se um cúmplice. Onisciente e panorâmica, ela consegue ultrapassar o relato puro e simples dos fatos dando a eles um significado mais subjetivo. Deste modo, o espelho a que nos referimos reflete Vincent e o espectador numa troca simbiótica de percepções.

Dentre a maioria dos filmes que tratam de Van Gogh, *No portal da eternidade* é um dos únicos, senão o único, que prevê uma versão diferente de sua morte. Esse fato é de extrema importância, uma vez que corrobora para a ideia de que o foco narrativo seja o do protagonista, que descreve sua morte como um assassinato e não mais como um suicídio, fato que geralmente costuma ser divulgado. Este é mais um elemento diegético que favorece esta aproximação com o espectador, dada a circunstância da sua morte ser indesejada e provocada por outrem.

Do mesmo modo, assim como os *close-ups* no protagonista o aproxima, os *close-ups* nas demais personagens, em especial aquelas com quem Vincent conflitua, causa certo desconforto, uma vez que o olhar de repressão e desaprovação aparece de maneira frequente e evidente. Não por acaso, a narrativa de *No portal da eternidade*, sob o viés do protagonista, conduz o espectador a concordar com ele, compreendê-lo e possivelmente ver nele atributos passíveis de serem encontrados também em si.

Quanto mais nos aproximamos do personagem, maior é a probabilidade de sentirmos empatia por ele. Isso porque o *close-up* oferece uma proximidade física normalmente reservada àqueles que são aceitos na esfera íntima do personagem. Quanto mais tempo permanecemos nessa proximidade estreita, mais empatia sentimos. Quando o público é forçado a uma proximidade estreita com um personagem já caracterizado como um antagonista detestável, o *close-up* também pode ser usado para provocar medo ou repulsa (Sjill, 2017, p. 186).

Assim, o espelhamento se dá em *No portal da eternidade* pela inserção do espectador na narrativa, pela troca permanente de olhares entre este e as personagens e pela perspectiva que deixa de ser somente externa e passa a ser, de certa forma recíproca. Neste sentido, o que este filme consegue, diferentemente daquele analisado anteriormente, é uma composição subjetiva, permeada por percepções para além do campo imagético que engloba tanto o fazer diegético, como a recepção de quem assiste, gerando assim uma obra poética. Distanciado de um cinema tradicional, nas palavras de Elsaesser, o cinema como espelho acaba por conduzir os estudos para o campo do cognitivismo e da neurociência, ou seja, conecta os sentidos do espectador de uma maneira mais global e complexa, reforçando os aspectos de autorreflexividade aumentada.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, o cinema como janela, mais voltado para o realismo das cenas, factual e objetivo mostra como é possível proporcionar a execução da narrativa com um nível menor de interferência, apresentando uma diegese clara na qual as imagens por si só já conseguem atingir o objetivo de revelar as cenas, suas personagens e ações de forma simplificada porém consistente. Já no cinema como espelho, a nuance subjetiva ganha espaço incorporando percepções reflexivas e interativas entre espectador e personagem. Nesta condição, o mergulho na condição psicológica das personagens se torna possível

assim como a identificação entre o espectador e filme, transformando a obra de arte não somente em uma representação do eu, mas também em um tipo de extensão que ultrapassa o limite da tela.

Neste sentido, os *Van Goghs* apresentados nos filmes supracitados se diferem por tomarem rumos diferentes em uma mesma história, reforçando as possibilidades variadas do cinema tanto de construção quanto de sentidos. Enquanto o *Van Gogh* de Maurice Pialat é humano e realista, o *Van Gogh* criado por Julian Schnabel é envolto em uma atmosfera de poesia que imprime uma marca de subjetividade na diegese. Ambas as obras exemplificam com exatidão o que cada uma destas vertentes cinematográficas pretende difundir, proporcionando ao espectador perspectivas diferentes de cinema, de narrativa e de personagens ampliando o campo semântico, imagético e narrativo e promovendo experiências artísticas divergentes, porém complementares e igualmente relevantes para quem assiste.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMARERO, G. (2009). *Pintores em el cine*. Madrid: Ediciones JC.
- ELSAESSER, Th. (2018). *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Editora Papirus.
- FERREIRA, C. M. (2004). *As poéticas do cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Porto: Edições Afrontamento.
- MARTIN, M. (2005). *A linguagem cinematográfica. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares*. Lisboa: Dinalivro.
- SIJLL, J. V. (2017). *Narrativa cinematográfica, contando histórias com imagens em movimento*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- XAVIER, I. (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 3ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra.

FILMOGRAFIA

- Schnabel, J. (2018). *No Portal da Eternidade*. CBS Films. 110 min.
- Pialat, M. (1991). *Van Gogh*. Gaumont, 158 min.

**O CONTEXTO SOCIAL E LINGUÍSTICO NA CONSTRUÇÃO DA
DESCORTESIA NO FILME “MEU DESTINO É PECAR”, DE NELSON
RODRIGUES**

Fabiana Meireles de Oliveira y Fernando Leitão Rocha Junior

USP- UFVJM

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar nos excertos do filme *Meu Destino é Pecar*, adaptação da obra de Nelson Rodrigues, como a descortesia é construída por meio de uma identidade social de época.

O indivíduo, ao entrar em contato com o interlocutor, utiliza-se da linguagem para estabelecer interação social. Nesse sentido, é fundamental que ele preserve a imagem do interlocutor para que a sua não seja invadida. Assim, observa-se que os atos de falas são fundamentais para entender os efeitos de sentido pretendidos com a proposição proferida pelo locutor.

Diante do exposto, temos por objetivo analisar especificamente os efeitos de sentido provocados pela descortesia de fustigação durante os atos de fala no ataque à imagem do outro.

O *corpus* a ser analisado, foi retirado dos excertos do filme *Meu destino é pecar*, de 1952, dirigido por Manuel Peluffo, o qual foi adaptado do romance de Nelson Rodrigues, publicado no ano de 1945.

A partir dos excertos do filme, pretendemos observar como as personagens empregam suas falas e se envolvem no momento da interação, e, principalmente, em uma sociedade considerada moralizada na época a qual podemos notar emprego de elementos ofensivos, o que parece reforçar a descortesia de época.

Assim, devemos levar em conta alguns aspectos no que diz respeito ao contexto histórico em que se realiza o diálogo no filme (contexto geral da interação), fatores extralinguísticos e sua possível ação sobre as personagens, considerando as características socioculturais, além das informações trazidas pela situação de interação (contexto de interação), não apenas os elementos pragmáticos que precedem e acompanham as falas, mas também os pragmalinguísticos e, por último as estratégias empregadas pelos falantes,

especificamente, neste estudo, a sogra e a nora (contexto específico de interação) que visam à obtenção de certos fins, bem como resultados que desejam ser alcançados.

1.1. Atos de fala

A teoria dos atos de fala é um dos primeiros âmbitos da filosofia da linguagem que considerou a importância do Contexto. Nesse sentido, Austin (1962) considerou as relações entre contexto e atos de fala.

Os atos de fala foram concebidos como ações “sociais” - isto é, inseridas em um ambiente social - que mudam o contexto. Ele está proposto nos níveis a seguir: Ato locucionário: o que é dito. Ato ilocucionário: a intenção do que foi dito, e ato perlocucionário: o efeito da intenção pretendida inicialmente, se de fato houve ou não efeito na forma como foi emitido o ato.

Segundo aponta Austin (1962), referindo-se aos estudos de Kempson (1977), essas três formas apontadas podem se dar conforme o locutor profere suas sentenças com um determinado significado (ato locutivo), com uma determinada força (ato ilocutivo), com o objetivo de atingir determinado efeito sobre o interlocutor (ato perlocutivo). Assim, a força ilocutiva, também, pode estar implícita ao ato locutivo no momento de realizar a ação de dizer algo a outra pessoa.

Diante disso, é necessário observar, durante toda a interação, o contexto social, bem como o contexto geral em que atuam os interactantes, de modo a analisar como de fato foi construído o efeito de sentido pretendido pelo locutor em seu ato de fala. Por fim, as circunstâncias que emergem os atos proferidos pelo interlocutor determinam se houve ou não a descortesia.

1.2. Definição de Contexto

Contexto é o conjunto de condições e fatores nos quais está inserido um enunciado. Trata-se, por exemplo, das condições políticas, sociais, institucionais, culturais etc. e de suas consequências. Desse modo, analisar as consequências do contexto permite, portanto, entender as relações sociais entre os participantes de uma interação verbal.

Van Dijk (2012) define por contextos as construções mentais e, portanto, as definições subjetivas de eventos ou situações. Não se trata geralmente da situação da qual se fala, mas da situação da qual se participa. Por isso, segundo Van Dijk, os modelos de contexto são a base para a compreensão pragmática do discurso, mesmo porque eles controlam a produção e a compreensão do discurso. São contextos vistos como modelos atualizados

e adaptados de forma dinâmica. Ainda segundo Van Dijk, só por meio das representações mentais é possível entender como as estruturas sociais ou situacionais influenciam o discurso.

Dessa forma, os contextos atuam para dar sentido ao efeito pretendido no momento da produção do discurso, por isso eles são controlados dentro das esferas sociais, dos aspectos culturais, políticos e institucionais.

1.3. Definição de Cortesia e Descortesia

A cortesia é compreendida a partir da imagem social do falante, uma vez que ela está associada à conduta do indivíduo de forma a preservar a própria imagem e a imagem do outro. Para tanto, sabemos que a imagem é vulnerável e alguns atos de fala são totalmente ameaçadores para ela. Diante disso, é necessária a autopreservação da imagem para que as relações sociais com os outros indivíduos sejam preservadas.

Ainda sobre essa questão, Briz (2004, p. 71) ressalta que a cortesia está convencionalizada de acordo com a cultura, ou seja, «uma cultura frequentemente subjetiviza o uso de certos mecanismos linguísticos para mitigar, subtrair forças ilocutivas, que são assim codificadas para a expressão de cortesia naquela língua»¹.

Nesse sentido, é importante compreender que a descortesia não é antônimo cortesia, já que para ser cortês é fundamental tratar as pessoas como elas esperam ser tratadas em um determinado contexto de interação, por isso está ligada à questão de imagem. A descortesia é construída socialmente por meio da linguagem e produz comportamentos e emoções que estão totalmente imbricados nos atos de fala.

Para Kaul de Marlangeon (2012), cortesia e descortesia não podem ser consideradas como um par antinômico, mas como extremos de um *continuum* no qual, a autora (2012, p. 83), «a força da cortesia-descortesia é uma propriedade permanente dos atos de fala e inerente a eles, complementar à força ilocucionária e obrigatória como está e que se organiza num contínuo»². Diante disso, é importante ressaltar que nem sempre o que se considera descortês em determinada situação comunicativa é de fato descortês,

¹ No original: " una cultura subjetiviza de manera frecuente el uso de ciertos mecanismos lingüísticos para mitigar, restar fuerza ilocutiva, que quedan de ese modo codificados para la expresión de la cortesía en dicha lengua.

² No original: “la fuerza de cortesía-descortesía es una propiedad permanente de los actos de habla e inherente a éstos, complementaria de la fuerza ilocutoria y obligatoria como ésta y que organiza un continuo”.

temos que ter em mente as relações contextuais, gerais e específicas, da interação, bem como a afinidade entre os interlocutores.

Retomando Marlangeon (2012), a descortesia por fustigação, segundo ela, representa atitude descortês da ofensa proferida pelo falante ao ouvinte e que busca o confronto no discurso. Kaul de Marlangeon (2012, p. 11) define a descortesia de fustigação como:

Agressão verbal constituída por comportamentos voluntários, conscientes e estratégicos, destinados a ferir a imagem do interlocutor para responder a uma situação de enfrentamento ou desafio, ou com o propósito de envolver, razão pela qual de todos os seus atos serem diretivos.

Esse tipo de descortesia tem a intenção de atingir o emocional do outro, uma vez que o seu propósito é ofender o destinatário por meio da entonação e expressão verbal emocional negativa. No entanto, a emoção do ouvinte dependerá da própria intenção do falante por meio das palavras que foram proferidas, bem como do gesto e da postura também.

Diante do exposto, a descortesia é utilizada como estratégia retórico-argumentativa, que o falante empregará de acordo com os objetivos que ele deseja alcançar, de maneira a provocar alguma reação no outro de forma direta ou indireta, ou até mesmo quando pretender transmitir poder sobre o ouvinte.

Assim, por meio desses aspectos teóricos, vejamos na análise do *corpus* como a descortesia por fustigação se apresenta nos exemplos do filme *Meu destino é pecar*.

1.4. Análise do *corpus*

Propõe-se analisar excertos do filme *Meu destino é pecar*, de Nelson Rodrigues, sob a ancoragem das seguintes categorias:

- a) Ato locucionário: Sogra e nora conversam sobre o casamento, pelo motivo de o filho Paulo ter ido embora de casa. Assim, a sogra, Dona Consuelo, pergunta à nora, Lena:
- b) Ato ilocucionário: A sogra menciona tal ato de fala com a intenção de ferir a imagem da nora.
- c) Ato perlocucionário: os efeitos de sentidos provocados são relativos à ofensa do comentário descortês, produzidos inicialmente pela sogra, depois pela nora.
- d) Descortesia de fustigação: em relação aos efeitos de sentido, o ato proferido pela sogra, no início do diálogo com a nora teve a intenção explícita de ofender a imagem

social e a posição da nora, uma vez que o foi volitivo (ou seja, voluntário), consciente (houve o desejo) e estratégico (teve a intenção de ofender). Assim, ao observar o campo estratégico (desejo de ofender), há a execução do ato de descortesia por fustigação que, segundo Marlangeon (2012), é representada pela agressão verbal, com o objetivo de atingir o campo emocional do outro, fragilizando-o, pelo desejo de realizar a ofensa. Dessa forma, observa-se que a sogra teve a intenção de atingir a emoção da nora, por ferir e ofender a posição social que ela desempenha na sociedade.

e) Contexto geral da obra- livro

Lançado em 1944, *Meu destino é pecar* narra a história de Leninha que se casa com Paulo, um homem que ela não ama, para evitar conflitos financeiros em sua família. Ao chegar à fazenda ,onde irá morar com o esposo, Leninha tem que lidar com as lembranças da ex-mulher de Paulo, as intrigas com a sogra e a rivalidade de Paulo com o irmão Maurício, por quem ela se apaixona.

A obra foi transformada em filme no ano de 1952, o que fez manter aspectos culturais e sociais da obra de forma a mostrar como de fato a sociedade de fato era, ou seja, ele mostrava toda a moralidade que estava oculta na época.

f) Contexto da interação- discursos dos personagens no filme.

A cena escolhida para análise foi um excerto entre a sogra e nora, dois papéis fundamentais e representativos para a sociedade. Assim, é perceptível na fala da sogra, Dona Consuelo, o desmerecimento à imagem da nora, Lena, casada com seu filho, Paulo, por reforço dos estereótipos vigentes acerca do papel social ocupado por Lena, que é uma mulher casada que deve atender a todas as exigências de uma mulher em tal época, ser bonita, não afrontar a sogra, apenas ouvir e concordar.

Além disso, também, observa-se a nora, Lena, tenta ofender a imagem da sogra, a partir do momento em que começa a discutir e responder à sogra dentro do papel que ela também ocupa na sociedade, de respeito e zelo.

g) Contexto específico da interação

Sogra e nora conversam sobre o momento em que o filho Paulo vai embora de casa na primeira noite do casamento. Nesse sentido, para a sogra, uma mulher deveria ter atributos adequados para ser considerada mulher na sociedade. Nota-se que há um dever social que deve ser cumprido de acordo com os padrões de comportamentos da época.

Exemplo 1: Descortesia por ferir a integridade moral

— Você, afinal, é ou não mulher?

No exemplo acima, a sogra se dirige à nora com o proferimento do enunciado considerado descortês de acordo com o contexto específico de interação que foi mencionado anteriormente. O advérbio “afinal” é um elemento intensificador e reforçador da descortesia por fustigação (posição intermediária), uma vez que a sogra tem a intenção de questionar a feminilidade da nora. Essa pergunta ameaça a imagem da nora, pois para a sogra há atributos a serem considerados para que uma mulher esteja de acordo com o meio social. Assim, para medir o grau de descortesia, é fundamental levar em consideração o questionamento levantado pela sogra neste contexto, o que revela frieza e humilhação. Como aponta na seção da fundamentação teórica deste artigo, Marlangeon afirma que há descortesia por fustigação quando aparece um confronto no discurso, uma agressão verbal que compromete a imagem do outro, de forma a intensificar o estado negativo emocional do interlocutor.

Exemplo 2: Descortesia – não reconhecer o papel exercido pela sogra (menosprezar)

— O que é que a senhora quer dizer com isso?

No exemplo em questão, a nora procura dar o foco na pergunta, com a duplicação do “que”. Ela rompe a ordem canônica da estrutura sintática, ou seja, a topicalização tem o sentido de pôr em evidência um determinado elemento durante o ato conversacional. Assim, observa-se que Lena não está pedindo uma explicação, por isso faz uma pergunta direta à sogra, que exige resposta direta também. Nesse sentido, há um questionamento implícito que a nora gostaria de saber, bem como o tipo e o grau de acusação que a sogra faz, além de desafiar e deixar implícito no discurso que ela é digna de ser mulher, independentemente do que a sogra pensa.

O tratamento pronominal “a senhora” de acordo com a função pragmática revela, no contexto entre as duas personagens, ironia, uma vez que a nora só a está tratando dessa forma devido à norma e convenção social que, segundo Culpeper usamos para proteger a imagem do outro e a nossa. Ou seja, atuamos dessa forma porque a sociedade exige que façamos assim.

Exemplo 3: Descortesia por agressão à imagem da nora

— Se você fosse mulher, teria vergonha, está ouvindo? Vergonha de ser abandonada assim pelo marido, na primeira noite do casamento!

No exemplo acima, a sogra faz uma acusação por meio de uma pergunta totalmente ofensiva. A conjunção condicional “se”, nesse contexto de interação social, mostra que a sogra não a vê como uma mulher que possui atributos de acordo com as convenções e normas sociais. Mulher que é mulher, na concepção da sogra, não é abandonada pelo marido na primeira noite. Está implícita a ideia de que a nora não é digna de ter um homem na vida dela. A sogra reforça o insulto, pois ela tem a intenção de enfatizar o que de fato a nora queria saber, revelada pela questão anterior. Além disso, nota-se, também, por meio do elemento pragmatolinguístico “está ouvindo”, há um tom de ironia para descaracterizar o papel social do outro no meio familiar, além de reforçar a agressão e o papel social que a sogra exerce.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descortesia analisada no filme trata-se de um ato estratégico em contextos específicos de interação, além de estar relacionada ao ataque deliberado da imagem, conforme propõe Culpeper (2017), sendo uma estratégia utilizada em um determinado contexto, de acordo com o comportamento do falante. Nesse sentido, entendemos que a descortesia depende dos contextos sociais identitários construídos por uma época, o que refletirá no enunciado proferido pelas personagens, uma vez que ocorre o ataque à imagem do outro durante os atos de fala.

Diante disso, também, nota-se que a descortesia proferida no discurso da sogra opera com maior grau de lesão na vítima, visto que há manifestações de expressões verbais negativas no outro. Ainda assim, percebe-se a relação de poder que está expressa no ato locucionário, pois quem agride pretende impor sua própria visão e seu pensamento sobre o ouvinte.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John L. (1965). *How to do things with words*. New York Press.
- BRAVO, D. (2004). Tensión entre universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía. In: BRAVO, D.; BRIZ, A. *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Ariel.
- BRIZ, A. Cortesía verbal codificada y cortesía verbal interpretada en la conversación. In: BRAVO, D.; BRIZ, A. (2004). (Ed.). *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Ariel.
- BROWN, P.; LEVINSON, S. C. (1987 [1978]) *Politeness. Some universals in language use*. Cambridge University Press.
- BROWN, R. e GILMAN, A. (1960). The pronouns of power and solidarity. In: *Style in language*. MIT Press, p. 253-276.
- CHARAUDEAU, P. (2006). *Discurso das Mídias*. Trad. Angela S. M. Corrêa. Contexto.
- CULPEPER, J. (2011). *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*. Cambridge University Press, p.19-20.
- Culpeper, J. & Terkourafi, M. (2017) Pragmatic approaches (im)politeness. In *The Palgrave Handbook of (im)Politeness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 11-39.
- OLIVEIRA, F. M. (2010). Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- PRETI, D. (2004). *Estudos de língua oral e escrita*. Lucerna.
- RODRIGUES, N. (2013). *Meu destino é pecar*. Nova Fronteira.
- RODRÍGUEZ, C. F. (2008). (Des)cortesía Y violència verbal: implicaciones lingüísticas y sociales. Universidad de Sevilla.
- DIJK, D. (2003). *Ideologia y discurso*. Ariel, S.A.

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS SOBRE POSSÍVEIS ENDEREÇAMENTOS À HISTÓRIA DO CINEMA

Fábio Zanoni

Professor de filosofia da Universidade do Estado do Amapá

1. INTRODUÇÃO

A esmagadora maioria dos ativistas que caminha sob o sol da contemporaneidade parece depositar sua energia política na aposta de que criticar negativa ou positivamente uma obra ficcional seria capaz de transformar algo na ordem factual e cotidiana de suas causas, seja por meio de contenção judicial, seja por meio de inibição ideológica e crítica – como se barrar o avanço de um bem cultural equivalesse a conter ideias, práticas e hábitos supostamente perniciosos a uma população. É notória a predisposição emocional e cognitiva dos espectadores para avaliar qualquer obra a partir dos parâmetros das doutrinas a que aderiram, reivindicando o ajuste dela de modo a adequar-se aos limites daquelas. Inquieta com isso, esta breve apresentação visou tecer algumas aproximações genealógicas a respeito de como o chamado trabalho do olhar (Didi-Huberman, 2011), entre outras atividades constitutivas do sujeito, foi talhado por olhares estranhos ao cinema.

«Assistimos à gênese de uma nova arte» (Jakobson, 2015, p. 153) sentenciava Roman Jakobson, em 1933. Quem se arriscar a levar a cabo certo alargamento e lateralização do pensamento a respeito das dinâmicas culturais em voga na contemporaneidade, não se poderá furtar à ruminação vagarosa e alerta sobre o mais vultoso, pregnante e recente fenômeno da cultura de massa do século XX: o cinema. A esse respeito, já ponderavam, em alarde, autores eminentes, entre eles, Walter Benjamin, especialmente em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 2012). Quaisquer que sejam as diferenças – e não são poucas – entre esse texto fundamental e a presente investigação, resta indubitavelmente um substrato comum, ao qual devemos, a partir de agora, fincar os dois olhos: o cinema possui uma história. Ninguém cambalaria em dúvida, imagina-se, ante o caráter vago disso. No entanto, um tal cruzamento de ideias visa apresentar um adendo fulcral. No interior desse aparente emparelhamento disciplinar, disfarça-se um prodigioso e radical contraste relativo à

perspectivação do objeto de estudo. Para elucidar a constituição histórica do cinema, mais especificamente a do espectador de cinema, optou-se, aqui, por inscrevê-la em um quadro histórico que extrapolasse as fronteiras do cinema. O que isso quer dizer? A história do cinema é remota. Até aí, caminhamos em terreno pacífico. Em compensação, são mais incertas as trilhas de quem vislumbra anteceder a história do cinema ao próprio cinema. Já veremos aonde isso nos conduzirá e quais suas implicações metodológicas. Por enquanto, não seria descabido prefaciá-la que a história do cinema não se limita a ser remota. Ainda mais sobressalente é o fato de ela também poder não ser localizada em um único e idêntico calendário e canteiro (em geral, sob a guarda de um qualquer gênio fundador). Como sustentarei no curso destas páginas, a história do cinema pode ser vista como polvilhada em miríades de berçários.

Tanto a primeira quanto a segunda afirmações, como as enevoamos, poderiam soar confusas à primeira vista. Mas o aparente imbróglio não se demora a dissipar, se tivermos em mente que, por cinema, podemos entender a culminância do encontro – tantas vezes fortuito – entre fragmentos de experiências que não se prometiam cinematográficas à partida, dispersando-se entre os interstícios das mais variadas esferas sociais, e nada além, ignorando por completo chancelas e avais disciplinares que estruturariam a percepção do porvir delas.

1.1 Modalidades de endereçamento ao cinema

Ofertam-se incalculáveis *scripts* para o arremesso do investigador a quadros históricos atinentes à constituição do ser do espectador. A começar pela história interna do cinema. Solidarizar de modo quase obsessivo a maneira de ser do espectador às narrativas fílmicas constitui uma das cuidadosas estratégias seguidamente mobilizada pelos pesquisadores dos mais variados campos disciplinares. No entanto, é possível não abordar a constituição do cinema a partir de seu desenvolvimento interno, como se os feitos cinematográficos – tal como os conhecemos hoje – fossem o único modo de referendar qualquer esforço de inteligibilização do próprio campo cinematográfico. Nas páginas que o leitor percorrerá, não se corre o risco do enfado das narrativas muito requentadas acerca do progressivo apuramento técnico e narrativo das atividades cinematográficas, invariavelmente balizadas pela antologização de determinadas peças fílmicas. Seria um erro acreditar que o único gesto analítico de ampliação de nossa compreensão do cinema consiste em dar azo à crença de que a história do cinema resultaria da grande síntese dos avanços técnicos dos realizadores mais arrojados, de um

lado, e do progresso imparável dos esquemas de percepção dos espectadores, de outro.

Mas forçar os remos dessa andança cognitiva em direção oposta à vaga das histórias internas do cinema não é, das propostas metodológicas, a mais evidente. Mais não seja porque isso implica arrancar minuciosamente do anonimato os vetores de força constitutivos do cinema que se situavam em posições excêntricas à autocompreensão atual de que se vale para pensá-lo.

Isso tudo não significa que o cinema tenha que ser relegado à epifenômeno de outras esferas sociais, como se ele (em particular) e a cultura (em geral) não restassem senão sombras menores de acontecimentos mais fundamentais ocorridos em outras esferas sociais. Muito pelo contrário. Investir a história do cinema é indissociável da tarefa de avaliar os numerosos efeitos políticos tão incisivamente provocados pela vulgarização do cinema como tecnologia de governo da população, especialmente pela criação de modos específicos de apropriação do cinema (como, por exemplo, aqueles inventados pelos cineclubes no período imediatamente posterior ao Pós-Guerra). Nesse passo da argumentação, o fundamental reside em o leitor se aperceber de que o afastamento das teorias do reflexo, as quais alocam o cinema como epifenômeno de outras práticas sociais, pode muito bem não culminar no apagamento da dimensão produtiva de realidade que os afazeres cinematográficos possuem em seu interior.

A razão maior dessas considerações metodológicas tem a ver com explicitar que a constituição histórica da experiência cinematográfica pode ser vista como expressão privilegiada, por exemplo, de um movimento mais amplo de judicialização e medicalização do tecido social, o que significa tentar rastrear proveniências não cinematográficas como princípio de explicação do funcionamento interno do cinema e, no mesmo golpe, sondar a extensão dos ecos produzidos pela intensificação do hábito de assistir ao cinema entre a população. Tratando-se, no que se avança, não de uma história interna do cinema, nem de uma história cultural empenhada em enquadrar o cinema dentro de um diagnóstico sociologizante cujas incidências adviriam de outras instâncias sociais, forçoso é sugerir, ainda que muito esquematicamente, a possibilidade de traçar as linhas de força constitutivas da experiência cinematográfica a partir de fenômenos que não entreteceriam afinidades com o cinema (por exemplo, a caça à vadiagem, fenômeno policial que ocorreu no Brasil e em Portugal a partir do século XVIII).

São escassas as referências a momentos históricos que antecederem o aparecimento do cinema quando se trata de integrá-lo à categoria de objeto inspecionado.

Se é verdade que “o medo do esquecimento obcecou as sociedades europeias da primeira fase da modernidade” (Chartier, 2007, p. 9), também é verdade que se projeta retrospectivamente sobre o passado um modo específico de endereçamento que o reorganiza segundo agitações, cobiças e limitações do presente, desde a seleção do material histórico a ser conservado. Como tão bem pontuado por um importante historiador português, vigora sempre um “enredo” (Hespanha, 2015, p. 56), que engaja e baralha os dados historiográficos, e esse enredo, queremos crer, é irremediavelmente tributário de perspectivas rebentadas pelas injunções do presente.

O Cinema Novo brasileiro, em diversas ocasiões, trasladou a figura do vadio ao centro da narrativa, vide *Rio 40 graus*, filme que continua sendo considerado o marco inicial desse novo cinema. Além disso, se se perguntar ao passado do cinema, logo se ecoa: coube a um vadio a consagração do cinema como arte (antes de Vinicius de Moraes e Carlos Drummond escreverem sobre Charles Chaplin, era, de todo em todo, impensável que um intelectual de renome se ocupasse do cinema). Contudo, não é em nível temático que a vadiagem pode nos interessar, menos em nível metodológico, como veremos.

Menos conceitualmente, é muito mais o esforço procedimental presente nos trabalhos investigativos de Foucault que nos ajudará a levar a cabo esta discussão sobre o aspecto metodológico de possíveis endereçamentos à história. Trata-se da noção de problematização, entendida aqui como o intervalo entre consensos ou, se quisermos, como o momento histórico privilegiado em que determinada vontade de saber (a própria ideia de vontade implica que esse saber ainda não imperara insofismável) atracou-se com outras, disputando as razões pelas quais algo deveria ser diferente do que era. Tudo se passa como se as sucessivas problematizações históricas escancarassem o período preciso em que as autoridades se assumem abertamente entre a ignorância total e a onisciência absoluta. Ou, ainda, a problematização é o momento histórico em que acompanhamos a passagem do dever ser ao ser; o momento, em suma, no qual se pode analisar com maior nitidez o nascimento de uma gramática normativa e performativa de certo aspecto da realidade social, na medida em que essa gramática se ajustava em formação, em vias de formular seus princípios basilares e constitutivos.

De acordo com tais coordenadas arqueogenealógicas, restituir as vozes dos mortos é uma maneira de discriminar como o presente em que nossas vísceras oscilam é balizado por determinada configuração imputada em nome de objetivos políticos específicos por uma vontade de saber. Gesto tão mais inquieto quanto mais tivermos em mente que conduzir o pensamento para o exterior de si afigura-se como condição para fazê-lo pensar

o que já não se pensa ou, se quisermos, o impensado que lhe constitui, uma vez que essa gramática é, a um só tempo, o mais familiar e o menos imediatamente acessível. Como exemplo, bastaria recordar que muito cedo a criança falante de português aprende a conjugar corretamente os verbos da primeira pessoa do singular (nenhuma criança diz: “eu querem”), mesmo sem saber que há verbos, primeira pessoa ou conjugação. Ao deslizar pelo itinerário intelectual foucaultiano, em uma escola pública francesa, Pierre Bourdieu assim lampeja o que ali estaria em jogo: um professor aprende mais sobre seu inconsciente estudando o sistema escolar do que lendo Freud¹.

Naturalmente, as formas de problematização que conduzem um trabalho histórico não podem se guiar pelos humores do seu autor. A recorrência da presença de Gustave Le Bon em um trabalho dedicado a pensar o cinema mediante a história da caça à vadiagem, por exemplo, reproduziria sua expressiva presença em revistas médicas e jurídicas brasileiras ao longo do século XIX. Isso vem chamar a atenção para o fato de que a fuga diante da sedução hermenêutica deve ser obrada pela convicção de que todo qualquer dito e/ou escrito ostenta uma estrutura remissiva particular, quer dizer, são os próprios textos que indicarão seus interlocutores, suas armas e seus objetivos, que apontarão seus inimigos e aliados, nomeando, dessa feita, seus elementos constitutivos, de modo a demarcar qualquer mundividência que dispensa um ensejo de voltar-se a um sentido subjacente. Serão as estruturas remissivas dos textos sobre cinema da atualidade que facultarão a varredura de conceitos.

Portanto, serão os próprios textos sobre cinema que advertirão sua proveniência não se oferecer a contento no interior do próprio campo cinematográfico, como quando, a partir do encontro com os textos de Humberto Didonet (um dos principais teóricos do cineclubismo brasileiro), percebemos como o ato de julgar despontava, do início ao fim de suas argumentações, feito o pilar para a construção de um modo outro de fazer e de assistir ao cinema. Do mesmo modo, os próprios textos jurídicos do XIX indicavam médicos como seus principais interlocutores. Se é verdade que, «para encontrar uma genealogia desconhecida, é necessário voltar a subir do filho para o pai», ao passo que, «para a explicar, depois de a ter encontrado, a maneira mais habitual é começar pelo tronco para mostrar os descendentes» (Arnauld, Nicole, 2016, p. 512), o pai primevo do genealogista é aquele que mais generosamente expôs sua mundividências, com tudo o que isso comporta de personagens, conceitos e outras remissões tantas. Ora, relacionar a história do cinema a uma multiplicidade de histórias que antecedem o próprio

aparecimento do cinema ganha todo seu sentido se não perdermos de vista que impera uma larga diferença entre o presente, entendido como um bloco homogêneo de tempo, e o contemporâneo, como a montagem de uma soma de temporalidades discrepantes. O calendário da história do cinema liga-se a uma série de outros calendários: jurídicos, médicos etc.

De todo modo, importa vincar que a recuperação total de uma época passada seria, de todo em todo, impraticável. Aliás, os próprios dados de que dispomos e que compõem nosso ponto de partida historiográfico são já e sempre o resultado de uma operação de seleção prévia historicamente arbitrária. Por isso, não devemos nos engajar em acompanhar, por exemplo, a totalidade das discussões de temas jurídicos e das medidas policiais inventadas em meados do século XIX. O esmero da investigação, se nela houver, não se assenta em resumir, para melhor desvelar, a totalidade do que os juízes e policiais, ou parte deles, disseram sobre a ferramentaria técnica e conceitual de que dispunham para pensar e conter a vadiagem, muito menos em dimensionar o nível de absorção da lei pelas práticas concretas sobre as quais ela pretendia legislar e direcionar.

Nada deve nos voltar menos à cabeça do que as contradições e os descompassos entre o preconizado e idealizado pelo código de leis e suas respectivas aplicações. Se um conceito ganhou ou não aplicabilidade de maneira ajustada à lei, se *pegou* ou não (para aludir a uma estranha fala que nos é familiar), nada disso deve interessar para os propósitos genealógicos. Afinal de contas, mais nos importa – nessa perspectiva – mapearmos e compreendermos de que modo esses escritos elaborados no interior do Direito, ainda que nunca tenham atingido a realidade *visada* por ele, não deixaram de conceber e afetar partes importantes de inúmeros outros campos sociais, como é o caso do campo cinematográfico. O fulcro da questão é em que medida este ou aquele conceito jurídico tornou-se o carro-chefe para o futuro do modo de ser do espectador de cinema. Como teóricos e tratadistas do Direito e de campos a ele afiliados forjaram não apenas ointencionado, a saber, um sujeito de direito comprometido com a caça ao vadio, mas também, e mais do que isso, outras práticas e outros sujeitos até então impensáveis do ponto de vista de suas teleologias juridicamente elaboradas?

À medida que se iam confeccionando e debatendo no interior do ordenamento jurídico, muitos conceitos, para continuar no mesmo exemplo, saltavam para o campo cinematográfico. O século XIX não conhecia universidades de nutrição, turismo, moda, marketing e design. Durante muito tempo, esquadrihando coordenadas de condutas

individuais e coletivas, uma cartilha maior do Direito previa fornecer uma homogeneização de conhecimentos e habilidades (Carvalho, 1980). No trabalho de Machado Neto, sublinha-se precisamente que, entre 1870 e 1930, 52,5% dos intelectuais por ele estudados tinham cursado Direito, ao passo que 14,5% tinham arrojando-se para o curso de medicina (Machado Neto, 1973). Em 1935, tal era a expansão do Direito:

A experiência tem demonstrado que a existência de dois Cursos Jurídicos dá um número de pessoas habilitadas muito superior ao que as necessidades do país exigem; o que se deixa bem conhecer pelo fato, já acontecido, de bacharéis formados solicitarem empregos, e bem pequenos, mui diversos de sua profissão, por falta de lugares na magistratura (Carvalho, 1980, p. 87).

Digamos, nesta linha argumentativa, que desmembrar parcelas teóricas do Direito e da medicina, especialmente a partir do final do século XVIII e início do século XIX (e alguns poucos momentos adiante), pode constituir uma maneira de pormenorizar a lenta escalada de seus parâmetros de racionalidade, a fim de desentranhar, posteriormente, como essa fazedura teórica rendeu numerosas consequências para o campo cultural da contemporaneidade.

Não se pode compreender nada de história social prescindindo da história de seus conceitos. Nessa paixão pelos conceitos, não se trata de proselitismo, e sim da convicção de que o Estado (em particular) e a sociedade (em geral) são organizados a partir de práticas discursivas. Nas palavras de um médico e jurista português do XIX: “Não esperemos que o governo nos bata à porta, pedindo-nos conselho; vamos adiante d'elle, alumando-o na obscuridade que o cerca, e de que não sabe nem pode sair, sem que o preceda o facho de luz, que nós temos o privilégio de acender” (Machado, 1864, p.10).

CONCLUSÃO

Como em Hegel, o concreto não é o visível e sensível, nem o que se vê e toca se renderiam, sem nada dificultar, à objetividade dos saberes. Em verdade, o visto e o tocado podem aninhar, ao avesso, o pensamento abstrato. De origem latina, *concreto* vem de *concretere*: precisamente “crescer com”. Não em vão, certos pensadores pós-estruturalistas apelidaram essa concretude como “metafísica da presença” (Derrida, 2008).

Por isso, a paixão pelo conceito deverá ser, sem resquício de dúvida, a pedra de

toque das andanças investigativas de cunho genealógico. Afinal, sem conhecermos a história dos processos discursivos que derivaram no que nos tornamos, como pretenderíamos conhecer aquilo que somos/seríamos/deveríamos ser? Antes de nós e depois de Hegel, Foucault já delineava a linha divisória entre uma filosofia da consciência e outra do conceito, filiando-se claramente a esta, na qual alocava, de maneira precisa, um de seus mais cruciais interlocutores, George Canguilhem:

Sem desconhecer as dissensões que puderam, durante estes últimos anos e desde o final de guerra, opor marxistas e não marxistas, freudianos e não freudianos, especialistas de uma disciplina e filósofos, universitários e não- universitários, teóricos e políticos, me parece que se poderia reencontrar uma outra linha divisória que atravessa todas essas oposições. Tal linha é aquela que separa uma filosofia da experiência, do sentido, do sujeito e uma filosofia do saber, da racionalidade e do conceito. De um lado, uma filiação que é esta de Merleau-Ponty e Sartre; de outro, esta de Cavallès, Bachelard, Koyré e Canguilhem (Foucault, 2008, p. 353).

Se os antropólogos, *grosso modo*, têm por hábito relatar as regras de funcionamento de sociedades estrangeiras, nós pretendemos criar ferramentas metodológicas que permitam relatar os relatos do processo de constituição de nossa vida, como se fosse possível antropologizar a própria cultura. Isso porque o que chamamos *vida* é, deste ponto de vista, uma matilha de projetos imaginados, arquitetados, rascunhados, erigidos, desfeitos, reerguidos. Em suma, somos efeito de um projeto histórico sem autor, nem pressa, tampouco plano de execução e sequer intenção. Em searas genealógicas, o ser é um dever ser naturalizado.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAULD, A. e NICOLE, P. (2016). *A lógica ou a arte de pensar*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2016. p. 512.
- CARVALHO, J. M. de. (1980). *A construção da ordem: a elite política imperial*. São Paulo: Campus.
- CHARTIER, R (2007). *Inscrever e apagar*. São Paulo: Unesp.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, J. (2011). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- HESPANHA, A. M. (2015). *Entre a história e o direito*. Coimbra: Almedina.
- FOUCAULT, M. (2008). *A vida: a experiência e a ciência. Arqueologia das ciências e históricos sistemas de pensamento*. São Paulo: Forense Universitária.
- JAKOBSON, R. (2015). *Decadência do cinema? Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- MACHADO, J. P. da M. (1864). *Discurso lido na sessão solenne e anniversaria da sociedade das sciencias medicas*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- MACHADO NETO, A. L. (1973). *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Edusp.

O FENÔMENO DA UBERIZAÇÃO DO TRABALHO NO FILME: VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI

Fernando Leitão Rocha Junior e Fabiana Meireles de Oliveira

USP - UFVJM

«Los años ochenta fueron una época muy dura para la gran mayoría de la gente. Mi experiencia personal es que todo que tocaba terminaba siendo prohibido o demorado. Fue durante la etapa de Margaret Thatcher». Ken Loach (2014)

1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, percebe-se que o fenômeno da Uberização constituiu-se como uma das únicas alternativas de inserção laboral de milhões de trabalhadores em várias partes do mundo. Seja nos EUA, na Europa, Ásia, África, ou ainda na América Latina. Trata-se de uma nova modalidade de emprego que na esteira dos avanços tecnológicos oriundos das plataformas digitais possibilita à contratação de prestação de serviços nos mais variados setores da economia.

Assim, por meio desta nova tecnologia, pode-se contratar um trabalhador para limpeza domiciliar, para consertar alguma avaria elétrica, ministrar uma aula de línguas, ou de *delivery* (entrega de encomendas em domicílio) no caso do filme: *Você Não estava aqui*.

Nosso artigo tem como objetivo principal analisar o fenômeno da uberização laboral presente no filme dirigido pelo cineasta Ken Loach – *Você não estava aqui*.

Para tanto, a metodologia adotada consiste em analisar cenas e diálogos expressivos presentes na película por meio de literatura adequada que verse sobre a problemática do fenômeno da Uberização.

2. UBERIZAÇÃO E TRABALHO POR PEÇA

Uma análise acurada sobre o fenômeno da Uberização nos permite uma analogia com processos históricos de trabalho antediluvianos, ou seja, o trabalho por peça e o trabalho em domicílio. Formas estas que além de serem informais, já que não possuem qualquer proteção social, também são via de regra precarizadas. De acordo com Marx (2013, p. 621):

O salário por peça não é senão uma forma modificada do salário por tempo, assim como o salário por tempo, a forma modificada do valor ou preço da força de trabalho. No salário por peça, temos a impressão, à primeira vista, de que o valor de uso vendido pelo trabalhador não é função de sua força de trabalho, trabalho vivo, mas trabalho já objetivado no produto, e de que o preço desse trabalho não é determinado, como no salário por tempo, pela fração valor diário da força de trabalho/jornada de trabalho de dado número de horas, mas pela capacidade de produção do produtor.

Nesse sentido, em diversas passagens do filme: *Você Não estava aqui* podemos identificar o exemplo do trabalho em peça sobre a roupagem da uberização. As personagens principais da película: Ricky e sua esposa Abby são trabalhadores que estão inseridos nesta prática. Ricky é um trabalhador autônomo que compra uma perua Van para transportar e entregar em domicílio encomendas, já Abby é uma cuidadora de pessoas enfermas.

Ainda é possível identificar na película: *Você Não estava aqui* que tanto Ricky como Abby possuem jornadas de trabalho extremamente extensas e intensas, trabalham cerca de quatorze horas por dias, seis dias por semana. Ambos não ganham pela extensão de sua jornada de trabalho, mas de acordo com as tarefas realizadas (trabalho por peça). Esta forma de remuneração

[...]é tão irracional quanto a do salário por tempo. Enquanto, por exemplo, duas peças de mercadoria, depois de descontado o valor dos meios de produção nelas consumidos, valem 6 *pence* como produto de 1 hora de trabalho, o trabalhador recebe por elas um preço de 3 *pence*. Na realidade, o salário por peça não expressa diretamente nenhuma relação de valor. Não se trata de medir o valor da peça pelo tempo de trabalho nela incorporado, mas, ao contrário, de medir o trabalho gasto pelo trabalhador pelo número de peças por ele produzido (Marx, 2013, p. 623).

Reforçamos que sob à égide da uberização, a lógica de autonomia e liberdade é pura mistificação, pois nada é mais verdadeiro do que a remuneração laboral via trabalho por peça. Sobre essa questão, Marx (2013, p. 623) nos diz:

No salário por tempo, o trabalho se mede por sua duração imediata; no salário por peça, pela quantidade de produtos em que o trabalho se condensa durante um tempo determinado. O preço do próprio tempo de trabalho é, por fim, determinado pela equação: valor do trabalho de um dia = valor diário da força de trabalho. O salário por peça, portanto, não é mais do que uma forma modificada do salário por tempo. Observemos mais de perto, agora, as peculiaridades que caracterizam o salário por peça. A qualidade do trabalho é controlada, aqui, pelo próprio produto, que tem de possuir uma qualidade média para que se pague integralmente o preço de cada peça. Sob esse aspecto, o salário por peça se torna a fonte mais fértil de descontos salariais e de fraudes capitalistas.

Cabe aqui fazermos um brevíssimo resgate histórico, pois o fenômeno da uberização não pode ser corretamente compreendido e analisado sem levarmos em

consideração as mudanças ocorridas nas últimas quatro décadas no modo de produção capitalista, em especial: a reestruturação produtiva, bem como a introdução da lógica de acumulação via processos neoliberais, principalmente, a financeirização da riqueza.

3. REESTRURAÇÃO PRODUTIVA, NEOLIBERALISMO E FINANCEIRIZAÇÃO E SUAS CONEXÕES COM O FENÔMENO DA UBERIZAÇÃO NO CAPITALISMO RECENTE

Historicamente, percebemos que o fenômeno da superacumulação de capitais no ciclo iniciado logo após o fim da 2ª guerra mundial alcança seu ápice em fins da década de 1960 e no início da década de 1970, e por conseguinte, todo o valor produzido não se realiza, isto é o ciclo: D-M-D' não se completa. Esta na verdade é a verdadeira causa do advento da crise cíclica própria à dinâmica e *modus operandi* do capital.

Tal fenômeno ocasiona como consequência direta: a queda na taxa média de lucro em meados da década de 1970. Segundo Coggiola e Martins (2006: 62): “a taxa de lucro passou, entre 1973 e 1982, nos EUA de 18,8% para 4,2%; no Japão de 35% para 14,3%; na Alemanha de 14,1% para 8,1%, na Inglaterra, de 6,6% para 0,6%”.

Nesse cenário, percebemos o advento da reestruturação produtiva cujo objetivo principal seria duplo, de um lado ampliar as jornadas de trabalho e do outro reduzir os salários dos trabalhadores por meio de incrementos técnico-tecnológicos, bem como reorganização nos processos produtivos. Não é por acaso que os países centrais foram protagonistas nas práticas elencadas. Constatamos que a Inglaterra foi uma das pioneiras. Assim:

Apesar do significativo avanço tecnológico encontrado (que poderia possibilitar, em escala mundial, uma real redução da jornada ou do tempo de trabalho), pode-se presenciar em vários países, como a Inglaterra e o Japão, para citar países do centro do sistema, uma política de prolongamento da jornada de trabalho. A Inglaterra tem a maior jornada de trabalho dentre os países da União Europeia. E o Japão, se já não bastasse sua histórica jornada prolongada de trabalho, vem tentando, por meio de proposta do governo e dos empresários, aumentá-la ainda mais, como receituário para a saída da crise (Antunes, 2009, pp.35-36).

Dessa forma, percebe-se que a lógica da reestruturação produtiva com uma gestão neoliberal implica qualitativamente mudanças substantivas para pior nas práticas laborais na Inglaterra dos anos 1990 e 2000. Como explicita Antunes (2009, p. 78)

Os traços particularizadores e mesmo singularizadores da experiência recente sobre as relações industriais na Inglaterra que as novas pesquisas críticas vêm oferecendo já têm permitido elucidar algumas das principais tendências existentes naquele país. Elas têm demonstrado como a

implantação das novas técnicas produtivas vêm acarretando a deterioração das condições de trabalho, a intensificação do ritmo produtivo e o aumento da exploração do trabalho, resultando muito frequentemente na própria exclusão da atividade sindical. Em outros casos tem ocorrido algo diverso: após a tentativa inicial de exclusão dos sindicatos pelas gerências, frente à ausência de mecanismos de representação dos trabalhadores, os organismos sindicais acabam por retornar ao âmbito fabril, do qual haviam sido excluídos. Isso mostra a complexidade e diferenciação presentes nessas experiências das chamadas “novas técnicas de gestão” na Inglaterra.

A nosso juízo, tal fato histórico descrito nos permite afirmar que o mercado de trabalho inglês, recente, regido por tais práticas acoplados por uma ampla desregulamentação trabalhista e de terceirização, em especial, via o incremento da uberização possibilitou um alargamento dos fenômenos de precarização e informalização laborais. Tais constatações são perceptíveis na película: *Você Não estava aqui*, basta recordarmos o que acontece na empresa de logística dirigida pela personagem Maloney, a qual tem como cargo supervisionar a empresa, ou seja, fica evidente que ele é a personificação do capital. Este gerente dirige a empresa com “mãos de ferro”. Como ilustração, logo no início do filme em que Maloney dialoga com Ricky, deixa claro que os motoristas não possuem vínculo empregatício e muito menos salário. Os motoristas recebem apenas uma comissão por entrega efetuada. Concordamos com a assertiva de Antunes (2009, p. 91):

A vigência do projeto neoliberal, com seus enormes significados na estruturação jurídico-política e ideológica, e o processo de reestruturação produtiva do capital acabaram acarretando enormes consequências no interior da classe trabalhadora inglesa. Pode-se destacar a ausência de regulamentação da força de trabalho, a amplíssima flexibilização do mercado de trabalho e a consequente precarização dos trabalhadores, particularmente no que concerne aos seus direitos sociais.

Pela reflexão que estamos realizando até o presente momento, neste estudo, precisamos tecer breves considerações ainda sobre o entendimento de que possuímos sobre o neoliberalismo. Como se sabe, o neoliberalismo nasce como um arcabouço teórico e ideológico na década de 1940.

Com base em Anderson (1995), o neoliberalismo nasce em meados da década de 1940. Seu artífice foi Hayek com o livro: *O Caminho da Servidão*. Em síntese: como reação às concepções de Estados pautadas na lógica keynesiana no bojo do *welfare state*. Entre as diretrizes desta nova política estão: a flexibilização das legislações trabalhistas, a desregulamentação financeira e, também, a privatização de empresas estatais, seria a lógica de um “Estado Mínimo”.

Detalhando a lógica do desenvolvimento histórico do neoliberalismo nas economias centrais, que teve como *locus* experimental a economia chilena após o golpe

de estado em setembro de 1973, via a ditadura de Augusto Pinochet. Malaguti; Carcanholo; Carcanholo (1997, pp. 203-204) descrevem a faceta neoliberal na esfera da política econômica:

As políticas neoliberais começaram a ser implementadas, de forma intensa no final da década de 1970 na Inglaterra de Thatcher e pela *reaganomics* nos Estados Unidos. Durante o governo da “dama de ferro” a economia inglesa passou por um processo acentuado de liberalização ou como afirmam os arautos do neoliberalismo, de adequação a nova realidade. Operou-se uma forte contração monetária, que elevou as taxas de juros. Os impostos sobre as grandes fortunas foram drasticamente reduzidos. Os fluxos financeiros tiveram seus controles abolidos. Concebeu-se um amplo processo de privatização, nem sempre implementado integralmente. As greves foram duramente combatidas pela imposição de uma legislação anti-sindical e os gastos sociais foram cortados. Do outro lado do Atlântico, a *reaganomics*, ou economia da oferta, como ficou conhecida, implementou o mesmo tipo de política, com a singularidade de que se elevou o déficit público em demasia, graças a uma corrida armamentista ensandecida. A variante americana do neoliberalismo provocou um enorme déficit no balanço de pagamentos. A única forma que a economia americana encontrou para financiá-lo foi por meio de uma elevada alta nas taxas de juros, que teve efeitos nada desprezíveis na economia mundial.

Tal caracterização sobre o neoliberalismo precisa ser mais detalhada, pois o neoliberalismo não é uma simples política econômica. Na verdade, a nosso juízo, ele configura-se como uma ideologia num sentido amplo, uma filosofia, uma forma de sociabilidade que tem implicações em todas as esferas da vida social. Tais traços são evidenciados no filme: *Você não estava aqui*. Diversos diálogos entre as principais personagens ao longo da película nos permite captar elementos da chamada filosofia neoliberal.

Como ilustração, poderíamos detalhar a conversa de Abby (cuidadora de pessoas) e uma cliente (senhora Moly). Esse diálogo registra um fato histórico real relacionado à grande greve dos trabalhadores das minas ocorridas em 1984 durante o governo de Margaret Thatcher. Essa greve foi histórica, pois revela como o governo britânico implementava a política neoliberal, em especial, de flexibilização da legislação trabalhista, privatização dos serviços públicos e também de grande repressão aos trabalhadores.

Em outra cena, desta importante película, também podemos identificar características e também as consequências do neoliberalismo britânico, trata-se do diálogo entre Ricky (entregador de encomendas) e um cliente. Nesta cena se faz menção a cidade de Newcastle (importante polo industrial inglês no passado) e que hoje se transformou numa cidade desindustrializada marcada pela prática dos setores comerciais e de serviços. Não por acaso, nesta mesma cena, a personagem Ricky (usa uma camisa de time de futebol – Manchester United) e verbaliza com seu cliente o

motivo de torcer por tal time, fica explícito a alusão a Manchester, já que esta foi uma das cidades que mais se concentrou o segmento industrial na ilha britânica e possuía um amplo movimento operário. Infelizmente, nos dias atuais, Manchester como outras cidades inglesas que passaram pelos intensos ajustes das políticas neoliberais, são cidades em que predominam empregos ligados especialmente ao setor de comércio e serviços.

Outro traço histórico importante presente no filme: *Você não estava aqui* é a questão ligada ao mundo financeiro contemporâneo, pois como já relatamos anteriormente, as mudanças da esfera financeira engendradas nos anos 1970 faz parte do conjunto de mudanças que impactaram na dinâmica contemporânea de acumulação ampliada de capital. Tal fenômeno vem sendo denominado pela literatura especializada como financeirização.

Trata-se de uma discussão ampla e complexa eu exige uma reflexão acurada e impossível de ser realizada neste artigo. Mas, em linhas gerais este fenômeno pode ser caracterizado pelo grau de importância que o capital portador de juros e o capital fictício ganharam no capitalismo contemporâneo. De forma sintética, podemos dizer que Marx tratará no Livro III *d'O Capital* sobre o capital portador de juros e também o capital fictício. Nesta direção, Marx descreve o *modus operandi* do capital portador de juros cujo ciclo é representado pela expressão: D – D'. Explicitando que

O possuidor de dinheiro, que quer valorizá-lo como capital portador de juros, aliena-o a um terceiro, lança-o na circulação, converte-o em mercadoria *como capital*; e não só como capital para ele mesmo, mas também para outros; ele não é capital apenas para quem o aliena, mas é desde o início transferido a um terceiro como capital, como valor que possui o valor de uso de criar mais-valor, lucro; como um valor que conserva a si mesmo no movimento e que, depois de ter funcionado, retorna àquele que o desembolsou originalmente, no caso em questão, ao possuidor do dinheiro; portanto, um valor que só por algum tempo permanece distante de quem o desembolsou, que só transita temporariamente das mãos de seu proprietário para as mãos do capitalista em atividade e que, por conseguinte, não é pago nem vendido, mas apenas emprestado; um valor que só é alienado sob a condição de, em primeiro lugar, retornar a seu ponto de partida após determinado prazo e, em segundo lugar, retornar como capital realizado, isto é, tendo cumprido seu valor de uso, que consiste em produzir mais-valor (Marx, 2017, pp. 390-391).

Pela citação do próprio Marx (2017), percebemos que a forma fluida de capital portador de juros, consiste no empréstimo concreto de montantes de dinheiro sob a forma de capital para financiamentos comerciais ou de produção. É efetivamente o capital funcionando como mercadoria. Em suma:

Sob a forma do capital portador de juros, isso aparece de maneira direta, sem a mediação do processo de produção e de circulação. O capital aparece como fonte misteriosa e autocriadora de juros, de seu próprio incremento. A *coisa* (dinheiro, mercadoria, valor) é, por si só, capital, e o capital aparece como simples coisa; o resultado do processo inteiro de reprodução aparece como uma qualidade inerente a uma coisa material; depende da vontade do possuidor do dinheiro, isto é, da mercadoria em sua forma constantemente mutável, se ele irá desembolsá-lo com dinheiro ou alugá-lo como capital (Marx, 2017, pp. 441-442).

O pensador alemão detalha ainda que o fetiche e mistificação do capital portador de juros são exacerbados, como se o dinheiro tivesse amor ao próprio corpo, uma forma irracional, expressada no ciclo D-D'. Em suas palavras:

No capital portador de juros, portanto, produz-se em toda sua pureza esse fetiche automático do valor que se valoriza a si mesmo, do dinheiro que gera dinheiro, mas que, ao assumir essa forma, não traz mais nenhuma cicatriz de seu nascimento. A relação social é consumada como relação de uma coisa, o dinheiro, consigo mesma. Em vez da transformação real do dinheiro em capital, aqui se mostra apenas sua forma vazia de conteúdo. (...) Como tal, o dinheiro é potencialmente um valor que se valoriza a si mesmo e que é emprestado, o que constitui a forma da venda para essa mercadoria peculiar. Assim, criar valor torna -se uma qualidade do dinheiro tanto quanto dar peras é uma qualidade da pereira. E é como uma coisa que dá juros que o prestamista vende seu dinheiro. Mas isso não é tudo. Como vimos, o capital realmente ativo se apresenta de tal modo que rende juros não como capital ativo, mas como capital em si mesmo, como capital monetário (...) Aqui se completam a forma fetichista do capital e a ideia do fetichismo do capital. Em D -D', temos a forma mais sem conceito [*begriffslose*] do capital, a inversão e a coisificação das relações de produção elevadas à máxima potência: a forma simples do capital, como capital portador de juros, na qual ele é pressuposto a seu próprio processo de reprodução; a capacidade do dinheiro ou, conforme o caso, da mercadoria, de valorizar seu próprio valor, independentemente da reprodução – eis a mistificação capitalista em sua forma mais descarada (Marx, 2017, p. 442)

Contudo, a forma portadora de juros desdobra-se na forma de capital fictício. É a forma fictícia *par excellence* que dita o ritmo da acumulação ampliada do capitalismo recente.

Ao desenvolverem-se o capital portador de juros e o sistema de crédito, todo capital parece duplicar e às vezes triplicar pelos diversos modos em que o mesmo capital ou o mesmo título de dívida aparece sob diferentes formas em diferentes mãos. Esse “capital monetário” é, em sua maior parte, puramente fictício (Marx, 2017, p.527)

Enfim, o capital fictício forma-se a partir do processo de capitalização, ou seja, antecipa para o presente, uma expectativa/direito de apropriação sobre uma parcela de valor de uma produção futura. Esta forma de capital se expressa historicamente nas chamadas letras de cambio, em títulos de dívida pública, em ações de empresas e ainda no chamado capital bancário. Como Marx (2017, p. 527) descreve:

A maior parte do capital bancário é, pois, puramente fictícia e consiste em títulos de dívidas (letras de câmbio), títulos da dívida pública (que representam capital pretérito) e ações (direitos

sobre rendimentos futuros). E não devemos esquecer que o valor monetário do capital representado por esses papéis nos cofres do banqueiro é, ele mesmo, fictício, na medida em que tais papéis consistem em direitos sobre rendimentos seguros (como no caso dos títulos da dívida pública) ou títulos de propriedade de capital real (como no caso das ações) e que esse valor é regulado diferentemente do valor do capital real, que, ao menos em parte, esses papéis representam; ou quando representam mero direito a rendimentos, e não capital, o direito ao mesmo rendimento é expresso num montante de capital monetário fictício constantemente variável.

Ainda, de acordo com filósofo alemão, o capital fictício é uma forma mais mistificada e fetichizada do que a forma portadora de juros, pois como o próprio Marx (2017, p. 524): «Desse modo, apaga-se até o último rastro toda a conexão com o processo real de valorização do capital e se reforça a concepção do capital como um autômato que se valoriza por si mesmo».

Não é por acaso que o capital fictício é a forma mais bizarra e irracional de capital. De acordo com Marx, o capital fictício possui um poder mágico e sobrenatural podendo ser comparado às divindades religiosas.

A completa coisificação, inversão e loucura do capital como capital portador de juros - na qual todavia apenas se reflete, de forma mais palpável, a natureza mais íntima da produção capitalista, o (seu delírio) – é o capital que proporciona juros acumulados; igual a um Moloch a exigir o mundo inteiro como um tributo que lhe é devido. Por causa de um destino misterioso, entretanto, Jamais vê satisfeitas as exigências que brotam de sua própria natureza, vendo-as sempre anuladas (Marx, 1982, p.191).

É importante lembrar que tal discussão já foi indicada por Friedrich Engels, em 1881 no texto: *Classes Sociais Supérfluas e Necessárias*. Assim, desde as últimas duas décadas do século XIX, percebem-se os fundamentos que legitimam a lógica especulativa e parasitária do capital fictício no capitalismo recente.

Engels usa outra alegoria religiosa ao se referir a *Mammon*, uma divindade aramaica ligada ao lucro e a cobiça como alusão à mistificação do capital fictício. Ora, por tudo isso, entendemos que, a forma de capital fictício apresenta uma grau fetichista superior à forma de capital portador de juros.

Por isso, para se retomar a dinâmica de acumulação e recomposição da lucratividade na ordem capitalista, grandes massas de valores sob a forma capital-dinheiro procuram a órbita financeira para valorizar-se. Assim nas malhas dos mercados financeiros, o capital fictício, busca sua (auto) valorização (D - D’).

Não é por acaso que na película *Você não estava aqui* existem diálogos sobre os impactos da grande crise de 2007/2008. Tal crise afetou significativamente a Inglaterra. Os diálogos entre Abby e Mollie sobre a quebra e falência do banco *Northern Rock Bank* revelam os impactos diretos à classe trabalhadora inglesa, ou seja, demissões, elevação

do desemprego e especialmente o aumento do índice de pobreza. De acordo com Antunes (2020, p. 176):

Em meio ao furacão da mais recente crise mundial, a partir de 2008, esse quadro se intensificou ainda mais, aprofundando a derrelição do trabalho contratado e regulamentado, taylorista e fordista, cujos mecanismos de regulação e contratação social vêm sendo corroídos em profundidade, em amplitude global, pela desregulamentação *que de fato* ocorre com a expansão da *terceirização*, da *informalidade* e da *precarização* (fenômenos distintos, mas interligados e aparentados), da qual o principal objetivo é o de incrementar os mecanismos e formas de extração do sobretrabalho, de sujeição e divisão dos trabalhadores e das trabalhadoras a essa pragmática perversa que se expande tanto na indústria quanto na agricultura e nos serviços, todos eles praticantes da lógica financeirizada que os conduz. Assim, impulsionados no *topo* pela lógica destrutiva do capital financeiro, que acelera o tempo e modifica o espaço a cada segundo, o vilipêndio do trabalho e a sua corrosão constituem-se em instrumental imprescindível. Capital financeiro no cume e trabalho desregulado nas cadeias produtivas de valor. As formas contemporâneas de trabalho escravo, semiescravo, precarizado, informalizado, terceirizado, flexibilizado, dando contemporaneidade às formas pretéritas do *outsourcing*, do *putting out*, etc.

Outra cena no filme que nos chamou bastante atenção foi um diálogo envolvendo o gerente da transportadora, Maloney e o entregador, Ricky. O primeiro personagem verbaliza ao segundo sobre a imensa responsabilidade na efetiva e correta entrega das encomendas nos prazos determinados. Dizendo ainda que a Empresa procurava superar a imensa concorrência e ser a melhor do todo setor de entregas (*delivery*) em todo o país. Não por acaso, que a personagem Maloney insiste na ferramenta primordial para a eficácia logística, o scanner, um instrumento que graças ao imenso avanço tecnológico e sua sofisticação algorítmica controlam toda logística de entrega, ditando assim o ritmo do trabalho ao entregador Ricky.

Ainda de acordo com a personagem Maloney, é por meio do scanner que se determina qual é a empresa/firma que sobrevive no setor de *delivery* “preço e rapidez na entrega/mercadoria na mão” são estes os diferenciais, por isso, o gerente da Firma ainda verbaliza que não quer perder os contratos de empresas como: Amazon, Apple, Samsung e Zara.

Estas empresas no capitalismo recente possuem ações negociadas em bolsas de valores (capital fictício). Se as mercadorias que elas produzem/comercializam sofrem atrasos substantivos em suas entregas ao consumidor final por causa de um problema logístico causado pela firma de *delivery*, como uma greve por tempo indeterminado por exemplo, as implicações podem ser significativas afetando a valorização destas empresas no mercado acionário acarretando prejuízos relevantes. Em suma, de acordo com Netto e Braz (2006, p. 232):

A financeirização do capitalismo contemporâneo deve-se a que as transações financeiras (isto é, as operações situadas na esfera da circulação) tornam-se sob todos os sentidos, hipertrofiadas e desproporcionais em relação à produção real de valores - tornaram-se predominantemente especulativas. Os rentistas e possuidores de capital fictício (ações, cotas, fundos de investimentos, títulos de dívida públicas) extraem ganhos sob valores frequentemente imaginários - e só descobrem isso quando, nas crises do 'mercado financeiro', papéis que a noite, 'valiam x, na bela manhã seguinte valem -x ou literalmente não valer nada.

Neste sentido, esta cena do filme representa uma síntese do fenômeno da uberização. Vale a pena recordarmos como Slee (2017, p. 101) detalha o crescimento da empresa Uber via capitalização até 2017:

O dinheiro vem da alta casta das firmas de capital de risco do Vale do Silício, como a Google Ventures, a Goldman Sachs, a Qatar Investment Authority, o Fundo de Investimentos Público da Arábia Saudita, a empresa chinesa de Internet Baidu e o CRO da Amazon, Jeff Bezos. [...] os investimentos correspondem a uma capitalização de US\$ 70 bilhões: mais valiosa que assoma das três líderes no negócio de aluguel de carros – Hertz, Avis e Enterprise – que a Ford e General Motors.

Voltando à análise do filme, podemos identificar como a junção da reestruturação produtiva, o avanço tecnológico atrelados à práticas neoliberais conectadas as malhas da financeirização são expressadas no instrumento de controle utilizados pelos entregadores de encomendas: o scanner.

E ainda podemos reafirmar que a uberização é uma roupagem travestida da antiga prática de trabalho por peças. Para Marx (2013, p. 624):

O salário por peça facilita, por um lado, a interposição de parasitas entre o capitalista e o assalariado, o subarrendamento do trabalho (*subletting of labour*). O ganho dos intermediários advém exclusivamente da diferença entre o preço do trabalho pago pelo capitalista e a parte desse preço que eles deixam chegar efetivamente ao trabalhador.

4. CONCLUSÕES

Nosso intuito neste artigo foi realizar uma análise de cunho econômico-social sobre o filme: *Você não estava aqui*. Nossa hipótese é de que o fenômeno da uberização nada mais é do que numa nova configuração do trabalho por peças. Para compreendermos como a uberização ganha relevância no mundo laboral recente, recorreremos por apresentar um quadro histórico de profundas transformações no padrão de acumulação e reprodução ampliada do capital.

Assim, sinalizamos como as mudanças ocasionadas pela revolução tecnológica e a reestruturação produtiva da década de 1970, bem como da introdução de políticas neoliberais e de transformações na órbita financeira por meio da financeirização

formaram o fermento social para práticas laborais pautadas no processo de uberização. É óbvio que se levarmos em conta outro fenômeno importante como a queda do Socialismo real no leste europeu no início da década de 1990, teríamos ainda um ingrediente de aceleração envolvendo práticas de terceirização, subcontratação e de precarização nos mercados de trabalho em níveis mundiais. Nesta direção, Antunes e Braga (2009, p. 238) apontam:

O século XXI apresenta, portanto, um cenário profundamente contraditório e agudamente crítico: se o trabalho ainda é central para a criação do valor – reiterando seu sentido de *perenidade* –, estampa, em patamares assustadores, seu traço de *superfluidade*, da qual são exemplos os precarizados, flexibilizados, temporários, além do enorme exército de desempregados(as) que se esparramam pelo mundo

Por tudo isso, a nosso juízo, compreender os traços característicos do capitalismo recente pautados pela lógica da financeirização da riqueza, que se expressa na “irracionalidade” e no papel ativo e protagonista do capital fictício, poderá fornecer subsídios para a efetiva compreensão das práticas laborais pautadas na uberização. Se o capitalismo financeirizado e uberizado mistifica e reforça o fetichismo do trabalhador autônomo – “empreendedor” ao mesmo tempo, contribui efetivamente para alavancar o processo de produção de massas substantivas do mais-valor produzido socialmente, pautado pela refuncionalização do trabalho por peça, agora sobre a roupagem da uberização, noutras palavras, uma forma *par excellence* “de trabalho antediluviano”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, P. (1995). Balanço do neoliberalismo. Em SADER, E. (Org). Pós-neoliberalismo as políticas sociais e o Estado democrático. 3 ed. Paz e Terra.
- ANTUNES, R. (2020). O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital. 2.edBoitempo.
- ANTUNES, R. (2009). Os sentidos do trabalho: ensaios sobre a afirmação e negação do trabalho. Boitempo.
- ANTUNES, R. & BRAGA, R. (2009). INFOPROLETÁRIOS: a degradação real do trabalho virtual. Boitempo.
- COGGIOLA, O. e MARTINS, J. (2006). Dinâmica da globalização. UFSC.
- ENGELS, F. (1978). Classes Sociais Necessárias e Supérfluas. In: Revistas Temas de Ciências Humanas, São Paulo: Ciências Humanas.
- LOACH, K. (2014). Desafiar el relato de los poderosos. Paidós.
- MALAGUTI, M., CARCANHOLO, M. e CARCANHOLO, R. (Org.) (1997). A quem pertence o amanhã? Loyola.

- MARX, K. (2017). *O capital: crítica à economia política – Livro III*. Boitempo.
- MARX, K. (2013). *O capital: crítica à economia política – Livro I*. Boitempo.
- MARX, K. (1982). *O rendimento Vulgar e suas fontes*. Em Os Economistas: MarxAbril Cultural.
- NETTO, J.P. e BRAZ, M. (2006). *Economia Política: uma introdução crítica*. Cortez.
- SLEE, T. (2017). *Uberização: a nova onda do trabalho precarizado*. Elefante.

REPORTAGENS RESSALTAM QUESTÕES FEMININAS NA OBRA DE KARM AÏNOUZ

Gilmar Hermes

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

1. INTRODUÇÃO

Este artigo faz parte de uma pesquisa em que estão sendo analisados semioticamente os textos do crítico de cinema Luiz Carlos Merten, publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre os filmes brasileiros exibidos entre os anos de 2018 e 2019, observando os procedimentos retóricos do autor. Neste estudo, são analisadas três reportagens que tratam do filme *A Vida Invisível*, publicadas quando o filme foi apresentado na mostra *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes (Merten, 2019), quando foi o filme brasileiro indicado ao Oscar (Merten, 2019) e na ocasião do seu lançamento no circuito das salas de exibição no Brasil (Merten, 2019). Trata-se de um dos filmes que tiveram maior repercussão em 2019, comparável somente a *Bacurau*, o que transparece pelo fato de Merten ter escrito estas três grandes reportagens no decorrer do ano.

Deve-se levar em conta que, nas práticas de jornalismo cultural ou no jornalismo sobre cinema, sempre ocorre uma funcionalidade crítica (Piza, 2003). Existe o compromisso ético de produzir sentidos sobre a produção artística de forma a contribuir para o desenvolvimento da própria arte, mas também motivar os leitores ou a sociedade para o que é produzido de mais significativo neste âmbito. Pode-se considerar que se busca dar relevância para a produção artística que realmente contribua para as melhorias sociais. Ao exercer esta missão, o jornalista tem uma atitude retórica em relação à produção cinematográfica, a qual pode ser analisada semioticamente.

A autora Tereza Lúcia Halliday (1990) explica que as ações retóricas ocorrem quando buscamos ajustar os nossos interesses aos interesses dos outros através das palavras. Dentro dessa atitude está sempre uma definição de realidade que é construída conjuntamente entre os comunicadores e os seus públicos. «Quando um país funciona como uma democracia, a prática da retórica permite a coexistência de várias definições de realidade» (Halliday, 1990, p. 13). Em uma análise semiótica dos procedimentos retóricos, um aspecto significativo a observar é qual a definição de realidade que está

sendo compartilhada entre o emissor e os receptores na maneira de apresentar textualmente uma produção cinematográfica.

Em seu livro «Interesses Cruzados», o autor Sérgio Luiz Gadini (2009) percebe o jornalismo cultural como um dos agentes da construção social da realidade, criadores das condições de sociabilidade. Explica que esta concepção faz parte do paradigma surgido «basicamente entre o final dos anos 1960 e início da década de 1970». «Seu pressuposto básico é o de que a notícia, à medida que ‘presentifica’ o acontecimento a que se remete, também o constrói e, assim, participa do processo de instituição da realidade social» (Gadini, 2009, p. 51). Desta forma, do ponto de vista retórico, o jornalismo parte de uma ideia geral do que seja a realidade vivida socialmente, mas, ao mesmo tempo, tem a potencialidade de interferir na maneira como se concebe esse contexto social.

Outro aspecto bastante relevante da retórica são os processos de identificação. O autor Vincent Colapietro (2007), ao tratar da retórica na obra do semiótico Charles Sanders Peirce (1839-1914), chama atenção para a qualificação da retórica mais como um processo de identificação do que de persuasão. Peirce concebe a sua retórica especulativa como a geração de interpretantes de acordo com determinados propósitos, de forma a modificar hábitos, considerando que estão sendo levados em conta neste processo os agentes autocríticos que interagem. Um dos caminhos para que se pense as ações semióticas de identificação é observando a ideia de realidade social que está sendo provavelmente compartilhada pelo autor dos textos sobre cinema e o seu público leitor. Os processos de identificação também contribuem para gerar novas semioses, ideias renovadas ou modificadas desta mesma realidade social.

Em uma análise semiótica observa-se o objeto de estudo como um signo ou como um conjunto de signos organizados de forma a produzir sentido ou signos interpretantes sobre um determinado objeto para uma mente ou um conjunto de mentes. O semiótico Peirce elucidou teoricamente os vários tipos de signos existentes. Sua teoria permite compreender e explicar a contínua relação através de diversas formas de pensamento entre a realidade vivida e as mentes que têm acesso a essa realidade através das ações sígnicas, promovidas pela imensa diversidade de signos.

2. ANÁLISE DOS TEXTOS JORNALÍSTICOS

Nas práticas jornalísticas, estão muito em conta os sin-signos, os tipos de signos, que, por suas características próprias, apresentam-se como ocorrências, embora muitas vezes correspondam a legi-signos, que, por sua definição, correspondem às generalizações lógicas, regras ou convenções (Santaella, 2000). Toda a palavra é um legi-signo, mas cada uma das suas ocorrências em um texto trata-se de um sin-signo. Por isso, a análise de textos verbais, a exemplo dos textos jornalísticos, na mesma perspectiva peirceana, pode ser sempre uma análise de um conjunto de sin-signos, com um sentido próprio daquele texto, mas que também estão vinculados a outro sentido mais amplo, de caráter simbólico.

O jornalismo, que é marcado pela noção de atualidade, faz rotineiramente a combinação de vários legi-signos, de signos de caráter simbólico, que passam a funcionar como sin-signos para dar conta de fatos singulares, dados como ocorrência recentes.

Ao analisar os textos publicados pelo jornalista Luiz Carlos Merten, observa-se os diversos sin-signos e como eles aparecem no transcorrer das redações. Os primeiros signos a serem observados são os que correspondem aos destaques gráficos. Na primeira reportagem analisada, datada em 20 de maio de 2019, o título «Karim e as mulheres» (Merten, 2019) dá relevância à relação do diretor com as mulheres, o que vai ser o tom da reportagem que destaca esse aspecto da obra. A linha de apoio evidencia a participação da produção na mostra *Un Certain Regard* no Festival de Cannes de 2019. Também há um signo do tipo ícone, que é uma fotografia de uma das cenas do filme. Apresenta em primeiro plano uma das personagens, uma mulher fumando, apoiada sobre um carro antigo, ao lado de outra mulher mais ao longe com o foco distorcido. A legenda destaca o nome da atriz Júlia Stockler e apresenta o enredo do filme ao mesmo tempo que descreve a imagem: «A vida de irmãs numa sociedade autoritária e patriarcal».

Como o título indica, Karim Aïnouz e o seu processo criativo que enfatiza uma visão particular da condição feminina vão ser os principais sin-signos que serão desenvolvidos ao longo do texto. O nome do diretor é destacado na abertura. Os primeiros parágrafos de um texto – jornalístico ou não - sempre têm um papel primordial de dizer a que o texto veio. E Merten cumpre com isso à risca nessa reportagem. Traz um depoimento entre aspas de Aïnouz lembrando sobre a estreia também em Cannes do seu

primeiro longa, *Madame Satã*. Os trechos entre aspas são comuns nos textos de Merten, como em todos os textos jornalísticos, ressaltando a participação na sua elaboração das fontes, os entrevistados. A fala registrada serve como um gancho para o jornalista destacar que «Aïnouz é um dos grandes autores brasileiros da sua geração», responsável por títulos como *O Céu de Suely* e *Praia do Futuro*. A última frase do primeiro parágrafo dá o tom da reportagem: «Agora, ele volta com outro retrato de mulher, ou mulheres, no plural. Embora baseado num romance – de Martha Batalha –, o filme tem muito de autobiográfico» (Merten, 2019).

O texto traz como um sin-signo primordial a experiência vivida entre o diretor e sua própria mãe, uma mulher que nos anos 1950 teve de criar seus filhos sozinha no contexto de uma sociedade machista. O livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* – cujo título se confunde com o título do filme – é outro sin-signo que é apresentado como elemento desencadeador do processo criativo do diretor. O livro escrito por Martha Batalha, em 2016, é apresentado como uma história de vidas que o diretor reconheceu como a da sua mãe e da sua tia. O enredo do filme é descrito, ao mesmo tempo, como relativo à história de vida de Aïnouz e à história literária. «Duas irmãs. Uma delas dá o mau passo, ou pelo menos era assim que as coisas eram vistas. As irmãs separam-se e, muito tempo depois, uma delas, viúva, descobre as cartas que o marido nunca permitiu que chegassem até ela» (Merten, 2019). Em seus depoimentos, que aparecem entre aspas, o diretor prefere não definir o seu filme como «feminista», mas como «antipatriarcal».

O sin-signo «melodrama» ganha um relevo especial. O próprio diretor diz que «vai fazer você chorar». E o jornalista ressalta que por «mais que a história tenha o pé na realidade, trata-se de uma obra de cinema e de gênero». O sin-signo «Douglas Sirk» ganha atenção especial e o nome é repetido três vezes seguidas na mesma frase. Segundo Merten, Aïnouz teve de seguir o exemplo deste grande mestre do melodrama, ao mesmo tempo que, por viver na Alemanha, esteja também sob a influência do legado de Rainer Werner Fassbinder. Nos seus depoimentos, o diretor reconheceu com humildade que poderia estar vinculado a estas referências, mas que também foi afetado pela obra da escritora de telenovelas brasileiras Janet Clair. Os autoquestionamentos do diretor aparecem em um longo depoimento seu descrito na reportagem de Merten entre aspas:

[Como] trazer esses códigos para um outro público, como atrair o jovem de 2019? Fassbinder reinventou Sirk e falou sobre as mulheres alemãs do pós-guerra e do milagre econômico. Eu falo de mulheres num Brasil agrário e patriarcal, mulheres como a minha mãe, que, sem bandeira nenhuma, enfrentaram o preconceito e o autoritarismo (Merten, 2019).

Os processos criativos do diretor e os sin-signos que se referem diretamente à realidade social encontram-se nos últimos parágrafos dessa primeira parte da reportagem. O diretor exalta a resistência do cinema brasileiro com a presença de vários títulos em Cannes em 2019, enquanto o atual governo intervém para o desmonte das instituições voltadas para o seu desenvolvimento. Lembra a destruição da Embrafilme durante o governo do ex-presidente Collor (1990-1992) e tudo que se viveu desde então para a reconstrução do cinema brasileiro. «Se destruírem tudo de novo, quanto tempo demorará para que o cinema, a cultura, se reerga novamente? », questiona.

O texto jornalístico cita os demais participantes em Cannes, *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles; *Sem Sangue*, de Alice Furtado, além da co-produção internacional *O Traidor*, de Marco Bellocchio, contando no elenco com a atriz brasileira Maria Fernanda Cândido; e a participação do mesmo produtor do filme de Aïnouz em mais dois filmes. Esta primeira parte da reportagem termina com mais uma frase do diretor: «A tentativa de desmontagem do cinema brasileiro só pode ter motivação ideológica. De falta de competência e seriedade não nos podem acusar».

A primeira parte desta reportagem transita entre a apresentação do diretor e seus principais filmes realizados, seu processo criativo que enfatiza as questões femininas na produção do filme, a inspiração no livro, o caráter autobiográfico da produção, as referências cinematográficas do diretor e a realidade social representada pela situação enfrentada pelos cineastas brasileiros diante da desvalorização pelas instituições públicas.

O título da segunda parte do texto jornalístico «A parceria com Fernanda Montenegro, pelo diretor» enfatiza a colaboração dessa atriz consagrada na realização do filme¹. A atitude retórica de identificação com os grandes intérpretes do cinema pode estar sendo levada em conta nesta maneira de apresentar os destaques gráficos desta parte. O título e o signo icônico, uma foto do diretor conversando com a atriz gesticulando, associado à legenda que identifica os dois na imagem associados às palavras «entrega e

¹ Fernanda Montenegro é uma das atrizes brasileiras com maior reconhecimento nos âmbitos do teatro, cinema e televisão. Estreou profissionalmente em 1952 com a peça *Loucura do Imperador*, que lhe valeu o prêmio de atriz revelação dado pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em 1963 fez a sua primeira novela, *Pouco Amor não É Amor*. Chegou a ter textos especialmente escritos para ela, na televisão, como *Guerra dos Sexos* (1983) e *Zazá* (1997). «Seu corpo magro, olhos grandes e expressivos, voz modulada e incrível domínio de cena fazem dela uma das grandes damas do teatro brasileiro. Atua, entre tantas outras, nas peças *A Moratória* (1955), *Vestir os Nus* (1958), *O Velho Ciumento* (1962), *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1984) e *Gilda* (1993). Tem marcantes atuações no cinema também, em filmes como *A Falecida* (1965), *Eles não Usam Black-Tie* (1981) e *Central do Brasil* (1998), [...] [quando recebe] o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim e concorre ao Oscar de melhor atriz» (Silva Neto, 2010: 326).

confiança», serve sobretudo para provocar um interesse dos leitores por nomes conhecidos. No entanto, também indica o que vai ser tratado realmente na maior parte do texto, a relação do diretor com os seus colaboradores de uma forma geral.

No parágrafo de abertura da segunda parte da reportagem, há uma retomada dos questionamentos quanto às novas tentativas de desmontagem do cinema brasileiro por parte do governo atual. O diretor Karim Aïnouz compara aqueles que ocupam atualmente o governo brasileiro, «que não têm grandeza nenhuma», com Fernanda Montenegro, a grande atriz com quem teve o privilégio de trabalhar. Reconhece-a como «a expressão de tudo de bom que o Brasil tem a oferecer».

O jornalista volta a citar os títulos já mencionados de seus filmes anteriores e atores consagrados que atuaram nos filmes *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, Lázaro Ramos e Wagner Moura, respectivamente. Exalta a sensibilidade do diretor para as questões femininas nos filmes *O Céu de Suely* e *O Abismo Prateado*, com as atrizes Hermila Guedes e Alessandra Negrini.

O depoimento de Aïnouz a seguir trata das suas relações com o elenco. Fala da necessidade de comunhão como uma paixão durante todo o processo de trabalho, que o trabalho de diretor acontece «na medida em que existe esse lugar comum de entrega e confiança». O texto encerra com uma frase do diretor: «O filme para mim é um processo vivo que se nutre muito desse lugar onde as entregas todas se encontram, minha, dos atores e de toda equipe, dirigir para mim é, em algum sentido, organizar todas essas potências».

Aspectos já observados na primeira parte da reportagem voltam a aparecer. Como elemento novo, surge o nome da atriz Fernanda Montenegro, que estabelece um processo de identificação por sua visibilidade com diferentes públicos – teatro, cinema e televisão - e que reaparece nas duas outras reportagens analisadas. O texto continua enfatizando o processo criativo do diretor como principal sin-signo. Neste caso, o nome da atriz e a imagem da atriz servem sobretudo como um elemento novo para conduzir a abordagem da maneira como o diretor se relaciona com o elenco em seu trabalho de criação.

A segunda reportagem, publicada três meses após a primeira, no dia 28 de agosto de 2019, foi motivada pela escolha do filme como o candidato do Brasil ao Oscar. Como nas duas demais reportagens analisadas, esta vai ser ilustrada com uma foto do diretor ao lado da atriz Fernanda Montenegro. E é nesta matéria que, de fato, haverá um espaço para depoimentos da atriz. O jornalista entrevistou Karim Aïnouz e Fernanda nas vésperas da

estreia do filme no festival Cine Ceará, quando o diretor foi homenageado e a atriz viu pela primeira vez a edição final do filme.

Há sin-signos que se repetem de texto para texto como indispensáveis para a compreensão deste filme específico. Ao descrever o enredo, o jornalista destaca que «Fernanda entra no final, algo em torno de 15 minutos, que ela marca com sua presença poderosa». O texto destaca que o filme venceu a mostra *Un Certain Regard* em Cannes, que Fernanda já concorrera ao Oscar de melhor atriz com o título *Central do Brasil* em 1999, e pode concorrer novamente com *A Vida Invisível*.

Conforme o texto, a partir da sua experiência como intérprete e pela leitura do roteiro, já que ainda não tinha visto o filme, a atriz destaca, em seus depoimentos, o caráter intimista do enredo. «É o ser ou não ser, o nosso dilema existencial, hamletiano» (Merten, 2019). Contrapõe o caráter mais subjetivo do filme *A Vida Invisível* à tradição épica do cinema brasileiro representada pela obra de Glauber Rocha com sua consciência política e social. Este sin-signo, com esta comparação, vai ganhar relevância no texto opinativo em separado, ao final da reportagem, quando o jornalista sugere um cotejo entre os dois principais filmes candidatos à indicação ao Oscar.

O diretor fala do caráter autobiográfico do seu filme, que está muito ligado à figura da sua mãe. E compara a atriz à figura materna rememorada:

Fernanda é do mesmo ano da minha mãe, 1929. Foi sempre um sonho trabalhar com Fernanda, para mim. Sempre vi nela, como atriz, uma força e uma humanidade que também encontrava em minha mãe. Nunca vi minha mãe chorar, queixar-se da vida. Ela não tinha tempo para essas lamúrias. Tinha os filhos, para criar, alimentar, educar. (Merten, 2019)

O texto cita com detalhes também o filme que o diretor acabou de produzir sobre o seu pai, na sua cidade natal na Argélia.² Lembra dos grandes filmes do diretor para afirmar que Karim está sempre testando os seus limites e dos seus colaboradores. «Explica a cena, dirige os atores, obtém deles o que quer e aí muda tudo». Estas afirmações servem como uma introdução para os comentários sobre a participação de Fernanda no elenco. A intérprete consagrada comenta que o diretor gosta de tirar os atores da zona de conforto, mudando a direção do que havia proposto inicialmente. Relata que sente maior autonomia no território do teatro, no entanto, manifesta satisfação em

² O filme «Marinheiro das Montanhas», ainda sem título em 2019, foi selecionado para ter sua première mundial na mostra «Seções Especiais» do 74º Festival de Cannes, em 2021.

trabalhar com Karim. O jornalista descreve o momento de risadas e descontração quando ela diz: «Ele manda e eu obedeco. Sim, meu senhor.»

Merten relata a demonstração de insatisfação de ambos com o atual momento do cinema brasileiro diante das políticas governamentais. Descreve o tom de decepção nas falas da atriz: «Seria tão bom uma palavra de reconhecimento.» «É uma questão de civilidade. Temos direito de ser críticos. Isso não nos transforma em inimigos. Se alguém prega o ódio, não somos nós» (Merten, 2019).

Em um texto, em um pequeno box, é relatado a divisão e o clima de tensão que ocorreu na comissão da Academia Brasileira de Cinema quanto à qual filme deveria ser indicado. Houve os partidários de *Bacurau* e os de *A Vida Invisível*. Em um debate entre cinéfilos, pesou muito o aspecto político que poderia favorecer um outro dos concorrentes. «[As] pessoas chegaram com posições muito firmes sobre quem deveria vencer», disse a presidente da comissão Anna Muylaert (Merten, 2019).

A última parte desta reportagem foi um texto opinativo, assinado por Merten, apresentado como «Crítica» e separado em um box. O título é «Machismo em debate (e Fernanda faz a diferença)». O filme recebe a cotação máxima, considerado «ótimo». A redação lembra inicialmente que *Bacurau* estreia no circuito de exibição na quinta-feira daquela semana, e *Vida Invisível* será apresentado no festival Cine Ceará um dia depois. Informa que *Vida Invisível* estreia em São Paulo em outubro e nos estados nordestinos em setembro.

Identifica os produtores, as distribuidoras e lembra do prêmio da mostra *Un Certain Regard*. Retoma a afirmação da atriz sobre o caráter existencial, para apresentar o enredo:

O ser ou não ser de duas irmãs que lutam para afirmar sua identidade num Brasil machista. Uma das irmãs apaixonou-se por um marinheiro e foge com ele para a Grécia. Volta grávida, é escoraçada pelo pai. A outra irmã lhe escreve cartas cobrando a ausência, o silêncio, sem saber que ela está ali, o tempo todo, na mesma cidade. Envelhecem, as cartas ressurgem e a sobrevivente, Fernanda Montenegro, encerra o sentido da obra.

[...] A mãe solteira dá murro em ponta de faca para criar a filha. A que sonhava ser pianista abre mão do sonho. O pai, o marido são opressores dessas mulheres (Merten, 2019).

Como ocorreu nas demais reportagens, Merten volta a correlacionar a obra de Karim Aïnouz ao melodrama crítico de Fassbinder. «Radicaliza a questão do machismo. No mundo dominado pelo falus, brinda o público com uma imagem que seria impensável nos velhos melodramas». Cita a cena, que nem Fassbinder ousaria mostrar, o pênis ereto

do marido, em um contexto em que o sexo só serve ao desejo do marido de procriar. O «prazer da mulher está fora de cogitação».

No último parágrafo da crítica, ele cogita a possibilidade de que *Bacurau* fosse realmente o melhor filme, especialmente porque estaria representando «melhor o atual momento da sociedade brasileira, mesmo para a plateia do Oscar». Considera que são dois filmes bons, levando em conta que a votação na comissão foi de cinco, para um filme, e quatro para o outro. O caráter existencial, evocado anteriormente em relação ao filme *A Vida Invisível*, e relacionado à universalidade de Hamlet, contribui para sugerir uma comparação com o caráter épico de *Bacurau*.

O jornalista ainda destaca a expectativa de apoio governamental ao escolhido. E as últimas frases são um elogio à atriz entrevistada:

E, sim, os dez ou 15 minutos de Fernanda Montenegro são mágicos. Aïnouz sabe filmar as mulheres e com uma atriz assim tão grande toca o sublime. Meritória a cinematografia que pode criar esses momentos de exceção (Merten, 2019).

A terceira reportagem, publicada no dia 20 de novembro de 2019, com o título «Mulheres de fibra», foi motivada pela estreia do filme no circuito das salas de exibição em São Paulo (Merten, 2019). Os principais sin-signos apresentados são as entrevistas das duas atrizes que fazem as personagens protagonistas enquanto jovens, Carol Duarte e Júlia Stocker. O ícone que ilustra a reportagem é uma cena do filme com as duas personagens abraçadas como se estivessem dançando. A legenda usa uma palavra que diz exatamente o contrário do que se vê, «Separadas», e informa que se trata de uma cena do filme. Este signo refere-se ao argumento principal do filme, que trata justamente da separação das duas por força da intervenção dos personagens masculinos.

Agora, um dos sin-signos importantes é a indicação ao Oscar, o que é enfatizado no destaque gráfico da linha de apoio. A primeira informação da abertura é uma síntese do roteiro: «Carol Duarte faz a jovem Eurídice de *A Vida Invisível*. Separada da irmã, Guida/Júlia Stocker, pelo pai intransigente, passa o filme sonhando com o reencontro». O texto foi publicado mais de seis meses após o primeiro analisado, e a segunda informação destacada foi a vitória na mostra *Um Certain Regard*, cuja participação foi tratada nos dois textos anteriores. Também aparecem no mesmo parágrafo a exibição em uma noite de gala no Teatro Municipal, durante a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ocorrida em outubro, e a participação na abertura do festival Cine Ceará em agosto.

Como nos textos anteriores, volta a ser mencionada a relação do diretor com sua mãe, apresentando a experiência familiar como um motivo para tratar de uma geração de mulheres «oprimidas por homens dominadores, mas que resistem». O jornalista sublinha que as duas atrizes entrevistadas adotam o mesmo discurso, citando também um ponto de vista que ressalta a participação brasileira em Cannes como uma forma de resistência em relação à atual política governamental em relação ao cinema.

A partir do quarto parágrafo, a carreira da atriz Carol Duarte passa a ser o sin-signo do texto. Lembra de sua interpretação da personagem transexual Ivana/Ivan na telenovela *A Força do Querer*, entre outros trabalhos televisivos. A atriz comenta a sua experiência com o diretor que defendia o «comprometimento com as personagens» por parte do elenco. «Foram três meses de processo, de filmagem. A Júlia e eu ficamos totalmente imersas nas personagens. Karim não permitia o uso do celular no set, eu deixei de ser a Carol. Todo mundo me chamava de Eurídice. Foi uma imersão muito profunda», disse a atriz em entrevista (Merten, 2019).

A atriz Júlia Stocker enfatizou o caráter autobiográfico do filme por parte do diretor: «Karim falou muito pra gente da mãe dele, da avó, das tias, dessas mulheres invisíveis, mas guerreiras. No inconsciente dele, essa coisa de discutir as mulheres era muito importante». As atrizes reafirmam a referência de Douglas Sirk: «um europeu que foi para Hollywood e virou um grande diretor de melodramas». Fassbinder é descrito como aquele que reinventou os melodramas (Merten, 2019).

Segundo o texto jornalístico, tal como as personagens do filme, as atrizes foram estimuladas a escrever muitas cartas durante toda a filmagem. Essa forma de comunicação tornou-se um elemento simbólico que aparece nas ações das personagens e na relação entre o diretor e o elenco. O texto cita que a atriz Fernanda Montenegro leu a carta enviada por Karim Aïnouz convidando-a a participar do elenco na abertura do festival Cine Ceará, propiciando um momento emocionante no início do evento.

O processo de criação das personagens no decorrer das filmagens é descrito por dizeres da atriz Júlia Stocker. Ela relata que elas foram estimuladas a escrever um diário íntimo, pensando no que estaria acontecendo com a outra personagem enquanto estavam separadas. «Carol e Julia não gravavam juntas, não compartilhavam o set e Karim fazia questão de mantê-las distantes», descreve o texto jornalístico. A atriz considera que o diretor conseguiu com êxito que elas interiorizassem as personagens.

Outro sin-signo trazido pelo jornalista é a campanha promocional do filme para a premiação do Oscar, empreendida pelo produtor Rodrigo Teixeira, com a promoção de

sessões especiais em Los Angeles. As atrizes votantes seriam convidadas prioritárias pelo fato de o tema ser mais sensível para elas. «Penélope Cruz e Isabelle Huppert já viram e gostaram», descreve o texto. Almejava-se a inclusão na lista dos cinco finalistas e a indicação de Fernanda Montenegro para o prêmio de melhor atriz.

A reportagem tem uma continuação em outra página da mesma edição do caderno cultural e recebe o título «Karim e Fernanda» (Merten, 2019). Na abertura, mais uma vez, são citadas as dificuldades diante das políticas governamentais, e, a seguir, é mencionado o novo trabalho do diretor, que investigou as raízes paternas no mundo árabe em um documentário sobre a sua família na Argélia, onde deparou-se com protestos que podem dar origem a mais outro filme.

Merten volta a citar as conquistas já realizadas pelo filme *A Vida Invisível* e seus prognósticos em relação ao Oscar, lembrando que Fernanda Montenegro já foi indicada para o Oscar de melhor atriz por *Central do Brasil*, de Walter Salles, em 1998. Como ocorreu na data anterior, o título do texto volta a criar uma expectativa nos leitores sobre maiores informações da participação da atriz na produção do filme. Mas isso se concentra na imagem da atriz ao lado do diretor na foto que ilustra a matéria. A legenda informa que a participação de Fernanda foi a realização de um sonho para o diretor.

O caráter autobiográfico do filme é mencionado mais uma vez.

A Vida Invisível nasceu, para ele, de um luto. Sua mãe morreu e ele escreveu um texto que distribuiu entre os que compareceram ao velório. O texto de um filho que agradecia à guerreira que o criou sozinha – com a ajuda da avó e de quatro tias – e traçava o perfil de uma lutadora. Como era, no Brasil dos anos 1950, no Nordeste, com todo o preconceito e machismo, ser mulher e ser mãe sozinha? No velório, estavam as amigas da falecida e Karim começou a divagar. Pensou em todas aquelas mulheres – uma coisa geracional. Mas a ideia do filme só veio a partir do livro de Martha Batalha, *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (Merten, 2019).

As influências dos dois diretores já citados voltam a ser mencionadas com os filmes *Imitação da Vida* (Douglas Sirk) e *O Medo Devora a Alma* (Fassbinder), ao lado do filme *Uma Mulher Sob Influência*, de John Cassavetes.

O texto encerra com o elogio do diretor à atuação visceral das três atrizes e o seu reconhecimento que a verdade do cinema está nas personagens. A afirmação da legenda da foto reaparece: «Era um sonho antigo filmar com Fernanda. Sabia que ela seria grande e mudei o final do filme, em relação ao livro para apostar nela».

3. CONSIDERAÇÕES E APONTAMENTOS PARA FUTURAS REFLEXÕES

O caráter autobiográfico da produção acaba sendo o signo mais importante ao longo dos três textos, vinculado ao processo criativo do diretor e as questões femininas tratadas pela história. A atriz Fernanda Montenegro aparece iconicamente nas três reportagens e a sua participação na produção é exaltada não só pelo respeito que merece como intérprete, o que claramente foi reconhecido pelo diretor, mas também pela maneira como veio a se integrar no modo de Aïnouz dirigir. As questões femininas são alargadas pelo testemunho de vida do diretor que vivenciou no próprio lar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em meados do século XX, em decorrência a cultura machista. Os textos analisados não vão muito além disso. E, justamente por isso, a questão da identificação torna-se mais relevante. Há a identificação no reconhecimento do sofrimento das mulheres por parte do diretor e é, a partir disso, que os leitores poderão ter alguma compreensão sobre as personagens do filme.

Nestas reportagens, a contextualização em termos de atualidade, o que se pode entender como «realidade social», é tratada sobretudo pelo embate que o cinema brasileiro vem enfrentando com o atual governo federal. A participação e a premiação do filme na mostra *Un Certain Regard*, no Festival de Cannes, e a indicação para o Oscar, são tratadas, em várias passagens dos textos, como uma demonstração de força e resistência.

O colega de redação de Merten, Luiz Zanin Oricchio, na reportagem publicada no mesmo jornal, «Cinema: Os Altos e Baixos da Sétima Arte no País» (Oricchio, 2020), fez um retrospecto no dia de aniversário do cinema brasileiro, dia 19 de junho. A data simbólica refere-se ao registro de que o italiano Afonso Segreto teria filmado a Baía da Guanabara no ano de 1898. O texto lembra vários momentos históricos, as chanchadas da Atlântida, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Cinema Novo, períodos de popularidade e a maior queda já vivida pelo cinema nacional, com o fechamento da Embrafilme no governo Collor, em 1990. A chamada Retomada do Cinema Brasileiro, a partir de 1994, teria justamente chegado a um cume em 2019, ano anterior à data do seu artigo, quando foram publicadas as matérias de Merten analisadas e houve a premiação de dois filmes brasileiros em Cannes, *Vida Invisível* e *Bacurau*. Oricchio relatou um momento difícil para todo o setor cultural, especialmente para o cinema:

Como é então que chegamos a este 19 de junho de 2020 sem nada a comemorar? Depois de viver o ciclo virtuoso dos últimos anos, a produção encontra-se parada – e não apenas por efeito da pandemia do novo coronavírus. É que as fontes de financiamento do audiovisual foram estranguladas e paralisadas por pressão de um governo hostil à cultura como um todo e ao cinema em particular. Como se sabe, a arte costuma ser crítica. E crítica é o que menos suporta um governo de vocação autoritária (Oricchio, 2020).

O autor informou que órgãos de sustentação da produção audiovisual, como a Agência Nacional do Cinema (Ancine), encontravam-se paralisados. As verbas do Fundo Setorial do Audiovisual continuavam bloqueadas. A Cinemateca Brasileira, sediada em São Paulo, «a principal guardiã da memória audiovisual do País», estava sem direção técnica, sem verbas para o pagamento de contas, inclusive de energia elétrica, «colocando em risco um valioso patrimônio de material audiovisual» (Oricchio, 2020). Desta forma, a situação da Cinemateca, o descaso com a história, tem sido um dos exemplos mais fortes do atual momento político no Brasil, especialmente para quem faz e para quem gosta de cinema.

Pelo fato de a identificação retórica depender do reconhecimento por parte dos leitores do significado do fazer cinematográfico na atualidade nacional, os textos podem estar ganhando relevância e atenção sobretudo pelo público cinéfilo, que tem um maior interesse pela cultura cinematográfica.

O autor Antoine de Baecque, em seu livro *Cinefilia* (2010), usa a palavra do título especialmente para designar o movimento intelectual que ocorreu na França entre os anos de 1944 e 1968, que marcaria muito as formas de debater sobre os filmes, tendo como centro a revista *Cahiers du Cinema* e os cineastas da Nouvelle Vague. Ver filmes, falar e debater sobre filmes, ler e escrever sobre filmes marcou uma época em que o potencial da intelectual da cinematografia esteve em primeiro plano. O texto do autor nos leva a perceber o cinéfilo não somente como aquele que aprecia filmes, mas que busca se posicionar sobre a produção contemporânea, ler, debater e lutar pela cinematografia que considera mais relevante. O autor escreve com uma certa nostalgia sobre um período que teria vivenciado no seu final, mas que não se pode negar está por detrás de boa parte dos modos de pensar sobre o cinema.

Quando o jornalista Merten trata em seus textos de aspectos inerentes a meio cinematográfico e aos aspectos próprios da criação cinematográfica está em boa medida produzindo identificação retórica com o público cinéfilo especializado. Também pode-se considerar que é o público cinéfilo o que de fato tem interesse em ler textos jornalísticos sobre cinema. No entanto, o jornal não é um veículo exclusivo da cultura cinematográfica, como ocorre com as revistas especializadas.

No âmbito de um jornal diário, há um certo risco em voltar-se retoricamente exclusivamente ao público cinéfilo, por isso, processos de identificação mais amplos são necessários. Além disso, há que se considerar que a situação vivida pelo meio cinematográfico também é representativa do contexto político maior vivido atualmente pelo País.

O feminismo é, sem dúvida, o mais importante elemento semiótico capaz de produzir identificação com o público tanto em relação aos textos jornalísticos analisados, como em relação ao próprio filme *A Vida Invisível*, com o seu olhar sobre as questões íntimas femininas no interior do seio familiar. A violência contra as mulheres no Brasil, que têm aparecido em índices alarmantes com o ataque à vida das mulheres dentro das suas próprias casas, aparece de uma forma simbólica com a separação forçada de duas irmãs sob a cumplicidade machista dos homens que as cercam.

Conforme Robert Stam (2013), o feminismo ganhou força nas abordagens teóricas do cinema no período posterior aos movimentos sociais de 1968, com o surgimento das novas políticas voltadas às questões de gênero, liberação *gay*, ecologia e apoio às minorias. O «foco da teoria do cinema radical deslocou-se das questões de classe e ideologia para outras preocupações» (Stam, 2013, p. 192). Conforme o autor, os temas da raça, gênero e sexualidade passaram a dominar o pensamento sobre o cinema e isso está refletido na atual produção cinematográfica, que apresenta resultados mais amadurecidos destas reflexões.

Stam também enfatiza a importância dos estudos culturais britânicos a partir dos anos 1960. Nesta abordagem, podemos observar que a questão da identificação levando em conta que a subjetividade é construída no âmbito da cultura, que pode ser entendida como uma maneira mais ampla de compreender a realidade social.

Segundo o autor, na perspectiva dos estudos culturais, o sujeito é construído por muitos tipos de diferenças, em uma negociação contínua entre «condições materiais, discursos ideológicos e eixos sociais de estratificação fundados na classe, na raça, no gênero, na idade, na origem geográfica e na orientação sexual» (Stam, 2013, p. 250). Os estudos culturais tentam abrir espaço para vozes e comunidades marginalizadas. E, da mesma forma, filmes como o de Karim Aïnouz contribuem para socializar este processo de reflexão. Tanto as teorias, como as reportagens jornalísticas e os filmes em si tentam contemplar as necessidades sociais, através de mudanças na compreensão da realidade social compartilhada e, ao mesmo tempo, como parte de um contexto cultural de várias amplitudes.

BIBLIOGRAFIA

- BAECQUE, A. (2010). *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Cosac Naify.
- COLAPIETRO, V. M. C. S. (2007). Peirce's Rhetorical Turn. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, 16-52.
- GADINI, S. L. (2009). *Interesses cruzados: A produção da cultura no jornalismo brasileiro*. Paulus.
- HALLIDAY, T. L. (1990). *O que é Retórica*. Brasiliense.
- MERTEN, L. C. (20 de maio de 2019). Karim e as mulheres. *O Estado de S. Paulo*.
- MERTEN, L. C. (28 de agosto de 2019). O escolhido do Brasil. *O Estado de S. Paulo*.
- MERTEN, L. C. (20 de novembro de 2019). Mulheres de fibra. *O Estado de S. Paulo*.
- MERTEN, L. C. (20 de novembro de 2019). Karim e Fernanda. *O Estado de S. Paulo*.
- ORICCHIO, L. Z. (19 de junho de 2020). Cinema: Os Altos e Baixos da Sétima Arte no País. *O Estado de S. Paulo*.
- PIZA, D. (2003). *Jornalismo Cultural*. Contexto.
- SANTAELLA, L. (2000). *A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas*. Pioneira.
- SILVA NETO, A. L. (2010). *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- STAM, R. (2013). *Introdução à teoria do cinema*. Papirus.

BACURAU: ALÉM DE UMA TERRA EM TRANSE

Jacqueline Gama de Jesus

PPGLITCULT, UFBA, Salvador, Bahia, Brasil

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo; *Bacurau: além de uma terra em transe*, consiste em um recorte da monografia; *fui-me embora para Bacurau: viagem para a utopia decolonial de um universo antropofágico*¹, defendida em junho 2021², no Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, na cidade de Salvador, no Brasil.

Na monografia, foram explorados os aspectos antropofágicos, anticoloniais, nacionais e latino-americanos, além de serem pensadas questões sobre o conceito de *Utopia*, esse último dialogando com a ideia de utopia erigida pelos cronistas europeus que exploraram o Brasil no século XVI, à exemplo de Hans Staden e, com o texto *A utopia*, de 1516, do juiz Thomas Morus. A ideia de utopia é também resgatada através do olhar dos modernistas brasileiros, do início do século XX, em especial, Oswald de Andrade, no *Manifesto antropófago*, de 1928, no ensaio: *A crise da filosofia messiânica*, de 1950 e no texto *A Marcha das utopias*, publicação de 1953.

Bacurau é um filme que se passa em um Brasil do futuro, a cidade, homônima ao título da produção, passa por uma crise hídrica no mesmo momento em que é atacada por estrangeiros estadunidenses³. Administrada pelo prefeito Tony Junior, ensimesmado, o qual possui um olhar para fora da cidade e para fora do Brasil, ao invés de se concentrar nas questões urgentes de Bacurau, deixa a população aquém. Apesar desse descaso do gestor público, a cidade tem no professor Plínio e, no curandeiro Damiano, duas figuras de liderança da comunidade que conduzem e aconselham os habitantes de Bacurau para um caminho de criatividade, educação e coragem dignificando o povo de Bacurau como cidadãos e oferecendo subsídios para desenvolver a criticidade e a coragem de uma população que vive a margem da sociedade, uma vez que residem nos confins do nordeste do Brasil, em um local de difícil acesso e com poucos recursos públicos.

¹ Quando enviado para a publicação, a monografia ainda não se encontrava no repositório online da Universidade Federal da Bahia, instituição de ensino em que está vinculada.

² Mesmo período das inscrições de comunicações para o CIHALCEP 2021.

³ Com exceção de Michael, alemão erradicado nos E.U.A.

Apesar da falta de subsídio da federação, do estado e do município, os *bacurauenses*⁴ são pessoas que vivem na coletividade, resgatando aspectos ancestrais das comunidades ameríndias e dos quilombolas em que o diálogo, a força imaginativa e a força coletiva conduzem possibilidades outras de contato com a terra, com os animais, com o corpo e com demais entidades, a fim de buscar um equilíbrio físico e metafísico com o Universo. Essas possibilidades outras podem ser consideradas exercícios de *imagiNação*⁵, ou seja, o exercício de imaginar a nação através de imagens, de pôr em prática uma nação imaginada, de exibir uma nação a margem, de imaginar coletivamente uma nação, de colocar em maiúsculo o N de nação para que ela esteja em destaque na imagem e na imaginação da coletividade.

2. OBJETIVOS

A análise desse artigo trará um recorte acerca do poderoso psicotrópico, droga utilizada pelo povo de Bacurau, que estimula a imaginação e a força, contribuindo para o combate contra Tony Júnior e os estadunidenses invasores. O objetivo específico da análise é pensar a droga como um dispositivo que promove a desinibição mental, incorrendo em uma energia vital, de coragem e desejo de mudança, não em uma apatia coletiva ou em uma euforia desmedida, como muitas substâncias lícitas e ilícitas são capazes de promover.

Também, se objetiva pensar no poderoso psicotrópico de maneira simbólica, evocando os livros e as artes como meios que impulsionam as mudanças internas nos indivíduos e na maneira de agir coletiva, atos que aparecem muitas vezes imagetivamente metaforizados no filme, a que se propõe analisar.

O objetivo geral do estudo sobre *Bacurau* (2019), dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho⁶, têm sido o de pensar formas denunciativas dos processos de colonização que permeiam o Brasil contemporâneo. Além de refletir acerca dos gestos contra coloniais refletidos nas imagens fílmicas.

⁴ Habitantes de Bacurau.

⁵ A *imagiNação* é um conceito que a autora pretende ampliar no decorrer da pesquisa, a nível do mestrado. Esse é um conceito que surge com as leituras do *Bem-Viver*, em Pablo Sólón e em Ailton Krenak, com a ideia de *Glocal*, em Walter Mignolo, com a *Antropofagia*, de Oswald de Andrade e com as leituras de obras de Didi- Huberman, Walter Benjamin e Giorgio Agamben.

⁶ A pesquisa com as obras de Kleber Mendonça Filho e a noção de releitura da antropofagia têm sido desenvolvidas desde a Iniciação Científica, na graduação em Letras Vernáculas, na qual terá um aprofundamento na dissertação de mestrado. Recomendando a leitura dos artigos de autoria própria: *Aquarius: edificando o descolonial* (De Jesus, 2019) e *O rei da vela: luz antropofágica contemporânea* (De Jesus, 2020).

3. METODOLOGIA

A presente metodologia científica utilizada foi a bibliográfica, qualitativa e exploratória, uma vez que incorreram na leitura de livros, filmes, notícias, reportagens e entrevistas em vídeos ou escritas, concedidas em canais de internet ou televisão.

Primeiramente, o filme *Bacurau* foi assistido algumas vezes, nesse processo foram analisadas cenas que seriam importantes para pensar os gestos anticoloniais no Brasil contemporâneo em relação a cidade ficcional exposta na imagem fílmica.

Em seguida, foram feitos fichamentos do livro *A utopia antropofágica*, publicado em 1995, o qual reúne um compendio de obras de Oswald de Andrade, dentre elas: *Manifesto antropófago*, de 1928 e os ensaios: *A crise da filosofia messiânica*, de 1950 e, *A Marcha das utopias*, de 1953.

Iniciou-se o processo de escrita da monografia, surgindo a necessidade de resgatar as leituras de: *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, publicação de 1961 e, *O mal-estar na civilização*, de 1930, da autoria de Sigmund Freud. Os dois autores postos em tensão pela autora desse artigo, buscaram dar um dos tons do decolonial, corrente latino-americana do anticolonial, a qual foi pensada na monografia com as figuras de Walter D. Mignolo, para a conceituação do *descolonial* e Catherine Walsh, para refletir acerca da interculturalidade e a relação com a antropofagia.

Dentre alguns pontos explorados na monografia, para esse artigo foi feito um recorte do capítulo 2: *A magia da imaginação*, na qual se pensou a relação do uso do psicotrópico e dos livros como potências transformadoras individuais e coletivas para a criação de uma sociedade que consiga viver com as diversidades e as adversidades. Essas ideias escritas tiveram como pano de fundo e estiveram em consonância com o conceito – ainda embrionário- da *imagiNação*.

4. ANÁLISE

O homem nu, cuidando das plantas, em seu estado de natureza, a plasticidade de um corpo fora dos padrões, atijando os saberes de um curandeiro, o próprio xamã, essa poderia ser a imagem descrita por um cronista em 1500 para falar dos nativos que sobreviviam nos trópicos. Essa é uma das imagens que cobre a tela em uma das cenas de *Bacurau* (*figura 1*) e que atija a ideia de uma comunidade imaginativa produzida

Figura 1. Damiano nu pelo filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.



Fonte. DVD BACURAU (2019)

Seu Damiano, atua em *Bacurau* como um conselheiro e curandeiro, assim como os xamãs em sua potência em estado de natureza, na organização *bacurauense* ele tem um grande poder persuasivo de incentivar o uso de um poderoso psicotrópico (*Figura 2*). Apesar de não se ter referências dentro do próprio filme sobre a substância, fica subentendida que a pílula provoca um estado de coragem em seus usuários. A droga natural, poderia ser correlacionada com a folha de coca dos povos andinos, que é utilizada como estimulante, também, como uma alternativa para as drogas sintéticas, substituindo por exemplo a letargia que alguns remédios tarja preta causam, esses são ironizados ao ser representado em forma de supositório, em cena na qual os habitantes de Bacurau analisam os produtos deixados pelo prefeito Tony Junior (*Figura 3*), o qual pretende alienar a população de *Bacurau* com práticas populistas e autoritárias.

Figura 2. Damiano colocando o poderoso psicotrópico na boca de Teresa



Fonte. DVD BACURAU (2019)

Figura 3. Domingas analisando o remédio tarja preta em supositório



Fonte. DVD BACURAU (2019)

O uso da droga, além de remeter aos rituais ameríndios em que se utilizam folhas para entrar em contato com a espiritualidade e abrir outros caminhos da mente. Também representa uma corroboração a críticas de algumas obras distópicas, como em: *Admirável mundo novo*, escrito por Aldous Huxley, de 1932, quanto em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, do ano de 1953, ambas as obras apresentam uma sociedade medicalizada, na qual produzem uma contenção de corpos. Ressalto que uso o da droga na sociedade urbana está em oposição ao uso das drogas em rituais, sobre essa utilidade de controle dos corpos e busca pela felicidade, Freud (2010 [1930], p. 33) em *O mal-*

estar na civilização, enumera o uso de substâncias químicas como uma possibilidade de diminuir o sofrimento:

É fato que há substâncias fora do nosso corpo que uma vez presentes no sangue e nos tecidos, produzem em nós sensações imediatas de prazer, e também mudam de tal forma as condições de nossa sensibilidade, que nos tornamos incapazes de acolher impulsos desprazerosos. [...] O serviço dos narcóticos na luta pela felicidade e no afastamento da miséria é tão valorizado como benefício, que tanto indivíduos como povos lhe reservaram um sólido lugar em sua economia libidinal.

Ao contrário dos psicoativos, citados por Freud e nas obras distópicas exemplificadas, a droga em *Bacurau* impulsiona a mente para um estado de desalienação, ou seja, provoca um estado de utopia, no sentido de ser um psicotrópico que ao invés de desassociar o corpo do mundo, coloca o corpo no mundo. Através do uso da substância, há a evocação dos imaginários dos ancestrais e uma atenção para as problemáticas do presente. Diferentemente da droga utilizada na *urbis* para práticas recreativas ou alienantes. Daí a necessidade de uma reflexão decolonial, afinal, o pensamento freudiano está contextualizado em um movimento eurocêntrico, se opondo a pensamentos contra coloniais como o de Frantz Fanon, psiquiatra da Martinica, que acerca do tema da possessão pelos rituais, ou seja, um estado alterado da mente, discorre sobre a potência desse imaginário para os povos ancestrais.

Em *Os condenados da terra*, Frantz Fanon (1968 [1961]), dentro do contexto de independência argelina, apesar de não citar diretamente o uso de substâncias nos rituais da dança e da possessão, afirma a importância dessas catarses corporais para a *imagiNação* dos povos originários, as quais funcionam como construção de um imaginário coletivo com o intuito de derrotar as forças colonizadoras. Essa perspectiva muito se assemelha com aquela em que Oswald de Andrade citava sobre o poder do imaginário da Igreja Católica em conjunto com as deidades indígenas e africanas para combater as invasões holandeses aqui no Brasil, portanto, o poder da *ImagiNação*, diferentemente das colônias -como a perspectiva eurocêntrica de Freud⁷-, consegue capturar forças outras para empoderar corpos dissidentes, extravasando a libido acumulada, o desejo pela potência utópica de ser, segundo Fanon (1968, p. 43);

Tudo é permitido (nos rituais de possessão) porque na realidade, só se reúnem para deixar que a

⁷ Mas para que Fanon existisse, foi necessário existir Freud anteriormente, logo, não se pode jogar fora a obra freudiana, muito pelo contrário. É necessário estudá-la, absorvê-la e criticá-la a medida do contexto histórico. De fato, exercer um movimento antropofágico, comendo Fanon e Freud.

libido acumulada e a agressividade reprimida extravasem vulcanicamente. Execuções simbólicas, cavalgadas figurativas, chacinas múltiplas e imaginárias – é necessário que tudo isso transborde. Os maus humores escoam-se, estrepitosos como torrentes de lava.

Na luta dos colonizadores contra os colonizados, o plano mitológico, imaginativo, aparece como pano de fundo para o povo de *Bacurau*, que está em constante contato com a sua história e sua ancestralidade. O poderoso psicotrópico então, atua como essa força que elucida a comunidade ao invés de aliená-la. Abrindo portais para outras formas de confronto, as quais não se limitam ao próprio campo do real. Afinal, a comunidade está em um patamar sensível de uma ordem diferente daquela cultuada pelos invasores e os pequenos burgueses⁸ que desejam destruir a pequena cidade do interior.

Mas, não apenas o poderoso psicotrópico tem a capacidade de estimular as insurgências, outros modos de vivência conduzem opções diferentes de lidar com o mundo ao redor e combater as opressões, as principais são: a produção da arte e o investimento na educação, essa última tem o destaque em *Bacurau*, ao evidenciar a importância da construção crítica proveniente dos dispositivos educacionais, sejam esses no âmbito do livro, do professor, da teoria, da construção criativa, do aprendizado ou de outras instâncias que a educação destrava e engaja. Essa atua como uma caixa de pandora para o universo de possibilidades mundanas e em *Bacurau* é personagem para a modificação e o desenvolvimento das mentes, não apenas em um âmbito erudito, mas também, ou sobretudo, no âmbito das vivências cotidianas. A educação está presente tanto no bom tratamento com o outro, com o semelhante, como também na leitura e análise crítica de grandes obras literárias ou outras produções culturais e isso só é possível com a junção de escola e comunidade.

A escola de *Bacurau* representa monumentos históricos, pulsões de utopia. Contra os índices de analfabetismo brasileiro, a estrutura escolar no sertão pernambucano representado, está na contramão do esperado para os confins do país, que mal recebem auxílio do Estado para manter esses espaços educacionais. A *utopia decolonial* se presentifica em sua ironia imagética, sobre a julgamento ao descaso do Estado para com as populações mais necessitadas. Esse tópico crítico de *Bacurau*, inclusive aparece como uma das principais opiniões negativas ao filme⁹, como se fosse

⁸ Aqui, além do prefeito e dos estadunidenses, estou citando os sudestinos que aparecem em roupas de motocross, emanando uma estética *kitsch*, rosa choque e amarelos neon que contrasta totalmente com as cores terrosas e roupas com paletas de cores primárias dos *bacurauenses*.

⁹ Á exemplo da crítica de setembro de 2019, do historiador Durval Muniz para o portal Saiba Mais. Disponível em: <<https://www.saibamais.jor.br/bacurau-sera-mesmo-resistencia/>>. Acesso em: 6 dez

uma obra panfletaria. Entretanto, se o elemento denunciativo está em evidência, esse se faz através das simbologias, em nenhum momento o objeto fílmico menciona diretamente o problema educacional brasileiro, muito pelo contrário, recorre ao reportório interpretativo e simbólico de cada espectador¹⁰.

Uma das imagens mais simbólicas, para além da escola destruída, é a chegada do caminhão de lixo abastecido com livros (*figura 4*), cena que faz uma alusão ao que passa no Brasil contemporâneo, sob a ameaça de desmonte das universidades publicação e do sucateamento da educação básica por parte do Governo Federal¹¹. Abrindo a possibilidade para a produção de uma reflexão críticas por parte dos espectadores: de que as pessoas fora de *Bacurau* veem o objeto livro¹² como artigo de luxo e não como material necessário para manter uma boa qualidade de vida através do exercício imaginativo e do aprimoramento da alfabetização.

Figura 4. Caminhão descarregando livros em Bacurau



Fonte: DVD BACURAU (2019)

Ao contrário do Brasil¹³, em *Bacurau*, a cidade com a melhor biblioteca da região, segundo Tony Junior, se destaca pelo desempenho em vestibular. As crianças se

2020.

¹⁰ Reitero que algumas imagens podem parecer desconexas para pessoas que não conhecem o contexto brasileiro, aproximando mais a obra do seu caráter de ficção científica e faroeste do que do hiper-realismo.

¹¹ Para citar alguns fatos: o projeto de Lei “Future-se”, do ano de 2019, o qual teria o intuito de privatizar o ensino público; os cortes de bolsas de pesquisas nos anos de 2019 e 2020.

¹² Em 2020, foi aumentado em 20% os impostos sobre livros.

¹³ Comparado com índice de leitura de outros países. Interessante essa reportagem de janeiro de 2019, publicada por O globo, para pensar sobre a temática: < <https://g1.globo.com/politica/blog/matheus-leitao/post/2019/01/06/retratos-da-leitura-no-brasil.ghtml>>, Acesso em: 06 dez. 2020

comportam com a curiosidade de pequenos filósofos, os próprios habitantes sabem discernir que nem todo livro é um bom livro, como o próprio professor Plínio diz sobre a doação de 1000 livros vinda do prefeito: «A gente vai usar aqueles que tiverem proveito, depois a gente escolhe isso junto» (Dornelles e Mendonça, 2019) Desmistificando a ideia de que qualquer livro é um objeto de cultura, muito pelo contrário, a depender da maneira com a qual se utiliza o objeto livro esse pode servir para educar as massas para o fascismo e outras ideologias extremistas, à exemplo do *Minha Luta*, de Hitler.

No cuidado com o repertório cultural, o saber utilizá-lo com criticidade e vislumbrando um propósito de mudança social, *Bacurau* transgrede o transe de uma apatia coletiva, insurgindo através da ode da cultura popular e erudita, valorizando o que há de melhor em sua terra nativa, mas sem excluir o exterior¹⁴, seja no conhecimento tecnológico ou no âmbito artístico. A população está longe do centro, mas não está intocada pelas margens, muito pelo contrário, Bacurau é lugar de trânsito e transe, de corpos e mentes que se retroalimentar das plantas, dos corpos nus, dos livros, do poderoso psicotrópico.

Por viverem em liberdade, simplicidade e valorizando os saberes locais, os *bacuaruenses* são subestimados pelos estrangeiros que tentam enganar a população com um drone disfarçado de disco voador, quando, mal sabiam eles que Bacurau já havia atravessado os contornos da imagiNação planetária. *Bacurau* anuncia luzes para um futuro possível através do leque de *imagiNações* e caminhos de vida, *Bacurau* é um achado utópico em meio ao oeste pernambucano, ou ao velho oeste bárbaro da catástrofe brasileira. Estar em *Bacurau*, seja na perspectiva reflexiva-crítica, a qual tento exercer aqui, ou na contemplação da obra artística na caixa preta do cinema ou nas telas de reprodução audiovisual, produz choques eletro-culturais reanimando a potência do viver em comunidade.

¹⁴ Esse é o cerne da antropofagia em Bacurau, uma vez que esse conceito, gestado por Oswald de Andrade, em 1928, no *Manifesto Antropófago*, consistia na mistura cultural brasileira, em comer simbolicamente a cultura do estrangeiro e incorporar na cultura nacional, sem hierarquizações ou abandono de uma em detrimento da outra. Essa ideia também está presente no decolonial Latino-Americano, de Walter D. Mignolo, no texto *A opção descolonial e o significado de identidade em política*, de 2008, em que o teórico afirma que os latino-americanos não devem apagar a história anterior do colonizador, mas criar outras epistemes, segundo ele, essas estão presentes nos povos originários e quilombolas. O que seria então a antropofagia se não a criação de uma outra episteme levando em conta a ancestralidade nacional brasileira e a aglutinação dos saberes estrangeiros?!

5. CONCLUSÃO

A leitura da imaginação, ao evocar sujeitos individuais ou coletivos, foi feita com N maiúsculo. A *imagiNação* consiste nos processos de criação através do olhar antropofágico sobre si e sobre o outro, sendo ampliado para comunidades/sociedades, sejam elas ficcionais ou não. A *imagiNação* está presente no pensar a nação de diversas formas, atravessadas pela perspectiva do sonho, dos objetos artísticos, do uso de psicotrópicos e de ideias alternativas que não necessariamente compactuem com o ideal de Estado ocidental, quebrando com a perspectiva universalista de Estado erigido pela Revolução Francesa.

A *imagiNação* corrobora para a construção de um pós Estado e contribui para que o humano aprecie estados outros de ser e estar vivendo em comunidade, não se prendendo a tabus religiosos e sexuais, deixando que a vida ocorra em fruição e o corpo se faça presente no mundo. A *imagiNação* é uma ruptura com a apatia e a alienação dos sujeitos diante do mundo, de fato uma interferência no meio e não apenas uma existência sem significado. A *imagiNação* aciona também formas de convivência que levam em consideração a empatia, o afeto, o valor cultural, os saberes ancestrais e a dissonância criativa do povo brasileiro, através da mistura da cultura ancestral com a importação de cultura estrangeira, tecendo o imaginário nacional do Brasil, que está inserido em um viés antropofágico.

Em *Bacurau*, a constituição imaginativa da nação e dos mecanismos internos não só afetam os indivíduos como a comunidade e a maneira como eles lidam com os opressores. Na condição de subalternizados, os *bacurauenses* não admitem serem subservientes ao estrangeiro e nem aos conterrâneos que pretendem o mal e a violência, convocando uma potência coletiva que só foi concretizada diante de uma organização da comunidade, que, na cidade de *Bacurau*, é possível atribuir a educação como uma partilha do comum e, aos atos de imaginação e coragem impulsionados pelo uso do poderoso psicotrópico, da dança e da música. A arte em *Bacurau* e a preservação da memória, mostram o quanto esses dispositivos são potentes para refletir o filme como utopia, já que os habitantes ali, buscam formas de imaginação que possibilitem um futuro melhor para eles, ainda que o real, naquele instante da imagem soe como trágico, violento ou até mesmo distópico.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, O. (1995). *A utopia antropofágica* (2.ed.). (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo.

DE JESÚS, J. G. (2019). Aquarius: edificando o descolonial. *Anais XV ENECULT* (1 v.). Recuperado em 07 de setembro de 2021, de <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-2019-xv-enecult/>

DE JESÚS, J. G. (2020). O rei da vela: luz antropofágica contemporânea. *Revista Inventário* (25), 175-190. Recuperado em 07 de setembro de 2021, de <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/34606>

DONELLES, J. & MENDONÇA, K, Filho (2019). BACURAU (131 min, son., color.). (Intérpretes: Bárbara Colen, Silvero Pereira, Karine Teles Sônia Braga Udo Kier, *et al.* Roteiro: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Música: Mateus Alves, Tomaz Alves Souza.). Brasil: Vitrine Filmes.

FANON, F. (1968). *Os Condenados da terra* (42 v.). (Tradução José Laurênio de Melo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Obra originalmente publicada em 1961)

FREUD, S. (2010). *O mal-estar na civilização* (novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra originalmente publicada em 1930).

MIGNOLO, W. (2008). A opção descolonial e o significado de identidade em política. (Tradução de: Ângela Lopes Norte.) *Caderno de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, Língua e Identidade* (34), 287- 324.

MIGNOLO, W. (2003). *Historias Locales / Disenos Globales: Colonialidad, Conocimientos Subalternos Y Pensamiento Fronterizo*. (Prefacio a la edición castellana <um paradigma outro>: colonialidade global, pensamento fronterizo y cosmopolitismo crítico). Madrid: Akal Editorial.

MORUS, T. (1997). *A utopia ou O tratado da melhor forma de governo*. (Tradução Paulo Neves). Porto Alegre: L&PM. (Obra originalmente publicada em 1516)

A VOZ DA TERRA NO CINEMA E NA LITERATURA INDÍGENA

Jaiane Alves Silva

Professora de Língua Portuguesa

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma análise do filme *Pachamama*, um filme franco-luxemburguês-canadense, de 2018, do argentino Juan Antín, e do livro *A palavra do grande chefe*, de Daniel Munduruku, escritor indígena brasileiro pertencente ao povo Munduruku. Temos como foco a exposição acerca do que diz a Terra nestas duas obras e através de quem ela fala. A abordagem principal do filme e do livro é a relação de nós, seres humanos, com a Terra. Na animação *Pachamama* é retratada a história de uma vila localizada nas Cordilheiras dos Andes que cultua a Pachamama, a Mãe Terra. É ambientada no período dos ataques dos colonizadores espanhóis ao Império Inca. Traz como protagonista o menino Tepulpaï, que parte para Cusco em busca de uma estatueta de ouro construída pelos ancestrais da vila e sagrada para seu povo, a Huaca, que foi roubada pelo cobrador Inca ao fim da cerimônia realizada em agradecimento à Pachamama pela colheita. A Huaca abriga em seu interior algo muito valioso, ainda desconhecido por Tepulpaï. Nessa jornada de busca pela Huaca, Naïra, recentemente iniciada como “uma das grandes” acompanha Tepulpaï, que não foi iniciado junto com Naïra por sua incapacidade de doar para a Mãe Terra o que lhe era mais importante. Nessa aventura, Naïra o aconselha e o auxilia em muitos momentos, sendo, portanto, uma pessoa muito importante no desenvolvimento pessoal de Tepulpaï, como o é também o Grande Xamã e a velha Walumama. Chegando em Cusco, Tepulpaï e Naïra, com a ajuda de seus amigos Kirkincho e Lamita (um tatu e uma lhama) que também se colocam nessa aventura, conseguem reaver a Huaca, mas logo são perseguidos por colonizadores espanhóis que invadem Cusco em busca de ouro. Chegam até a vila de Naïra e Tepulpaï e destroem as plantações e artefatos de seu povo. Diante dessa situação, Tepulpaï mostra para o povo da vila o que se revelou de dentro da Huaca: sementes de milho, de quinoa e de batata. Tepulpaï, humildemente, lança as sementes como oferenda à Mãe Terra que, por sua vez, trata de reconstruir a abundância daquele povo. Tepulpaï, que não foi iniciado juntamente de Naïra como “um dos grandes” na cerimônia pela ausência de conexão à Pachamama, se supera com a experiência dessa jornada, reconstruindo sua relação com a Mãe Terra, compreendendo, por fim, a relação de interdependência com o todo.

Quanto ao livro *A palavra do Grande Chefe*, trata-se de uma adaptação poética do discurso do Chefe Seattle, ilustrado por Maurício Negro. Seattle foi o chefe indígena dos povos Duwamish (localizados no oeste do Estado de Washington). Em 1854, em resposta à proposta do presidente dos Estados Unidos Franklin Pierce de compra de suas terras, o chefe Seattle profere um belíssimo discurso em defesa da Terra e da ancestralidade de seu povo. Nesse livro Daniel Munduruku retoma esse discurso sob o olhar de um narrador-personagem, indígena da etnia do Chefe Seattle, que nos conta como foi aquele dia, o que foi dito pelo chefe, o que ele sentiu e as emoções que o discurso causou em outras pessoas que estavam na ocasião.

Percebemos na temática comum às duas obras uma forte presença do conceito de Bem Viver, evocado neste trabalho através dos escritos de Acosta (2011), Kambeba (2020), Solón (2019) e Takuá (2018). Nossas considerações se articulam também à luz de Thiél (2013), Krenak (2019), Boff (1999), Gadotti (2000), Capra (2006), Naiditch (2009) e Silva (2007). Refletiremos ainda sobre a contribuição das duas obras para o contexto educativo, visto que estas favorecem a compreensão de valores, de emoções e o desenvolvimento do olhar crítico a respeito de nossa relação com a Terra e, portanto, da transformação no modo como atuamos no mundo.

1.1 Cinema e Literatura Indígena na Educação

Em nosso fazer pedagógico percebemos na arte suas valiosas contribuições para a formação humana. O cinema e a literatura, especificamente, se mostram manifestações artísticas bastante enriquecedoras haja visto o poder de conduzir quem as aprecia para o interior de suas narrativas. Segundo Roseli Pereira Silva:

A experiência estética que o cinema proporciona abre-nos, sem dúvida, para uma compreensão mais radical da realidade e do ser humano. É uma obra de arte com a qual nos relacionamos para iluminar a nossa percepção do mundo e, claro, é uma via de acesso a nós mesmos; uma convocação instigante que nos faz repensar nossas atitudes e reavaliarmos nossos valores (Silva 2007, p. 52).

Nos é bastante evidente que essa “via de acesso a nós mesmos” que se abre ao nos dispormos à apreciação de tal arte é também proporcionada pela literatura além de ser o principal fator para uma experiência emancipadora através da arte. Para Antonio Candido:

A literatura corresponde a uma necessidade que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza (Candido, 2004, p. 186).

Tais benefícios da literatura, pontuados por Candido, são facilmente identificados e alcançados através da apreciação da literatura indígena. Ora, trata-se de uma literatura construída por povos que são postos à margem da sociedade e, portanto, num espaço de invisibilidade. Assim, a literatura indígena traz um caráter denunciativo e de reafirmação de quem são os povos indígenas, de seus valores e tradições. O contato com a literatura indígena, portanto, nos leva a um campo de aprendizagens que nos conduz a ver o outro (“nos organiza”), a compreendê-lo (“nos liberta do caos”) e a honrá-lo (“nos humaniza”). Naturalmente, em conjunto com a linguagem cinematográfica, essa experiência sensibilizadora promovida pela literatura é potencializada, uma vez que, conforme aponta Silva:

A exposição de fatos, histórias e narrativas pela linguagem do cinema realça a realidade, dando maior visibilidade a ela, mostrando, muitas vezes, algo que nós, de uma forma ou de outra, às vezes não podemos (ou “insistimos em não”) perceber (Silva, 2007, p.51).

Segundo dados de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), há 817.963 indígenas no Brasil, distribuídos em 305 diferentes etnias e um total de 274 línguas indígenas. Os dados contrariam a visão que se costuma ter dos povos indígenas como pessoas que pertenceram apenas ao passado do nosso país e conduz à percepção da pluralidade cultural existente no território brasileiro. Frente à necessidade de ampliar o olhar às manifestações histórico-culturais de povos invisibilizados, criou-se a lei 11.645/2008 que instaura a inclusão no currículo oficial das escolas brasileiras o estudo da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. No inciso segundo dessa lei é especificado que «Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras». (BRASIL, 2008). Um dos caminhos, portanto, para realizar o que determina a lei 11.645/2008 é o estudo da Literatura Indígena, uma das tantas manifestações artísticas e culturais dos povos indígenas.

Conforme aponta Janice Cristine Thiél (2013), a Literatura Indígena é a literatura escrita pelo nativo de uma etnia indígena, se distinguindo, portanto, da literatura indigenista (aquela escrita por não índios, mas em que há reprodução das narrativas

indígenas) e da literatura indianista (referente à literatura do romantismo brasileiro). A autora ainda, sobre a existência de interação de multimodalidades apresentada na literatura indígena, observa: «a leitura da palavra impressa interage com a leitura das ilustrações, com a percepção de desenhos geométricos, de elementos rítmicos e performáticos» (Thié, 2013, p. 4). Vê-se com isso que a Literatura Indígena expõe outros tipos de artes indígenas, sendo, portanto, um rico campo a ser percorrido e apreciado.

As temáticas presentes na literatura indígena são as mais diversas: a culinária (apresentada através de narrativas que registram a origem de diversos alimentos), as aventuras com seres da floresta, a história de animais, a origem dos astros e outros elementos da natureza, a ancestralidade (colocando em foco a figura dos avós e sua sabedoria), a espiritualidade, as brincadeiras, as festas, o cotidiano nas aldeias, as ritualísticas de preparo para o casamento e para os plantios e colheitas, o poder medicinal das plantas, a necessidade de conexão e cuidado com a natureza, práticas destrutivas do homem branco ao planeta e suas consequências, o amor, a dúvida, a morte, a esperança, a fé, a coragem.

Identificamos que maior parte dos temas presentes na literatura indígena favorece a compreensão da relação dos povos nativos com a natureza. Considerando o contexto de emergência climática mundial, em virtude do aumento do número de queimadas, da monocultura, da agropecuária, da contaminação de mares e rios, do excessivo uso de material não compostável, sustentado por uma mentalidade de consumo sem limites que gera graves desequilíbrios ambientais como o aquecimento global, torna-se pertinente a compreensão da relação de interdependência dos povos originários com a Terra e de seus saberes para uma existência fundamentada no respeito ao todo.

Para tanto, a educação tem papel fundamental, visto que, como aponta Moacir Gadotti (2000:8) “qualquer pedagogia, pensada fora da globalização e do movimento ecológico, tem hoje sérios problemas de contextualização”. Em seu livro “Pedagogia da Terra”, Gadotti (2000) nos convida a identificarmos que a educação hoje ainda segue desarticulada do contexto climático mundial e que esse comportamento se deve à nossa desconexão da consciência de que somos um todo, de que nada está separado, pelo contrário, estamos todos unidos numa intensa relação de interdependência. Para uma estreita relação entre o fazer pedagógico e o movimento ecológico, Gadotti (2000) propõe uma consciência de planetaridade, na percepção de que somos cidadãos planetários, e, portanto, nossas escolhas, em todas áreas de nossa existência, não apenas da educação,

devem ser pensadas levando em consideração o respeito pela nossa casa Terra. Segundo o autor:

Cidadania Planetária é uma expressão adotada para expressar um conjunto de princípios, valores, atitudes e comportamentos que demonstra uma nova percepção da Terra como uma única comunidade. Frequentemente associada ao “desenvolvimento sustentável”, ela é muito mais ampla do que essa relação com a economia. Trata-se de um ponto de referência ético indissociável da civilização planetária e da ecologia. A Terra é “Gaia”, um superorganismo vivo e em evolução, o que for feito a ela repercutirá em todos os seus filhos (Gadotti, 2000, p. 9).

Reforçando a importância de olharmos para os saberes dos povos indígenas para que se desenvolva uma visão do planeta como nossa casa, Leonardo Boff (1999) nos aponta que:

Esse cuidado com o nicho ecológico só será efetivo se houver um processo coletivo de educação, em que a maioria participe, tenha acesso a informações e faça “troca de saberes”. O saber popular contido nas tradições dos velhos, nas lendas e nas histórias dos índios, caboclos, negros, mestiços, imigrantes, dos primeiros que aí viveram, confrontando e complementando com o saber crítico científico. Esses saberes revelam dimensões da realidade local e são portadores de verdade e de sentido profundo a ser decifrado e a ser incorporado por todos. O que daí resulta é uma profunda harmonia dinâmica do ecossistema onde os seres vivos e inertes, as instituições culturais e sociais, enfim todos encontram seu lugar, interagem, se acolhem, se complementam e se sentem em casa (Boff, 1999, p. 136)

Os saberes mencionados por Boff podem ser acessados, por exemplo, através do cinema que, conforme Silva:

[...] é tido como um dos mais poderosos meios de comunicação de massa do século XX, razão pela qual não se pode ignorar a força, nem malbaratar o grande poder de educação, oferecido por esse meio. Os filmes são uma fonte de conhecimento e se propõem, de certa forma, a reconstruir a realidade. A linguagem cinematográfica tem o mérito de permitir que a relação entre filmes e imaginário social aconteça (Silva, 2007, p. 50).

Segundo Cagnetti e Pauli (2015), sobre o conjunto de obras sugeridas para trabalhar a relação do ser humano com a natureza, “A conexão entre elas passa pelo sentimento de coletividade, pelo respeito ao cosmos e pela ideia de pertencimento à Terra”. Tal percurso possibilita, portanto, a formação do leitor multicultural. Nessa perspectiva, Fernando Naiditch (2009) observa que:

o uso da literatura multicultural em sala de aula tem muito a acrescentar. Além de ajudar a desenvolver uma compreensão sobre questões universais, especialmente com relação a diferentes povos e culturas, também proporciona ao estudante a oportunidade de desenvolver uma sensibilidade às diferenças e uma consciência crítica acerca dos temas abordados (Naiditch, 2009, p. 2).

Além de oportunizar as habilidades expostas por Naiditch, o ensino da literatura numa perspectiva multicultural possibilita também a apreciação e compreensão da linguagem literária. Sobre a literatura indígena em especial, Janice Cristine Thiél (2013) afirma:

Esta literatura, por sua vez, também é composta por textualidades provenientes de muitas culturas e comunidades indígenas. Estes textos merecem ser apresentados ao público não índio e às crianças, como forma de conhecimento e inclusão do outro, como prática de multiletramento (letramento cultural, literário, informacional e crítico) e de leitura de multimodalidades textuais (Thiél, 2013, p. 2).

Para isso:

É importante que os leitores jovens aprendam a perceber como cada cultura conta suas histórias e sua relação com o mundo e com o outro, até mesmo para que as programações culturais possam ser revistas e questionadas, para que visões pré-concebidas e estereotipadas do outro sejam desfeitas (Thiél, 2013, p.12).

3. OBJETIVOS

Geral

Identificarmos o que nos diz a Terra na animação *Pachamama*, de Juan Antín, e no livro *A palavra do Grande Chefe*, de Daniel Munduruku.

Específicos

Estabelecermos conexões entre as obras analisadas e o conceito de Bem Viver;
Apontar quais sujeitos assumem a voz da Terra nas duas obras.

4. METODOLOGIA

Contribuindo para a compreensão da cosmologia e modo de vida dos povos indígenas, apresentados tanto na animação de Juan Antín, quanto no livro de Daniel Munduruku, recorreremos ao conceito de Bem Viver. Trata-se de uma filosofia, percebida principalmente na organização de comunidades indígenas, que integra ser humano e natureza. Segundo Alberto Acosta, o Bem Viver:

Nutre-se dos aprendizados, das experiências e dos conhecimentos das comunidades indígenas, assim como de suas diversas formas de produzir conhecimentos. Seu ponto de partida são as distintas maneiras de ver a vida e sua relação com a Pacha Mama. Aceita como eixo aglutinador a relacionalidade e a complementariedade entre todos os seres vivos – humanos e não humanos. Forja-se nos princípios de interculturalidade (Acosta, 2011, p. 74).

Acerca da relação dos povos indígenas com a Pacha Mama, nos primeiros minutos da animação de Juan Antín podemos conferir de que forma isso se dá: Tepulpaï, que acaba de pegar uma pena de um condor, corre para a vila para mostrá-la a todos até que é chamado para limpar batatas junto de Walumama (a senhora mais velha da vila e, portanto, respeitada por sua sabedoria) e das outras crianças.

Sobre a inserção das crianças em atividades como essa, da perspectiva da cultura de seu povo, Márcia Kambeba aponta que:

Ir com os pais para roça é para os Omágua/Kambeba uma forma de ensinar a criança que a terra é mãe, geradora de vida e precisa ser por nós amada. A criança de colo também é levada pela mãe para roça. Mesmo que fique sentada, ela está sentindo tudo ao seu redor, observando, tocando a terra, criando elo de amor e carinho com tuiuka (terra) (Kambeba, 2020, p. 29).

Nos parece que, intencionalmente ou não, o resultado para as crianças da vila é o mesmo: construção de uma intensa conexão com a Terra. Acerca dessa relação com a natureza, Cristine Takuá afirma que:

Para os Povos Indígenas, a natureza é quem dá sentido à vida. Tudo em seu equilíbrio. Como uma imensa teia, na qual tudo está interligado, um organismo vivo. O seu poder está em nos direcionar, nos mostrar o caminho de luz a trilhar em busca de sabedoria. Cada sinal que recebemos tem um significado para nossa vida. O canto de um pássaro pode indicar algo, os trovões que passam são sinal de que algo está pra acontecer, as formigas no meio do caminho, as formas das nuvens, a direção do vento, enfim, muitos presságios nos são transmitidos pelos sinais da natureza, que com sua delicadeza e sabedoria vão nos guiando e nos ensinando como bem viver, que em guarani se fala: Teko Porã, um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia; é a representação da boa maneira de Ser e de Viver (Takuá, 2018, p. 2).

Na ocasião em que estão limpando as batatas, Walumama, após uma explicação de Naïra sobre como as batatas nascem, diz que todos são filhos da Terra e, por isso, devem amá-la como ela os ama. Vê-se com isso que o povo da vila enxerga a Terra como uma Mãe e que esse é um ensinamento ancestral, passado dos mais velhos para os mais novos.

Dialogando com essa visão da Terra como um símbolo materno, o líder indígena e ativista do movimento socioambiental, Ailton Krenak (2019), em seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo”, nos informa que:

Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infundável, fluxo de graça, beleza e fartura. Veja-se a imagem grega da deusa da prosperidade, que tem uma cornucópia que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal (Krenak, 2019, p. 60).

Importante atentarmos para o fato de que, dentro das considerações acerca do Bem Viver, o sentido de Pacha é ainda mais amplo. Segundo Pablo Solón:

Para o Bem Viver, o “todo” é a Pacha, conceito andino que muitas vezes foi trazido simplesmente como Terra – daí a referência a Pacha Mama como a Mãe Terra. No entanto, Pacha tem um sentido muito mais amplo, com uma compreensão indissolúvel entre espaço e tempo. Pacha é o “todo” em movimento constante, o cosmos em permanente evolução. Pacha não se refere apenas ao mundo dos humanos, dos demais animais e das plantas, mas ao mundo de cima (hanaq pacha), habitado pelo sol, pela lua e pelas estrelas, e o mundo de baixo (ukhu pacha), onde vivem os mortos e os espíritos. Para o Bem Viver, tudo está interconectado e forma uma unidade (Solón, 2019, p. 18).

Tratando ainda dos primeiros minutos do filme Pachamama, após a fala de Walumama sobre o amor que deve ser dedicado à Mãe Terra, em um plano aberto é exibida toda a vila e é possível ver as casas bioconstruídas, as plantações, recursos para trabalho coletivo (como uma espécie de mesa de pedra para pilar grãos), o rio, as árvores e os bichos que ali habitam. Pode-se perceber, com isso, uma grande harmonia e colaboração por parte dos que moram na vila para o bom funcionamento da vida.

Fritjof Capra, a essa relação de conexão entre todas as partes, dá o nome de Ecologia Profunda. Para o autor:

A ecologia profunda não separa seres humanos — ou qualquer outra coisa — do meio ambiente natural. Ela vê o mundo não como uma coleção de objetos isolados, mas como uma rede de fenômenos que estão fundamentalmente interconectados e são interdependentes. A ecologia profunda reconhece o valor intrínseco de todos os seres vivos e concebe os seres humanos apenas como um fio particular na teia da vida (Capra, 2006, pp. 25-26).

Dialogando com a obra literária aqui em análise, vemos essa mesma relação de interdependência nas palavras do Grande Chefe. Podemos conferir a seguinte passagem:

A terra não pertence ao homem. O homem à terra pertence. E tudo está interligado, como o sangue que une uma família. O que atinge a terra atinge os filhos da terra. Pois não foi o homem que teceu a trama da vida. Ao contrário, por ela foi tecido. E o que fizer à trama fará a si próprio (Munduruku, 2008, p. 24).

Vê-se também, através dessas palavras do Chefe Seattle, a filosofia do Bem Viver e, conseqüentemente, o respeito e valorização à Terra.

Retornando ao filme, um dos momentos mais importantes na trama é a cerimônia de agradecimento à Pachamama pelos alimentos colhidos, ou seja, pelos alimentados gerados pela Mãe Terra. Essa cerimônia é bastante significativa para percebermos a sacralidade da Terra para o povo da vila. A cerimônia é também um momento de oferendas por parte das crianças que já se encontram na idade de serem “um dos grandes”. Na ocasião, Tepulpaï não se torna “um dos grandes” pois não consegue ofertar à Pachamama o que lhe era mais importante: a pena do Grande Condor.

A sacralidade da Terra também é uma constante em *A palavra do Grande Chefe*. Vejamos a seguinte passagem:

O ar é precioso para o homem vermelho, porque todas as criaturas o compartilham: os animais, as árvores, o homem. O branco parece não sentir o ar que respira. Como aquele que agoniza lentamente e fica insensível ao mau cheiro. Se vendermos nossa terra, porém, será preciso lembrar que o ar reparte seu espírito com toda a vida que sustenta. O vento que deu ao nosso bisavô o primeiro sopro de vida, também acolheu o seu último suspiro. Se vendermos esta Terra, será preciso preservá-la como um santuário, onde até mesmo o homem branco possa saborear o vento adoçado pelas flores silvestres (Munduruku, 2008, p. 21).

Contribuindo ainda com a visão da Terra como um organismo vivo e sagrado, Krenak (2019, p. 40) afirma que «O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso como dizem os economistas». Percebamos que a conexão com o planeta faz parte da visão de mundo dos povos originários e de forma tão íntima que enxergam o rio como um avô, ou seja, um ser que na cultura indígena é símbolo de sabedoria.

Nas duas obras aqui em análise são expostas também a relação dos não-indígenas com a Terra e se faz importante refletirmos também sobre essa questão para maior compreensão da relação dos povos originários com a Terra por efeito de contraste. Em *Pachamama* espanhóis invadem o Império Inca e roubam todo o ouro que por lá encontram. Destroem toda a cidade e partem para a vila atraídos pela Huaca (a estatueta de ouro sagrada para o povo da vila e que abriga um tesouro em seu interior). Chegando à vila, os espanhóis destroem artesanatos, plantações, as oferendas feitas à Pachamama, pegam o ouro que encontram, brigam entre si pelo ouro e incendeiam a vila.

Tepulpaï, que vai até a caverna para esconder a Huaca, é perseguido por um dos espanhóis e lá a Huaca se parte e revela o que abriga em seu interior: sementes de milho, quinoa e batata. Tepulpaï, ao chegar na vila e vê-la destruída, oferta as sementes ao ventre da Mãe Terra como uma forma de alimentá-la e curá-la de toda a violência. Pachamama, generosa, retribui gerando, novamente, o alimento para aquele povo.

Em A palavra do Grande Chefe constata-se também comportamento semelhante.

Em um trecho o narrador diz:

Rumávamos para o local da reunião decisiva sobre a venda ou não de nossas terras para que o Governador, o representante dos homens brancos, pudesse um dia enchê-las de gente sufocando nosso ar, matando nossos búfalos, cavando nosso coração para tirar ouro, destruindo nossos cemitérios sagrados (Munduruku, 2008, p. 13).

E mais adiante a seguinte fala do Chefe Seattle:

Sabemos que o homem branco não compreende nosso modo de vida. Um lote de terra é, para ele, igual a outro qualquer. É como um forasteiro que chega de madrugada e da terra tira tudo o que precisa. A terra não é sua irmã nem sua inimiga. Depois de conquistá-la vai embora, abandona os túmulos dos antepassados e nem sequer se importa. Arranca a terra das mãos de seus filhos e não se incomoda. Esquece a sepultura do pai e o direito dos filhos à herança. E trata sua Mãe-Terra e seu Irmão-Céu como coisas que podem ser negociadas, ou mesmo saqueadas, como uma ovelha ou uma bijuteria. Seu apetite poderá arruinar a terra, deixando apenas um deserto como rastro (Munduruku, 2008, p. 19).

Alberto Acosta apresenta em suas reflexões sobre o Bem Viver que a busca por desenvolvimento nos limitou a percepção para a necessidade de convivência em sintonia e respeito com a natureza, uma vez que esse desenvolvimento está diretamente associado à acumulação de bens materiais, criado e incentivado pelo modelo econômico capitalista. Como evoca Maurício Negro (2019) na apresentação do livro “Nós: uma antologia de literatura indígena”:

O falecido líder indígena Moura Tukano, um dos padrinhos da atual geração de indígenas escritores, certa vez confessou que estranhava a humanidade “branca” precisar de anos de formação para aprender o valor das coisas, das plantas, dos animais, dos seres humanos. E, em contrapartida, levar um átimo para conhecer o valor dos minérios. Ele também me disse que todo barulho que fazemos é pela incapacidade de ouvir o silêncio. Para ele, o tal desenvolvimento era mesmo um des-envolvimento (Negro, 2019, p.11).

Nesse sentido, Acosta (2011) alerta para a necessidade de “questionar a tentativa falida de impulsionar ‘o desenvolvimento’ como imperativo global e caminho unilinear, procurando não mais propor alternativas de desenvolvimento, mas alternativas ao desenvolvimento” (Acosta, 2011, p. 85), nos alinhando, portanto, ao “Bem Viver” e não ao “Viver Melhor”, uma vez que o Bem Viver “não pretende que a sociedade se organize em torno da acumulação permanente e desigual dos bens materiais, movida por uma interminável competição entre seres humanos que se apropriam destrutivamente da Natureza”, e o “Viver Melhor” implica, necessariamente, essa relação de desrespeito e desigualdade. Assim, o principal objetivo do Bem Viver

[...] não é acumular para então viver melhor. Do que se trata é de viver bem aqui e agora, sem colocar em risco a vida das próximas gerações. Para consegui-lo, há que se desmontar os privilégios existentes e as enormes brechas entre os que têm tudo e os que não têm nada. Isso exige distribuir e redistribuir agora a riqueza e a renda para começar a sentar as bases de uma sociedade mais justa e equitativa, ou seja, mais livre e igualitária. Caso contrário, não há como sustentar a sobrevivência ou a reconstrução ou a própria construção das comunidades (Acosta, 2011, p. 84).

A desconexão da percepção da Terra como Mãe nos ajuda a compreender a postura em que nos colocamos de donos/exploradores da Terra, quando devíamos nos perceber como filhos. Para Acosta:

a visão de mundo dos marginalizados pela história, em especial dos povos e nacionalidades indígenas, é uma oportunidade para construir outros tipos de sociedades, sustentadas sobre uma convivência harmoniosa entre os seres humanos consigo mesmos e com a Natureza, a partir do reconhecimento dos diversos valores culturais existentes no planeta. Trata-se de bem viver em comunidade e na Natureza. O Bem Viver supõe uma visão holística e integradora do ser humano imerso na grande comunidade da Pacha Mama (Acosta, 2011, pp. 24-25).

Sendo assim, muito contribui para a construção do nosso senso de Bem Viver a compreensão dos modos de vida dos povos originários bem como os costumes ancestrais de outras culturas. Reforçando esse pensamento, finalizamos com as seguintes considerações de Pablo Solón:

Para viver bem, é preciso valorizar todas as experiências. A vida material, por exemplo, é apenas um aspecto e não se reduz à acumulação de coisas e objetos. Temos de aprender a comer bem, dançar bem, dormir bem, beber bem, praticar a crença que se tenha, trabalhar pela comunidade, cuidar da natureza, valorizar os mais velhos, respeitar tudo o que nos rodeia e aprender também a morrer, porque a morte é parte integral do ciclo da vida (Solón 2019, p. 20).

5. CONCLUSÕES

Retomando nossa pergunta de pesquisa, conclui-se que, a Terra, através dos mais velhos e sábios (Walumama, o Grande Xamã e o Chefe Seattle) nos roga cuidado, respeito e, para além disso, que passemos a ocupar nosso espaço de filhos, apenas filhos, apenas um fio na grande trama da teia da vida. Para além das contribuições do cinema e da literatura indígena, a concepção de Bem Viver como também o senso de cidadania planetária oferecem importantes contribuições para a nossa relação com a natureza e o outro: rompem os moldes que sustentam o “ter” abrindo caminhos para o “ser”. A apreciação das duas obras aqui analisadas, numa perspectiva multicultural cria, portanto, um espaço

favorável à formação do leitor sensível à linguagem literária e cinematográfica, como possibilita também a avaliação de valores e comportamentos, compreensão de outras visões de mundo, respeito às diferenças e valorização do outro. Por todas habilidades proporcionadas nesse processo de apreciação das duas obras, estas assumem um caráter emancipador.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, A. (2016). *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Elefante.
- BOFF, L. (1999). *Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- BRASIL. IBGE. Censo Demográfico, 2010. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf
- BRASIL, Lei nº 11.645, de 10 março de 2008. História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, Brasília, DF, mar. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Consultado em: 10 mar. 2021.
- CAGNETI, S. (2015). *Trilhas literárias indígenas para a sala de aula*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- CANDIDO, A. (2004). *O direito à literatura*. In: Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- CAPRA, F. (1999). *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Tradução de Newton Roberval Eicheberg. São Paulo: Cultrix.
- GADOTTI, M. (2000). *Pedagogia da Terra*. São Paulo: Peirópolis.
- KAMBEBA, M. (2020). *Saberes da Floresta*. São Paulo: Editora Jandaíra.
- KRENAK, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MUNDURUKU, D. (2008). *A palavra do Grande Chefe*. Ilustrações de Maurício Negro. São Paulo: Global.
- NAIDITCH, F. (2009). *Literatura multicultural e diversidade na sala de aula*. Educação, Porto Alegre, v. 32, n. 1, p. 25-32. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/5126/3765>. Consultado em: 15 de abril. 2021.
- NEGRO, M. (2019). *Nós: Uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia da Letrinhas.
- PACHAMAMA (2018). Juan Antín (dir.). Canadá: Netflix.
- SILVA, R. (2007). *Cinema e Educação*. São Paulo: Cortez.
- SOLÓN, P. (2019). *Alternativas Sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização*. São Paulo: Editora Elefante.

TAKUÁ, C. (2018). *Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio*. Rebento, São Paulo, n. 9, p. 5-8. Disponível em:

<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/266>. Consultado em: 20 de maio. 2021.

THIÉL, J. (2013). *Literatura Indígena e formação do leitor multicultural*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1175-1189. Disponível em:

http://www.ufrgs.br/edu_realidade. Consultado em: 04 de maio. 2021.

CINEMA DA DESMISTIFICAÇÃO: IMAGENS DE UMA TERRA EM TRÂNSITO

João Vitor Sanchez

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

1. INTRODUÇÃO

Neste ensaio estudaremos as formas pelas quais o Cinema Novo de Glauber Rocha se constituiu como um dos principais marcos de resistência cultural frente a visão autoritária, fabricada especialmente durante o período pós-independência romântico. Seguindo o percurso crítico glauberiano, a análise se atentará ao caráter de alguns mecanismos de representação importantes à desconstrução de mitos nacionais que colonizaram a visão do espectador principalmente durante a produção de pinturas documentais do século XIX com profundo viés idealista e paradisíaco; concepção que é, entretanto, devidamente antagonizada pela obra de Glauber Rocha e seu cinema desmistificado.

Neste sentido, o trabalho analítico ressaltará a capacidade do Cinema Novo brasileiro, e em especial o cinema de Glauber Rocha, em formalizar um espaço cênico de desmistificação cênica, visto as influências de Brecht na cena brasileira tanto no espaço teatral quanto cinematográfico. A influência do autor alemão é destacada na fisionomia estética que o próprio diretor brasileiro reconheceu em seu cinema como sendo um procedimento de *realismo-poético-revolucionário*, ou ainda, segundo Jean Claude Bernardet (2007), como sendo a matriz de formação de uma espécie de *cinema-épico* sul-americano; um cinema em que a cena, de maneira geral, se comporta como um espetáculo; uma expressão anti-mimética, uma representação que esboça e demonstra o absurdo presente nas contradições de uma realidade profundamente violenta (Bernardet, 2007, pp. 156-157). Um comportamento estético que definitivamente parece ressaltar o compromisso glauberiano contra a cristalização das figuras de autoridade político-culturais em todas as esferas sociais.

Para o estudo foram selecionadas duas pinturas pertencentes a segunda metade do século XIX, auge do romantismo brasileiro, ambas se destacando como representações referências na simulação documental e figuração histórica, são elas: *Independência ou*

Morte [1888], de Pedro Américo, e *Primeira Missa* [1861], de Victor Meirelles¹. Ambas as obras são destacadas pela importância no gênero de Pintura de História no cenário brasileiro, tanto por sua imensidão física e estética refinada, quanto por seu intuito evidente de ressignificar o passado da terra brasileira enquanto glorioso exemplo de fundação imperial do Estado Nação (Coli, 2013, p. 162). Contudo, a intenção deste trabalho não é o de isolar essas representações como meros símbolos de seu tempo, mas, na verdade, de identifica-las no filme *Terra em Transe* (1967), como evocações de Glauber para a crítica dialética, que escancara, através da cena épica, o eterno conflito contra as mesmas figuras coloniais de poder, que em 1967, ano de produção do filme, representam as ditaduras na América-Latina como símbolo da permanência da violência colonial.

Assim, ratificaremos, ao longo do ensaio, o escárnio e a sátira de Glauber Rocha, no esforço que concluiu afim de “dessacralizar” estes elementos de autoridade imperial reminiscentes na moral e no olhar reacionário dos períodos de ditadura latina, alegoricamente adensadas no espaço da narrativa de Eldorado. Partiremos então, seguindo alguns princípios de críticos literários, cinematográficos e culturais, em uma leitura que evidencie a poética descolonizadora do cinema de Glauber Rocha como remédio visual contra a mistificação dos trópicos, desempenhada especialmente pela escola imperial de pintura romântica brasileira do século XIX.

2. A LINGUAGEM DO VISÍVEL

2.1. O artifício e a construção da realidade

Segundo, Jacques Rancière (2009), em seu famoso ensaio, *A partilha do Sensível*, a estética na arte é, além de uma linguagem organizada de composição, um artifício de invenção que permite a renovação de organismos visuais. Mais do que isso, possibilita em si a percepção de novas maneiras de organização poética, que estão, para o filósofo, diretamente relacionadas com a ordenação política da realidade. Essa tal natureza política, inerente a estética, é o que, principalmente, permitiria uma revolução e um alcance de

¹ A pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto ratifica que «[s]eus nomes [Meirelles e Américo] estão intimamente relacionados ao triunfo do gênero “nobre” da pintura histórica no país» (Couto, 2008, p. 161). Inclusive, sendo considerados, como explícita Couto (2008), grandes representantes da chamada Academia Imperial brasileira, ou seja, vinculados ao desejo de representação do império.

visibilidades (formas de ver e perceber a realidade) mesmo que ainda sublimadas, ou ainda invisíveis para o observador (Rancière, 2009, p 13).

A arte é então um objeto privilegiado para busca e interpretação de sentidos do real. Pois, através das diferentes manifestações da estética, é possível compreender a leitura política do mundo, as intenções de correntes artísticas e de certos autores. Isto é, podemos ter acesso a formas de pensabilidade de certa ordem do histórico, do psíquico e do cultural através da esteticidade presente na representação, ou seja, a obra de arte partilha esteticamente formas de concepção de organização política e seus desdobramentos no real (Rancière, 2009, p. 15-19). Assim é que surge, segundo o autor, a noção coletiva da imagem, que é fundamentalmente ficcional, mas que tem impactos decisivos na maneira de ver e agir no real. Ratifica o teórico que «[a] política e a arte tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.» (Rancière, 2009, p. 59). Desta maneira, o observador tem na arte, e não apenas nela (mas em toda forma de organização), uma leitura legítima frente as lógicas estéticas que incidem no real. Justamente por isso, é interessante que se dê uma análise comparativa entre as cenas presentes nas pinturas do século XIX e no Cinema Novo (moderno) de Glauber Rocha, possibilitando a interpretação dos impactos no real produzidos pelos desdobramentos de cada uma destas ficções.

Dentro desta lógica, é compreensível que, por vezes, por questões históricas, a própria ficção se confunda com a concepção de realidade; o que é exatamente o caso das pinturas românticas selecionadas, onde realidade e artifício se mesclam para potencialização dos mecanismos poéticos. Esse delineamento difuso de obras que almejam um sentimento de realidade máxima (ser um pedaço do próprio real), são analisadas pelo teórico do cinema, Ismail Xavier (1977), como representações ligadas a um sistema de *transparência*, isto é, basicamente ocultam no produto final, os procedimentos de produção, para ter assim um sentimento de realidade máximo, uma composição transparente. Do outro lado, teríamos filmes contrários a esse método de representação, que no caso, estariam formulados sob um sistema de *opacidade*, que significa exatamente o contrário do que ocorre com o primeiro exemplo. Neste sentido, os filmes de Glauber Rocha corresponderiam exatamente a segunda fórmula de aceção: A potência poética, a abertura épica da cena e a manifestação das linhas de produção no produto fílmico, que serão analisadas mais atentamente, são algumas das nuances na linguagem de Glauber que trabalham a espetacularização do real, um método que tende a

atinar o observador; fazendo uma espécie de preparação revolucionária contra a passividade do simples *sentimento de realidade* (Xavier, 1977, pp. 16-17).

Assim, podemos notar que a criação literária do mundo é constante, sendo, inclusive, possibilitada, segundo Jacques Rancière (2009, p. 59), porque o sujeito humano, além de sujeito político, é também *animal literário*.

2.2. A terra mitológica

Cabe notar que um bom exemplo de geração contraditória de realidades através da ficção, está presente com intensidade no paradigma estético da pintura romântica brasileira, o que nos leva, finalmente, às pinturas *Independência ou Morte* e *Primeira Missa*. Primeiro, cabe notar que ambas as pinturas estão vinculadas a um naturalismo-idealista, explorando a criação da face imperial de um Brasil colonizado. Essas telas são concebidas, naquele período, como fiéis representações da história documental e coletiva do Brasil; tornam-se fragmentos oficiais do sentimento de independência brasileiro do século XIX (Couto, 2008, p. 161). Nesse sentido, diríamos que as obras expressam enfaticamente, através de um realismo etéreo e paradisíaco, os desejos ilusórios da autoridade colonial.

Por exemplo, na pintura de Américo, vemos Dom Pedro I conjurando, através do gesto da espada levantada aos céus, a liberdade do Brasil através da alegoria da independência; sendo utilizada como símbolo concreto da conquista nacional através do aço férreo e do possível sangue derramado pelas armas. Na cena, o governante monarca posiciona-se mais ao centro e, como numa regência de orquestra, coordena as massas corporais. Cavalos, homens, terras e bois harmonizam-se como se, alegoricamente, representassem uma espécie de mar revolto, um mar de representação libertária, com suas águas afluindo vigorosamente em conjunção com a representação de um sentimento de liberdade no quadro. O idealismo e a ilusão estão impregnados em cada símbolo e devem ser lidos como tal.

Seguindo, vemos a comunhão de toda estratificação social contemplando o instante em que o líder, no centro da tela, proclama a independência: Em primeiro plano, ao lado direito, a cavalaria real acompanhando o gesto do rei solidarizando as suas espadas; no centro e fundo do plano, antes da paisagem, homens de aparência aristocrática levantam os chapéus ao lado do príncipe; no lado esquerdo, numa volta côncava de corpos enfileirados, trabalhadores agrários veem com surpresa a cena que se escancara no centro do quadro. Estava assim posta a mitologia da independência como consequência da convulsão social. Portanto, poderíamos concluir, que o quadro tem a missão de «inventar

uma independência, transformando-se, se não na única, talvez na principal certidão visual do nascimento do Brasil Nação e isto nos leva, sobretudo, a indagar sobre a ideia-imagem da tela de Pedro Américo» (Schlichta, 2009, p. 3).

Já no quadro de Victor Meirelles, vemos a composição da primeira missa em solo brasileiro, a representação da nação em estado de fundação, carne viva. Está em construção a representação de uma espécie de «batismo da nação brasileira» (Coli *apud* Couto, 2008, p. 161) através de uma alegoria mitológica que sugestiona a fusão passiva entre as culturas no período colonial. A linguagem descritiva e o minucioso trabalho poético de Meirelles se aproximam da estética alencariana de Iracema, a que chama Alfredo Bosi (1992) de *Mito Sacrificial*, uma forma estética em que se revela uma espécie de submissão espontânea, gloriosa, bela, praticamente pacífica do colonizado.

No quadro, vemos em primeiro plano os corpos indígenas assistindo em diferentes posições ao ofício do ritual religioso cristão, representados dentro de um naturalismo espesso e intencional, sugerindo que, assim como nos romances de Alencar, as figuram indígenas «constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los» (Bosi, 1992, p. 181). O grupo observa a cerimônia de maneira calma, respeitosa e cordial, na sombra das árvores que ocupam quase todo o primeiro plano direito da cena, acentuando o caráter exótico, sóbrio e a intersecção enraizada das culturas (Couto, 2008, p. 162). O intimismo da cena, o silêncio velado e a composição digna dos corpos sob a imagem da cruz são destacados por Couto (2008, p. 163) como símbolo da tentativa de representação de uma harmonia solene. Ao centro, entre a paisagem tropical e a comunidade, vemos pescadores, cavaleiros e sacerdotes portugueses, todos, cada um deles, ao redor de uma sólida cruz de madeira, fincada num altar cúbico de pedra rígida. Os corpos observam a cena de dos processos de ritualização da cerimônia. O sacerdote rege o ritual no levantar do cálice, simbolicamente entrecortado pela luz do sol que ilumina a cena das sombras produzidas pelas árvores de copas fechadas. Estava posto o mito da união e da cordialidade colonial.

Nestas composições, fica evidente a potência do pensamento mitológico como uma forma de abertura brusca às ficções que coordenam, através de uma literariedade, as noções do mundo dito objetivo e que justamente por isso impactam, politicamente, a crença do olhar (definindo ilusoriamente um *isto aconteceu assim*). Tais imagens dão e são a própria forma do pensamento-visual colonizador autoritário, que, por meio de suas ficções, narram as formas de uma terra etérea, cordial e paradisíaca. Ou seja, essas pinturas são uma tentativa de descrever poeticamente os símbolos do poder autoritário

como instituições predecessoras, naturais e demiúrgicas a própria noção de terra. Tornam-se, desta forma, uma tentativa de manutenção do estado de autoridade do império, como se no momento pós-independência, período em que foram produzidas as pinturas, a cultura brasileira ainda vivesse, em sua carne viva, fragmentos de um estado mitopoético, em alusão a manutenção do idealismo farsesco de uma sociedade paradisíaca.

3. CINEMA DA DESMISTIFICAÇÃO

3.1. Glauber Rocha e a Visão do paraíso

A obra de Glauber Rocha se opõe diretamente as representações definidas na leitura dos dois quadros. Através de um método radical e uma forma revolucionária de cinema, Glauber alcança a descamação das narrativas etéreas dos trópicos, assim, a partir de uma representação infernal, o cineasta desconstrói o que chama Sérgio Buarque de Holanda de «Visão do paraíso» (De Holanda, S.B. *apud* Chauí, 2000, p. 58). Ou seja, diferentemente dos idealistas, Glauber Rocha não desejava inventar a face da nação, mas sim o espelho. O autor idealizou um cinema que desmistificasse a ilusão presente nestas imagens paradisíacas e bíblicas². Na base desse modelo de pensamento desmistificado, temos o filme *Terra em Transe*, comunicador de uma convulsão desilusória frente às condições de representação de uma América Latina militarizada e autoritária.

Como evidencia o crítico e historiador de cinema Ismail Xavier (2001), *Terra* nasce de uma filosofia de crítica às formas imbuídas de progressismo industrial e cultural do Brasil moderno. Um filme que contorna a fragilidade lunática do autoritarismo em suas extensões geopolíticas, um projeto de cena distante da glória romântica e paradisíaca presente nas pinturas de história do século XIX; um filme militante, porém, sem a mesma pretensão esperançosa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o que denota um universo estético de desencanto e de angústia em Eldorado, uma verdadeira falha geológica na terra, o transe.

A narrativa do filme perpassa a inconstância do personagem Paulo Martins, jornalista e poeta. Glauber dá voz ativa às precariedades e continuidades do estado de

² Imagens bíblicas e paradisíacas que são descritas e analisadas pela filósofa Marilena Chauí, como a imagem de um mito fundador da nação «Um Brasil inventado como “terra abençoada por Deus”, à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, ‘Nosso Senhor não nos trouxe sem causa’, palavras que ecoarão nas de Afonso Celso, quando quatro séculos depois, escreveu: ‘Se Deus aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos’. É essa construção que estamos designando como mito fundador» (Chauí, 2000, p. 58).

opressão originário, definidos no filme, como fragmentos históricos em estado de inércia, eternamente presentificados no fluxo temporal do filme. *Terra* trabalha a permanência do estado de opressão, em que se mesclam aos poderes contemporâneos do capitalismo, os símbolos arcaicos do imperialismo colonial: deuses, reis e sacerdotes são representados paralelamente ao jogo político do presidencialismo (Stam, 1976, p. 171), assim, cada uma destas alegorias de poder figura como sólidos pilares da opressão que se ligam a estrutura de poder da própria autoridade moderna urbana, no caso, a burguesa.

3.2. Simetria e contraste barroco

Mais do que isso, *Terra em Transe* é a intenção de desmascaramento através do contraponto, da contradição, da montagem paralela e do contraste como forma de confronto lógico da realidade. A câmera contrasta simetricamente não apenas os personagens e as ideologias do cenário político que representam, mas até mesmo os elementos da cenografia; o que gera um sistema de simetria estético profundo, representante da dualidade tanto do sujeito político quanto das suas manifestações na cultura autoritária. Assim, a alegoria de Eldorado suscita um contraste intenso, para representação das dissimetrias sócio-históricas, expandindo os contrastes da subjetividade dos representantes políticos até as condições das classes, dos corpos e das entidades esteticamente expostas, ostentando, de acordo com o teórico Robert Stam (1976, p. 174), analista do cinema brasileiro, um efeito de densidade barroca satírica e expositiva. Essa articulação lógica é atingida graças ao recurso épico-dialético de que Glauber faz ótimo uso; organizando os contrastes não apenas no nível particular e subjetivo, mas sobretudo num paralelo com as condições coletivas, as multidões. Neste passo, a simetria da imagem coloca lado a lado, a fome do campo e a extravagância luxuosa dionisíaca da alta sociedade; o analfabetismo programado e as maquinações de planejamentos exploratórios das corporações; o sentimento de libertação carnavalesca e também o conservadorismo autocrático do estado brasileiro; efetivando parte do diálogo corrente na década de 60, em que «quase nada escapava à dicotomia entre revolução e reação, muitas vezes posta em termos caricaturais» (Xavier, 2001, p. 23), ou seja, são expostos em cena os principais símbolos ligados aos mecanismos de desigualdade programada e autoritarismo messiânico numa chave de contrastes dicotômicos intensos.

Os ornamentos lógicos, a montagem contrastante e a sátira corrosiva enfatizam a suntuosidade barroca como fundamento do filme; organizando o seu escárnio em todas as direções, de Porfírio Díaz a Paulo Martins. Inclusive, os antagonistas são aqueles que

sofrem provavelmente a mais ornamentada das simetrias para discussão das contradições no cenário político, isso pois, o poeta Paulo Martins, protagonista, se vê taxativamente contrário e resistente ao universo que se liga a Porfírio Díaz, representante do pensamento fascista e futuro ditador de Eldorado, contudo, na prática, a montagem de Glauber Rocha narra a contradição do poeta, que por vezes se mescla àquele que seria o seu grande antagonista na obra.

Glauber Rocha une personagens simbolicamente distantes, de julgo ideológico pretensiosamente distintos, reforçando uma similitude indesejável entre ambos, como ressalta o teórico Robert Stam (1975). Os personagens, em uma das cenas do trabalho jornalístico de Paulo Martins (biografia de um aventureiro) contra a candidatura de Porfírio Díaz, são paralelamente superpostos num jogo de imagem e som, que os torna, ambigualmente vozes de um mesmo corpo, um corpo burguês aglutinador de contradições e mutilações ainda coloniais: «a voz “off-screen” de Paulo é sobreposta à imagem de Díaz» e «uma montagem paralela justapõe a verdadeira agonia de Paulo com a agonia imaginada de Díaz. (“Ele estava morrendo como eu, estávamos ambos sofrendo”» (Stam, 1976, p. 171).

Inclusive, Glauber Rocha, assimila pedagogicamente na poesia do filme o mais importante dos contrastes, o tempo da violência na linha da história, enfatizando o desejo reacionário de constante retorno colonial. Assim, o autor aproxima figuras coloniais de figuras modernas, burgueses à imperadores, meios políticos de convencimento à rituais de inquisição. Este importante contraste, enfatiza o argumento de que o corporativismo burguês provém de um mutualismo com o poder imperial, sintetizando as questões de um imperialismo moderno.

A intensidade do paralelismo é inclusive subdividida no interior da narrativa através de um recurso de desordem cronológica, alternando de maneira frenética o foco da narrativa entre a memória individual do poeta e memória coletiva de Eldorado. Assim, tempo e espaço são representados de maneira dinâmica, situação que possibilita ao cineasta a formulação de um tempo em fluxo, de imagens em trânsito — passado, presente e futuro se equivalendo na estrutura narrativa. Inclusive, o que é consequência do método de *colagem tropicalista*, que, de acordo com Ismail Xavier (2001, p. 33), «apresentaria [a colagem] um inventário das discontinuidades da história dos vencidos, cujo termo final seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, em especial a morte dos dois sujeitos históricos: a do proletariado no seio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização.» (Xavier, 2001, p. 33).

3.3. O cinema infernal contra a farsa do paraíso

Desta maneira, o diretor alcança, através da alegoria satírica de eldorado, o descolamento abrupto da concepção alencariana dos trópicos. Afinal, sua forma estética se posiciona contra a cristalização do Estado paradisíaco estabelecido por alguns autores românticos. Na verdade, o filme se apropria das formas para desmanchá-las e desmistifica-las dentro de seu próprio jogo, uma espécie de poesia visual contra a farsa. Assim, *Terra em Transe* absorve o paraíso de Vitor Meirelles e José de Alencar para nos devolver o inferno. Glauber Rocha recupera, na lógica da cena, aquilo que Marx (2011) chamaria em seu ensaio, *18 de Brumário* (2009), de a segunda aparição (ou vinda) do trágico, na segunda vez, vinda sempre como farsa; e que inclusive, acrescentaria Marcuse no prólogo a esse mesmo livro, que «a farsa é mais terrível do que a tragédia à qual ela segue.» (Marcuse *apud* Marx, 2011, p. 9).

Assim, tomando o preceito da farsa, veríamos no filme a lógica de ascensão de um segundo império vinculado ao primeiro, o imperialismo corporativista burguês, arraigado ao imperialismo colonial. O que deixa como consequência uma espécie de missão ética a *Terra em Transe*, o filme que busca desvelar de alguma maneira, a segunda vinda, ou ainda a farsa trágica. Poderíamos ainda dizer, segundo Robert Stam (1976), que o filme é construído sobre um método de experiência «quixotesca de desencantamento sistemático» (Stam, 1976, p. 170), que como em Cervantes, absorve e incorpora, e então degrada a farsa da realidade dentro de um estado estético de desmistificação. No caso, Glauber se apropria dos discursos romântico-burguês, colonial e imperialista para descamá-los no bojo da mentalidade política de Eldorado. De alguma maneira, desmanchando dragões em moinhos através da dialética da montagem e da encenação que conscientiza o espectador; criando uma função meta-dramática que enuncia a si mesma, revelando seu discurso de forma crítica³.

Para o efeito quixotesco as ferramentas da cena cinematográfica são fundamentais, por exemplo, através da espetacularização da realidade, a angústia de Eldorado é transformada em grotesco pela linguagem, afim de refletir o patético que ela representa e, conseqüentemente, suscitar a conscientização sobre o exagero da cena:

Foi Leon quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que

³ Inclusive, de muitas maneiras lembrando a voz de Maiakovski, na crença de que «sem forma revolucionária não há arte revolucionária» (Maiakóvski *Apud* Xavier, 1977, p. 130)

provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens. (ROCHA, Glauber, apud BERNARDET, 2007, p. 43)

Desta maneira, Glauber Rocha dá vazão a novas visibilidades, desoculta o oculto, revoluciona o olhar sobre os mesmos estatutos temáticos da farsa e redefine a noção de identidade paradisíaca, sobrepondo-lhe uma identidade infernal. *Terra em Transe* revela mundos, condições de existência e cria unidades legíveis de interpretação e demolição do mítico, o que gera naturalmente um princípio anti-mítico. *Terra em Transe* é soluciona a estética da desmistificação, uma perspectiva de leitura contra a farsa das constituições dos Estados autoritários.

4. A CENA GLABERIANA

4.1. O carnaval como forma estética

Em sequência, outro ponto de grande importância dentro desta perspectiva cênica de desconstrução dos simulacros, é a face pedagógica e reveladora da cena. Sobretudo no que diz respeito aos usos de espaços carnavalescos e populares para a comunicação intensa da narrativa. Afinal, como define Stam (1976, p. 179) os espaços carnavalescos são compostos por uma «teatralidade inerente [a] certos momentos privilegiados da vida coletiva brasileira — circo, carnaval, escola de samba, comício, procissão», o que certamente suscita uma comunicação coletiva capaz de apreender a partir da forma teatral, o gênero político do populismo messiânico-autoritário e a máscara carnavalesca escondida entre os representantes da burguesia reacionária.

Esse jogo estético de superfície coletiva exterioriza e identifica as massas como participantes históricos, as multidões são visibilizadas por Glauber Rocha e não apenas as subjetividades do mundo privado dos tiranos. Glauber busca, em semelhança a Brecht e Piscator, implodir a cena, fazendo uso do método épico já muito discutido pelo teórico Peter Szondi (2001), – possibilitando na cena ferramentas dramáticas que explorem o coletivo, a multidão e o histórico, uma preocupação dialética e alegórica, que lê o sujeito imerso na sociedade:

Sobre o palco, o homem tem para nós o significado de uma função social. Não é a sua relação consigo, não é a sua relação com Deus que está no centro, mas a sua relação com a sociedade. Onde ele se apresenta, como ele se apresenta, ao mesmo tempo, sua classe ou sua camada social. Quando ele entra em conflito, moral, psíquico ou afetivo, entra em conflito com a sociedade. (Piscator, apud Szondi p. 130)

Terra em Transe nutre um desejo pela racionalização da emoção na cena, complementando a reflexão coletiva densa da obra. Dentro deste universo épico, o artificialismo declarado rompe com o espaço absoluto da cena⁴, desmanchando a quarta parede. A cena então se aloca em um entre lugar da representação, que se estabelece contraditoriamente entre a ficção e a realidade, interior e exterior da obra, subjetivo e histórico, individual e coletivo.

4.2. As imagens em trânsito

Das questões históricas e coletivas abordadas pela cena glauberiana, a revelação épica da farsa presente nos quadros de Meirelles e Américo é uma das mais importantes no diálogo cultural revolucionário que a obra imprime com a tradição da pintura brasileira expressa no filme, seja através de uma abordagem direta ou indireta do cineasta. Primeiro, com relação a criação de Victor Meirelles, vemos a evocação direta de *A Primeira Missa* no palco à beira mar de *Terra em Transe*; uma tentativa de ressignificação catafórica, efetivada pela retomada dos símbolos coloniais que impregnam a atmosfera de *A primeira Missa*.

Horizontalmente, contra as ondas do mar, são postos em síntese os mesmos símbolos utilizados por Vitor Meirelles na constituição de *A Primeira Missa*: a cruz de madeira, o cavaleiro, o sacerdote e a bandeira negra (como simbolização do estado nação e/ou da inquisição), todos alinhados na beira da praia, no vazio, frente ao lugar onde se atracaram as embarcações na sua primeira vinda no período colonial. *Terra em Transe* destaca através desta cena os símbolos de poder coloniais remanescentes à modernidade burguesa. O próprio Porfírio Díaz ao concluir suas aspirações golpistas para tornar-se presidente ilegítimo de Eldorado, é vestido suntuosamente com joias e vestes dignas de um imperador vitorioso, uma espécie de Napoleão messiânico.

Agora, no que se refere a segunda evocação frente aos símbolos da poética imperial supracitada em *Independência ou Morte*, o que nos interessa é a sua capacidade narrativa para representação de uma liberdade ilusória suscitada pelos mecanismos poéticos já analisados anteriormente. Na pintura, D. Pedro I representa a maximização da libertação profética adquirida através da capacidade e desenvoltura de um líder de

⁴ Para saber sobre a crise do drama e o espaço absoluto ver: Szondi (2001). Teoria do Drama Moderno.

aspectos messiânicos, o que de muitas maneiras dialoga com a própria imagem napoleônica de Porfírio Díaz.

Além disso, o punho cerrado com os braços altos estendendo as armas, é um dos mecanismos estéticos utilizados na representação do gesto de libertação⁵. No filme, Glauber Rocha, escamoteia essa mesma significação dos braços estendidos em cada um dos governantes no pleito para as eleições à presidência, Vieira e Porfírio Díaz, na montagem paralela de Glauber, são equivalidos, ambos como sinônimo desta mesma evocação messiânica como forma de sátira de libertação.

Contudo, de maneira ainda mais irônica Glauber Rocha desmistifica a própria efetividade do gesto através da paródia. No filme, um dos últimos movimentos do poeta revolucionário, Paulo Martins, é o de levantar sua arma, no mesmo gesto fêrrico, e assim também na mesma alegoria pela libertação de si e do povo, caçado pelo estado de autoridade fascista de Porfírio Díaz. Entretanto, o gesto do poeta na cena, mantém-se descentralizado no ecrã, o que faz com que, conseqüentemente, o próprio gesto se camufle dentro de um movimento corporal artificialmente coreográfico; é como se, enquanto suscitasse o gesto, Paulo Martins dançasse por entre o som das balas que repercutem artificialmente no ar.

Assim, o símbolo da libertação se desmancha dentro da atmosfera artificial da cena. Afinal, se por um lado há a expressão do gesto de libertação, há, do outro lado, a ausência da substância da liberdade, – desse modo, o corpo do poeta é caçado pela violência do estado de Porfírio Díaz, o representante napoleônico, persegue Paulo Martins, seu antagonista derrotado. De uma certa maneira, é como se Porfírio Díaz anulasse a efetividade do gesto do poeta, seu equivalente indesejável, que morre artificialmente entre o som de balas no ar, ressaltando o caráter épico paródico da cena de Glauber. Afinal, ao redor de Paulo Martins, não há, como há ao redor de Dom Pedro I, uma multidão marítima que comungue do seu gesto, nem como há ao redor de Porfírio Díaz, vestes e joias de poder. Ele que está sozinho, ele que está em meio à paisagem vazia e deserta, transmite ao espectador a agonia da derrota como o único verdadeiro sentimento, consequência da desilusão glauberiana.

O mesmo mecanismo poético utilizado por Pedro Américo, nas mãos céticas de Paulo Martins, faz perder, propositalmente a noção profética e divina do gesto; decaindo

⁵ O gesto de libertação pode ser também contemplado nas obras de Eugène Delacroix - *A Liberdade guiando o povo* (1830), na famosa representação romântica da revolução francesa. Ou ainda, no quadro de Jean-Louis Ernest Meissonier, *Batalha de Friedland* (1875), apenas para citar dois exemplos mais comuns.

ininterruptamente dentro do artifício, até que se complete na trajetória do personagem a sua própria morte. Desta maneira, a irônica ausência da liberdade, paralela à existência do gesto, anterior a morte do poeta, deflagra a incapacidade da liberdade e a profusão da farsa vitoriosa no estado reacionário, ou seja, implica no reconhecimento do outro lado ainda oculto no gesto de *Independência ou Morte* de Paulo Martins — no caso, a necessidade de lidar, na ausência da liberdade, com a morte de si e também de Eldorado.

5. CONCLUSÃO

Assim, se conclui que a efetividade militante do pensamento artístico da obra glauberiana se dá na ordem da complexidade da análise social e humana que o autor explora. Nos termos daquilo que foi analisado, é justamente através das formas estéticas revolucionárias, num jogo cênico advindo de Brecht, que o autor expressa com suntuosidade e lógicas profundas as alegorias do desencantamento.

Glauber Rocha, apesar de artificialista, busca primariamente uma existência visceral e realista das estruturas da sociedade. Sua poética decompõe, em várias perspectivas, as estruturas de poder na sociedade e dialeticamente descama os principais pilares componentes do mito fundador da sociedade autoritária, que segundo Marilena Chauí são: A «visão do paraíso», a «história teológica providencial, elaborada pela ortodoxia teológica cristã», e a «elaboração jurídico-teocêntrica da figura do governante como rei pela graça de Deus» (Chauí, 2000, p. 57).

É desta maneira que a obra de Glauber Rocha recua sobre a cartografia metafórica de um continente paradisíaco, profético e bíblico, — para então desenterrar-lhe e aproximar-lhe do até então estado invisível de veias necrosadas da terra. Contrapondo inferno e paraíso a partir do artifício quixotesco contra o idealismo profético; interpretando, assim, a realidade sob a gênese da opacidade e efetivando o confronto desmistificador, que bebe, ambigualmente, de todas as grandes mitologias fundadoras da sociedade autoritária, para então desfazê-lo através do seu quixotismo barroco, levando a imagem de Eldorado até o limite da cena, numa encruzilhada marcada pelo escárnio e a sátira que desenvolvem os métodos cênicos contra a farsa de uma terra que sofre com o eterno retorno do estado de transe.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, J. C. (2007). *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 até 1966*. Ed. Companhia das Letras.
- BOSI, A., & CAPINHA, G. (1992). Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar In: *Dialética da colonização*. (pp. 176-194) São Paulo: Companhia das letras.
- CHAUÍ, M. (2000) O mito fundador In: *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. (57-93) São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.
- COLI, J. (2013). Pedro Américo, Victor Meirelles, entre o passado e o presente. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, [S. l.], (3).
- COUTO, M. D. F. M. (2008). Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil. *ArtCultura*, 10(17).
- LÖWY, M. (2002). A filosofia da história de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, 16. 199-206.
- MARX, K. (2011). *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. [tradução e notas Nélio Schneider ; prólogo Herbert Marcuse]. - São Paulo : Boitempo.
- RANCIÈRE, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34
- SCHLICHTA, C. A. B. D. (2009). Independência ou Morte (1888), de Pedro Américo: A pintura Histórica e a elaboração de uma certidão visual para a Nação. *Artigo apresentado no XXV Simpósio Nacional de História ANPUH. Fortaleza*.
- STAM, R. (1976). Terra em transe. *Discurso*, 7(7), 169-182.
- SZONDI, P. (2001). *Teoria do drama moderno:(1880-1950I)*. Editora Cosac Naify.
- TEIXEIRA, I. (ago., 1998) O Formalismo Russo. *Fortuna Crítica. Revista Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editio, 36-39
- XAVIER, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. Editora Paz e Terra.
- XAVIER, I. (1977). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Vol. 4). Paz e Terra.

O ROTEIRO POÉTICO DE MÁRIO PEIXOTO¹

Keilla Conceição Petrin Grande

Universidade de São Paulo – USP

*Imagens são palavras que nos faltaram.
Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.*
Manoel de Barros

1. INTRODUÇÃO

Roteiros cinematográficos comumente são considerados textos técnicos, mero guias de filmagem, que podem ser descartados após o filme realizado. Em parte, esse tipo de concepção oriunda dos próprios manuais de roteiro que o concebem como um texto que obedece a uma forma e estrutura bastante delimitadas. É o caso, por exemplo, de Syd Field, que no seu clássico *Manual do roteiro* estabelece regras muito definidas e definitivas – «o paradigma não muda» - como a estrutura em três atos, os dois pontos de virada, chegando mesmo a instituir a quantidade de páginas que cada etapa do roteiro deve apresentar, além da regra «Uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção» (Field, 2001, p. 3). Um outro fator que tem influência sobre a consideração do roteiro como simples mapa de filmagem relaciona-se à indústria cinematográfica quando, no início da segunda década do século XX, os produtores perceberam que, com o roteiro, era possível reduzir os gastos de produção, já que, utilizado como uma espécie de projeto para o filme, tanto agilizaria o processo de filmagem, quanto permitiria o controle sobre os custos de produção fílmica. A esse respeito, a pesquisadora canadense Isabelle Raynauld, na *Encyclopedia of Early cinema*, aponta que:

longe de ser lido como peças originais de escrita, os roteiros foram usados, principalmente, pelos produtores, para avaliar riscos e controlar os custos de cada filme. Em um sistema desenvolvido com mais clareza por Thomas Ince, a eficiência sobre os custos prevaleceu sobre os esforços criativos. A partir de então, o roteiro seria considerado uma “técnica” e não seria interpretado como uma arte. [...] O formato do roteiro e suas restrições criativas desenvolvidas no início do cinema, ainda são a norma nas práticas do roteiro hoje (Raynauld, 2005, p. 838, tradução nossa)²

¹ Este texto é parte da pesquisa de doutorado que desenvolvo no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, na Universidade de São Paulo – USP.

² No original: «Far from being read as original pieces of writing, scripts primarily were used by producers to evaluate their risks and control the costs of each film. In a system developed most clearly by Thomas Ince, cost efficiency overruled most creative endeavors. From then on, screenwriting would be considered a “technique” and not be construed as an art.(...) the screenplay format and creative constraints developed for early cinema are still the norm in screenwriting practices today.»

Assim o roteiro cinematográfico tem sido relegado ao quase ostracismo, tanto no campo cinematográfico quanto no literário, raramente sendo tomado como objeto de estudo e investigação. Uma mudança nesse cenário parece apontar com os *Screenwriting Studies*, um campo de pesquisa que se propõe a repensar o roteiro sob alguns aspectos, como seu lugar na história do cinema, as teorias que abrange, seu caráter ficcional, suas práticas criativas, entre outras questões³.

Alinhados com a perspectiva de que o roteiro cinematográfico pode ser considerado um objeto artístico, que tanto pode ser estudado como obra autônoma quanto na sua correlação com o filme, este artigo propõe a análise do roteiro do filme *Limite*, do cineasta brasileiro Mário Peixoto, investigando-o sob a perspectiva de sua composição estético-linguística - conotações, tropos, arranjos verbais, escolhas lexicais, ordenação sintagmática, dentre outros recursos linguísticos -, e também em seus aspectos narrativos-ficcionais.

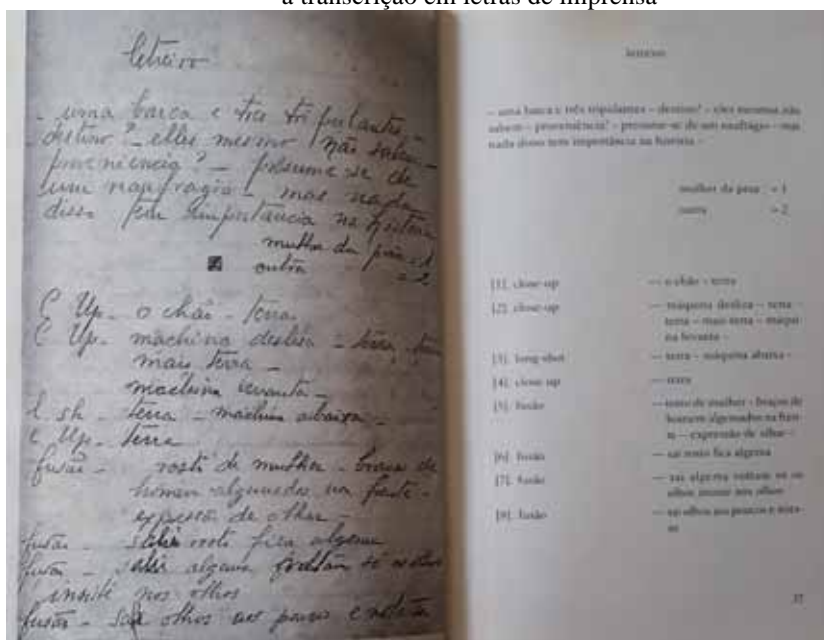
2. UMA VISÃO REVELADORA

O roteiro de *Limite* foi publicado em 1996, pela Editora Sette Letras. O livro traz, nas páginas pares, a reprodução em fac-símile do manuscrito original do caderno em que Mário registrou o *scenario*⁴; nas ímpares, a transcrição em letras impressas, conforme podemos ver na imagem abaixo:

³ O *Screenwriting Research Networking* – SRN é um importante grupo acadêmico que vem se dedicando às pesquisas em torno do roteiro cinematográfico. Desde 2008, o SRN realiza uma conferência anual, além da publicação do *The Journal of Screenwriting* que atualmente tem três edições por ano.

⁴ O termo *scenario* é adotado por Saulo Pereira de Mello, como ele mesmo justifica, por tratar-se da maneira como Mário Peixoto chamava o roteiro e porque era o nome que o roteiro recebia na época do cinema mudo. (Mello, S.P. Introdução. in.: Peixoto, M. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b, p. 11). Pelo fato de a palavra ‘scenario’ ter caído em desuso, optaremos, neste trabalho, pelo termo “roteiro”, respeitando, nas citações, a expressão “scenario”.

Figura 1. Roteiro de *Limite*: à esquerda, a reprodução do manuscrito de Mário Peixoto; à direita, a transcrição em letras de imprensa



Fonte: Peixoto, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b, pp. 36-37.

No documentário *O homem do morcego*⁵, o próprio Mário Peixoto relata como ocorreu-lhe a ideia de escrever *Limite*:

A ideia de *Limite* surgiu de um mero acaso. Eu estava em Paris, tendo vindo da Inglaterra, onde eu estudava, e passando na frente de uma banca de jornais, eu vi um folheto com a fotografia de uma mulher, com braços passados na frente do busto, algemados, braços de um homem [Figura 2]. E o folheto chamava-se *Vu*, era um suplemento. Continuei a caminhar e aquilo continuou a me perseguir na mente. Eu via imediatamente em cima do pensamento um mar de fogo e uma mulher agarrada num pedaço de um barco naufragado. Não sei por que isso. (Peixoto, Mário. *O HOMEM do morcego*. 1')

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pdiCtn-6WSY>. Acesso em 14.08.2020.

Figura 2. Capa da *Revista Vu*, nº 74, de 14 de agosto de 1929.



Fonte: Peixoto, Mário. *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996b, p. 29.

Figura 3. Frame do filme *Limite*



Fonte: LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Mangaratiba, P&B, 1931. Cópia restaurada pelo World Cinema Foundation. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-tJKPhzTNDY&t=314s>. Acesso em 20.07.2020.

Saulo Pereira de Mello retoma essa declaração de Peixoto e acrescenta outras informações acerca da produção do roteiro. Diz-nos o ensaísta que Mário voltou ao hotel e «Escreveu *tudo* o que aquela figura da capa da revista tinha provocado nele: não era mais que um *draf*.» (Mello, 1996b, p. 18, grifo nosso). De volta ao Brasil, Peixoto relata a alguns amigos que havia escrito algo em Paris que poderia tornar-se um filme. Um desses amigos, Brutus Pedreira (que viria a ser o responsável pela trilha sonora de *Limite*), pediu a Mário que lhe mostrasse «esse diabo de coisa que você escreveu». No dia seguinte, a partir das anotações feitas em Paris, o autor de *A alma segundo Salustre* escreve o roteiro de *Limite*, que se encontra reproduzido na edição fac-símile.

Mário Peixoto não intencionava ser o diretor de *Limite*, tanto que, no caderno em que escreveu o roteiro, já atribuía a direção a Adhemar Gonzaga⁶, que recusou-a. Peixoto conta essa história no artigo que escreveu para *O jornal*, em 1937: «E a noite decisiva em que aconselhou-me Adhemar, após a leitura do “script” – de que **um trabalho naquele gênero só arriscando a própria direção do autor**» (Peixoto, 1937, p. 15, grifo nosso). A direção, então, é oferecida a Humberto Mauro, que após ler o roteiro, também recusa a oferta, usando o mesmo argumento de Gonzaga. Essa recusa de ambos os cineastas já nos coloca frente a um roteiro que marcava sua diferença, que continha algo de muito particular, a ponto de dois diretores já bastante familiarizados com o cinema considerá-lo como possível de realização apenas partindo de seu próprio criador.

3. «UMA LISTA DE VERSOS VISUAIS»

Em vários momentos de sua análise de *Limite*, o ensaísta Saulo Pereira de Mello destaca o caráter poético da obra de Peixoto e, como mencionamos, denomina o filme como um «cine-poema», uma característica que já se apresentava desde o roteiro, visto que, segundo o ensaísta

Limite (...) não é um filme narrativo e o “cenário” dele nasceu *diretamente* como “cenário” – como uma decupagem: não existiu nem argumento, nem história a ser decupada. Desde o início

⁶ No caderno em que Mário Peixoto registrou o roteiro, encontra-se escrito: Direção – Luiz Gonzaga, pois Mário pensava que assim se chamava Adhemar Gonzaga. Esse relato pode ser lido em *O jornal*, Rio de Janeiro, edição número 5.437, de 06 de maio de 1937. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&Pesq=%22um%20trabalho%20naquele%20g%C3%A9nero%20s%C3%B3%20arriscando%20a%20pr%C3%B3pria%20dire%C3%A7%C3%A3o%20do%20autor%22&pagfis=37627. Acesso em: 28 ago. 2020.

foi uma lista de shots: um “cenário”. **Ou uma lista de versos visuais: *Limite* é um cine-poema.** (Mello, 1996b, p. 12, grifo nosso).

Como aponta Mello, não estamos diante de um texto narrativo, cujo desenvolvimento se dê pelo desenrolar das ações em dado tempo e espaço. Temos três personagens, apenas identificados como “homem”, “mulher 1” e “mulher 2”, que se encontram em uma barca à deriva no mar. Não sabemos como eles ali chegaram, nem porque se encontram juntos. O que o roteiro apresenta são fragmentos de vida dessas personagens, estilhaços da memória, que mais sugerem que definem as representações dessas personagens. Do homem, conhecemos que ele tinha uma amante casada, que morreu de lepra; da mulher 1, que fugira de uma prisão e, da mulher 2, pressupõe-se que vivia um casamento infeliz com um pianista de cinema alcoólatra. São esses elementos mínimos, que aparecem de maneira muito fragmentária no roteiro, que formam o fio condutor de *Limite*.

O roteiro não apresenta divisão em sequências, nem é estruturado por parágrafos constituindo blocos narrativos em que se inicia e se encerra uma ação. Sua escrita apresenta uma estrutura verticalizada, formada por palavras ou expressões isoladas, sem elementos de coesão entre si, o que confere a visualidade de uma lista, tal como coloca Mello. O trecho abaixo ilustra a forma como o roteiro de Peixoto foi composto:

[1]. close-up	- o chão – terra
[2]. close-up	- máquina desliza – terra – terra mais terra máquina levanta –
[3]. long-shot-	- terra – máquina abaixa –
[4]. close-up	- terra
[5]. fusão	- rosto de mulher – braços de homem algemados na frente – expressão de olhar –
[6]. fusão	- sai rosto fica algema
[7]. fusão	- sai algema ficam só os olhos insiste nos olhos
[8]. fusão	- sai olhos aos poucos e nota-se coisa brilhante movendo-se

(Peixoto, 1996, pp. 37; 39)

Poderíamos até dizer que, de fato, essa disposição do texto mais lembraria um poema, no entanto isso não garantiria o caráter poético do texto de Peixoto. Se Mello o chama de cine-poema composto por versos visuais e nós também o reconhecemos como um texto cujo trabalho com a linguagem tange o poético, é porque a escrita de Peixoto oferece mais que uma simples enumeração de palavras.

Essas primeiras linhas do roteiro, que colocamos acima, evocam a imagem da capa da *Revista Vu* (Figura 2), a qual Mário Peixoto vira em Paris e, segundo seu próprio testemunho, provocara-lhe a ideia de *Limite*, levando-o a escrever o roteiro para o filme. Essa imagem, com a qual o roteiro se inicia e se encerra, já demonstra o caráter não diegético do texto de Peixoto, já que não há uma causa para que a mulher esteja algemada, nem mesmo ela é uma personagem cuja história será desenvolvida ao longo do roteiro. Na verdade, só podemos entendê-la como uma alegoria, uma representação, que ganha seu sentido no decorrer do texto, em correlação com outras imagens e situações que o roteiro apresenta. Conforme pontua Mello, trata-se de uma imagem proteica, da qual todas as outras derivariam: «Imagem elementar, originária – proteica – geratriz de todas as imagens do filme que serão metamorfoses dela, alegoria do tema» (Mello, 1996a, p. 33).

Assim, o roteiro se constrói, não por relações causais, mas por uma série de imagens que reverberam umas nas outras. No relato da mulher 2, fica sugerido que ela estava presa a um casamento infeliz, com um marido em situação decadente. Essa sugestão nos vem pela imagem da aliança, símbolo da união entre duas pessoas, seguida das expressões de desgosto e repugnância da mulher, que indicam sua condição infeliz:

[64]. following to shot	- homem de novo de braços na beirada do barco 02 gravetos nos dedos – costas viradas para mulher 2
[65]. following to shot	- lata virada no fundo do barco com as outras
[66]. following to shot	- mulher 2 que olha o homem e ao mesmo tempo que coloca-lhe a mão no ombro – olha para a mulher 1 que continua de costas.
[67]. following to close-up	- mão da mulher sobre o ombro do homem e este que sem se virar dá de ombros – ela insiste – ele segura-lhe na mão e tira-a do ombro – tempo – mostrando o ombro do homem – ouvido e perfil que adivinha-se ainda atento aos gravetos.
[68]. fusão close-up	- a guelra de um peixe que expira na praia
[69]. following to long shot	- praia – barcos que chegam cheios de peixe – mulheres que compram
[...]	
[73]. fusão close-up	- mulher chega a um botequim bem à porta está um homem sentado numa mesa sujo – barba grande – os cotovelos fincados na mesa - sonhando
[74]. fusão close-up	- um maço de músicas de piano sobre a mesa
[75]. following to close-up	- mão do homem - aliança
[76]. following to shot	- a mulher que o olha e olha para a mão dela
[77]. fusão close-up	- mão dela e aliança

[78]. following to close-up
repugnância

- **rosto mulher e expressão de
e desgosto – afasta-se**
(Peixoto, 1996, pp. 55-61, grifo nosso)

Se considerarmos, como Mello, que a imagem inicial da mulher envolvida pelos braços algemados do homem é a alegoria sob a qual o filme se constrói, a situação da mulher 2 torna-se transmutação dessa imagem, com as alianças análogas às algemas, que transforma-se em símbolo do aprisionamento a uma condição infeliz.

A construção de sentidos em *Limite*, que se dá mais pela correlação entre suas imagens que por uma sequencialidade narrativa, nos remete à teoria da montagem de Eisenstein. Para o diretor soviético, a montagem não significa apenas o ato de unir fotogramas visando a uma sequencialidade fílmica, mas uma justaposição entre os planos, de maneira que essa justaposição «crie um novo conceito, uma nova qualidade». O cineasta usa o modelo do ideograma japonês em que cada hieróglifo isolado «corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*» (Eisenstein, 2002a, p. 36, grifo do autor); assim, as imagens individualizadas contêm um valor em si, mas a justaposição entre elas engendra um novo sentido, não necessariamente correspondente àquele que cada uma das imagens assumia isoladamente, mas pela “colisão”, pelo “conflito” entre elas se dará um outro significado: «A montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio dramático» (Eisenstein, 2002a, p.52).

No relato da mulher 1, após um longo percurso que ela faz ao fugir da prisão, vamos encontrá-la trabalhando em uma máquina de costura:

[34]. following to close-up	(...) arrancada da mulher e fuga
[35]. fusão	- roda do trem
[36]. fusão	- botão
[37]. following to shot	- mulher 1 cosendo
[38]. shot	- mão trabalhando – linha – agulha pregando botão
[39]. close-up	- agulha – carretel – ovo de cerzir – pressão - tesoura
[40]. close-up	- lâmina tesoura virada de frente
[41]. fusão	- página de um jornal virado de bordo como o corte da tesoura
[42]. following to shot	- mulher 1 lendo jornal
[43]. long shot	- rua - movimento
[44]. shot	- porta correio
[45]. shot	- mulher lendo vê-se por cima do jornal pessoas que

- [46]. close-up
- passam
- notícia do jornal dizendo
que a rapariga recentemente
fugida da prisão graças à
ajuda de um guarda está
sendo cerrada cada dia mais
nas malhas da polícia que
tomou suas medidas
mãos crispam-se e amarrotam
o jornal
- [47]. following to close-up
- meias de mulher e uma
mallha que correu
- [48]. fusão
- roda do trem
(Peixoto, 1996, pp. 47-49, grifos nosso)

Há uma enumeração dos objetos de costura, indicando o trabalho da mulher, mas que é quebrada pela presença da página de jornal, cuja página, curiosamente, é comparada ao corte da tesoura. Na sequência, conhecemos que o jornal traz a notícia da sua fuga e irrompe uma outra imagem sem uma ligação direta com as anteriores: «meias de mulher e uma malha que correu». Essas três imagens – tesoura, jornal, meia desfiada – colocadas em justaposição, engendram um sentido dentro da trama da mulher 1: tão ameaçador quanto a lâmina da tesoura é a notícia que o jornal traz, forçando a mulher a uma nova fuga, ao mesmo tempo que esse corte se reflete na sua meia. A própria roda do trem é o símbolo que marca essas transições da mulher 1. Tal com a história da mulher 2, aqui também há reverberação da imagem inicial, com a mulher 1 sujeita a uma condição de aprisionamento.

Se para Mello há uma imagem proteica que conduz o filme, é porque ele reconhece que em *Limite* há um tema que perpassa por toda a obra: «a própria natureza essencialmente limitada da condição humana» (Mello, 1996, p. 29) e todos os desdobramentos do filme convergem para esse tema: « a montagem faz desfilar as imagens numa ordem exata, com uma “fatalidade” que lembra o tema que leva da primeira à última imagem, inelutavelmente» (Mello, 1996a, p. 30). É nesse sentido, também, que relacionamos a leitura de Mello com Eisenstein, quando o diretor soviético considera que:

A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (Eisenstein, 2002b, p. 18, grifos do autor).

A composição do roteiro de Peixoto, que se dá por analogias e ressonâncias imagéticas, em nosso entendimento, já configuram uma escrita poética, visto que a poesia

se configura pelo simbólico, pelo sugestivo, por ideias que se associam ao longo do texto poético. Também implica em uma linguagem que reúne ritmo, imagem e significado, e liberta a linguagem da “violência da razão”, conforme considera o poeta Octávio Paz:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira (...). A reconquista de sua natureza é total e afeta os **valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado**. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões (Paz, 2012, p. 30, grifo nosso).

Ao refletir sobre o ritmo, o autor de *Os filhos do barro* volta à questão da origem da linguagem, quando ela ainda não estava cerceada pelas leis do discurso. Segundo Paz, há um fluir natural da linguagem, um movimento de fluxo e refluxo, em que as palavras se atraem, se repelem, se correspondem, elas têm ritmo. Quando a linguagem é a leis rígidas do discurso, as palavras são desvinculadas desse ritmo, não mais operam pela atração e repulsa, mas são forçadas à linearidade discursiva, daí que a linha, ainda que sinuosa, mas sempre com uma meta precisa, é a figura símbolo da prosa, ao passo que a da poesia é o círculo ou esfera, «algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo» (Paz, 2012, p. 75).

É importante também ressaltar que ritmo não se confunde com métrica: esta se restringe à medida, à quantidade de sílabas poéticas; já o ritmo engendra sentido, uma vez que, pelo seu fluxo, ele se direciona às analogias abarcados pela escrita poética – metáforas, símiles, assonâncias, paronomásias, rimas, etc.-, que geram imagens. Essa imagem poética, que não remete nem a uma figura ou algum tipo de representação, comporta a frase ou conjunto de frases que formam o poema; ela transcende a limitação da linguagem, pois nela o contrário, o díspar são conciliáveis e não excludentes; nela tudo se reúne e se transmuda em uma realidade outra. Assim, ritmo e imagem estão imbricados entre si e são indissociáveis na poesia, pois são neles que os sentidos do poema se realizam. A imagem poética cria uma realidade que não é representação, mas apresentação, pois o poema nos coloca diante daquilo que sua imagem evoca; não é descrição, mas uma experiência que se atualiza.

É por essa perspectiva que caminha nossa leitura do roteiro de *Limite*, não apenas porque o texto de Mário Peixoto desvia das próprias convenções da escrita do roteiro, mas principalmente pelo fato de seus versos-imagens apresentarem aqueles elementos que Paz considera como o que diferencia a poesia de outras formas de escrita: o ritmo, a

imagem, o significado, que reunidos, formam a frase poética, unidade indivisível da poesia. Para analisarmos esses aspectos no roteiro, tomamos o início do texto:

[1]. close-up	- o chão – terra
[2]. close-up	- máquina desliza – terra – terra mais terra máquina levanta –
[3]. long-shot-	- terra – máquina abaixa –
[4]. close-up	- terra
[5]. fusão	- rosto de mulher – braços de homem algemados na frente – expressão de olhar –
[6]. fusão	- sai rosto fica algema
[7]. fusão	- sai algema ficam só os olhos insiste nos olhos
[8]. fusão	- sai olhos aos poucos e nota-se coisa brilhante movendo-se (Peixoto, 1996, pp. 37; 39, grifo nosso)

Quando Octávio Paz fala a respeito do ritmo, ele remonta à oralidade, dizendo que há uma fluência espontânea na fala que é, por si só, rítmica. Assim entendemos que nós usamos, de forma natural, entonações, pausas, prolongamentos, hesitações, ou seja, há uma modulação em nossa fala traduzida pelo ritmo, e é por essas inflexões que também o ritmo engendra sentidos. Essa questão parece particularmente importante no roteiro de Peixoto, pois há um ritmo de leitura ditado pelo próprio texto, que vem da combinação das palavras, das repetições, das rupturas sintáticas, do próprio respirar do texto. É essa articulação rítmica que nos conduz, pela leitura, a perceber os momentos singulares da trama, espécie de blocos que se desenvolvem e se encerram em si mesmos, a compreender o texto em sua fragmentação e encontrar as correspondências e ressonâncias na aparente dispersão de suas partes.

No excerto do roteiro, que colocamos acima, destaca-se a palavra “terra”, cuja repetição desencadeia uma leitura contínua até sua última aparição em que entra, naturalmente, uma pausa. Cria-se, assim, um quadro imagético, em que a persistência da palavra terra - «o chão – **terra** / - máquina desliza – **terra – terra** / **mais terra** / máquina levanta – / **terra** – máquina abaixa – / **terra**» leva a uma fixação dessa imagem, criando uma espécie de encerramento, paisagem única, fechada em si mesma. E, como vimos, a ideia de confinamento, limitação é a tônica de todo o roteiro.

Na continuação, «rosto de mulher / braços de homem algemados na frente / expressão do olhar» adentramos em um diferente tipo de composição, não mais de repetição, mas de substituição das imagens. Diferentemente da “terra”, a imagem, aqui,

não se estagna, mas vai sendo decomposta, «sai rosto fica algema / - sai algema voltam só os olhos insiste nos olhos» - com foco no olhar. Embora haja essa ênfase nos olhos, eles não são determinados, qualificados, restando apenas isso: os olhos. Há uma questão paradoxal aqui, pois ao mesmo tempo em que os olhos, livres de qualquer caracterização, tendem a aparecer como elemento objetivo, tornam-se pela sua própria indefinição, mais distantes de algum tipo de apreensão. Essa é uma das questões que nos levam a pensar em *Limite* como um texto que nos escapa, com imagens muito marcantes, porém ao mesmo tempo muito fluidas, imprecisas na sua precisão. Os olhos vão dando lugar a uma outra “coisa”, mas agora não por substituição, já que eles “saem aos poucos” e só vão desaparecer no final; é como se nesse entremeio, olhos e águas do mar se encontrassem, numa espécie de sobreposição, não de desaparecimento. Aqui, a repetição da palavra “movimento”, não fixada como em terra, mas reiterada no decorrer no texto, intercalada por outras expressões – água, vagas - provoca o efeito gradativo com que se forma na própria imagem do mar:

[8]. fusão

- sai olhos aos poucos e nota-se
coisa brilhante movendo-se - mais nítido
- movimento da água do mar – vagas pequenas –
movimento – movimento –
olhos somem por completo mar é
nítido- tempo

(Peixoto, 1996, pp. 37-38)

Já o encerramento desse trecho, com a palavra “tempo”, quebra tanto o quadro imagético que se formou, visto que das imagens concretas dos olhos e do mar, passamos a um elemento imaterial – o tempo, como o próprio ritmo do texto: a leitura até então cadenciada, ditada pelas repetições sucessivas e frases longas, é interrompida, e a pausa que se dá na leitura também se dá na suspensão das ações.

Octávio Paz pondera que:

O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. (...) Ele nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo (Paz, 2012, p. 64).

Os momentos de corte, suspensão, mudança de direção da trama de *Limite* são uma tônica do roteiro e correspondem, a nosso ver, nesse efeito de espera de que as situações se resolvam, se completem, ou no estranhamento, justamente porque uma dada expectativa que criamos em torno às personagens e aos acontecimentos não se consolida.

Pelos trechos que apresentamos, percebe-se que em sua individualidade, o roteiro de Peixoto também propõe-se como obra, ao configurar-se como um texto que explora a linguagem verbal, não apenas do ponto de vista da projeção fílmica, com descrições puramente objetivas ou a prevalência de uma linguagem técnica. Ao contrário, o texto evidencia o poético ao desvincular-se de padrões pré-estabelecidos, numa construção verbal muito peculiar – de ritmos, de significações, de pluralidade de sentidos pela imagem - como buscamos demonstrar, que cria sua própria singularidade.

Ao considerarmos o roteiro como objeto de análise, não pretendemos supervalorizá-lo ou colocá-lo em linha de força com o filme. Na verdade, nossa intenção é mostrar como o roteiro pode também ser um objeto de estudo, que guarda suas especificidades e idiossincrasias, que sugere seus próprios percursos de leitura. Além disso, pode-se pensar o roteiro em relação ao filme e atentar para os processos que se modificam (ou não) entre um e outro e como essa correlação mostram nuances do processo fílmico. E ainda pode-se pensar como o roteiro participa dentro do conjunto da obra de um artista, como ele elucidada, completa, contrapõe-se a outros trabalhos do artista, que, no caso de Peixoto, seria matéria para outro trabalho.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pesquisador Pablo Gonçalo Martins, em seu artigo, *Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto*, questiona por que os roteiros não filmados de Peixoto não são considerados dentro sua obra cinematográfica. O ensaísta vai mais adiante ao afirmar que existe um «incompreensível silêncio dos estudos de cinema» justamente por não «assumirem os roteiros como objeto de pesquisa singular» (Martins, 220, p. 338). E aqui complementamos que não só os roteiros não filmados, mas também os realizados podem revelar muito do artista e da própria obra, ao considerar a totalidade de sua produção, da qual o roteiro também faz parte. O que dizer, então, de roteiristas cujos trabalhos são dirigidos por terceiros, não lhes caberia ser considerados como artífices da palavra, tal como os demais escritores?

Em *Paisagens do indizível*, a professora Constança Hertz, ao comparar a produção cinematográfica de Peixoto com a escrita de seus poemas, observa que

A linguagem cinematográfica e a linguagem poética, na obra de Mário Peixoto, confundem-se e aparecem em seus extremos, em busca de novas formas, e ressalta-se a impossibilidade de

delimitá-las com clareza ou de demarcar a distância entre o filme e os poemas (Hertz, 2006, p. 181).

A partir das considerações desses pesquisadores e das nossas, observa-se que toda criação que parte de um artista é parte de um conjunto maior e que nenhuma deveria ser omitida ou prestigiada em detrimento da outra, porque acreditamos que elas iluminam-se reciprocamente, bem como se retroalimentam. O que nos faz concluir que, da parte de um artista múltiplo como Mário Peixoto – poeta, romancista, cineasta, roteirista, crítico de cinema – há muito o que se investigar e este trabalho é apenas uma pequena contribuição na significativa produção peixotiana.

BIBLIOGRAFIA

- EISENSTEIN, S. (2002b). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- EISENSTEIN, S. (2002a). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FIELD, S. (2001). *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- GONÇALO, P. (2017). Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos do roteiro. *Raído*, Dourados, MS, 11 (28), pp.123-140. <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6336>. (Fecha de consulta: 08 de abril de 2020).
- HERTZ, C. (2006). Paisagens do indizível. *Terceira margem*. 15, pp. 179-190.
- MELLO, S. P. (1996a). *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MELLO, S. P. (1996b). Sobre o “cenário” de Limite. En. PEIXOTO, Mário. *Limite* (pp. 17-25). Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto.
- PAZ, O. (2012). *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify.
- PEIXOTO, M. (06 de maio de 1937). Cinema caluniado. *O jornal*, Rio de Janeiro, Anno XIX, n. 5487, Biblioteca Nacional Digital Brasil. Hemeroteca Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pagfis=37627. Acesso em: 28 ago. 2020.
- PEIXOTO, M. (1996b). *Limite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto.
- RAYNAULD, Isabelle. (2005). Screenwriting. En ABEL, Richard. *Encyclopedia of Early Cinema* (pp. 834-838). New York: Routledge.

FILMOGRAFIA

- RUI, S. (Diretor). (1980). *O HOMEM do morcego* [Documentário]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pdiCtn-6WSY>.
- PEIXOTO, M. (Diretor). (1931). *LIMITE*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-tJKPhzTNDY&t=314s>.

ANÁLISE DE MACRO-NARRATIVA PARA FRANQUIAS CINEMATOGRAFICAS: UM OLHAR SOBRE OS MERCADOS GLOBAL E BRASILEIRO¹

Larissa Zoratto Lunge

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

1. INTRODUÇÃO

Em 2019, ocorreu um fenômeno que entrou para a história do cinema. *Vingadores: Ultimato* (2019), a 22ª produção do “Universo Cinematográfico da Marvel” (MCU), atingiu o posto de maior bilheteria de todos os tempos, a nível global. Na época de seu lançamento, o filme lotou diversas salas de cinema e virou notícia em diferentes canais midiáticos. Pouco depois, no início de 2020, o filme *Minha Mãe É Uma Peça 3* (2019) se tornou a maior bilheteria da história do cinema brasileiro, ganhando reconhecimento na mídia nacional². Estes são exemplos de filmes que integram franquias de mídia, uma prática que tem constantemente encontrado sucesso no cinema contemporâneo.

Para a presente comunicação, os objetos de estudo selecionados foram as franquias cinematográficas de maior sucesso do século XXI, a nível global e nacional. Atualmente, o “Universo Cinematográfico da Marvel” é a franquia com a maior arrecadação de todos os tempos, a nível global. Desde seu primeiro filme – *Homem de Ferro* (2008) – até o momento, a Marvel Studios lançou 23 longas-metragens, totalizando uma renda de aproximadamente U\$22,5 bilhões de dólares (The Numbers, 2020). Entre as franquias brasileiras, “Minha Mãe É Uma Peça” é o destaque do século XXI. A franquia de comédia posicionou seus três filmes produzidos entre as maiores bilheterias do cinema nacional, alcançando uma renda total de aproximadamente R\$312 milhões de reais (Oca/Ancine, 2020, 2019).

O sucesso de uma franquia depende de uma combinação de muitos fatores. Entre os principais, estão os aspectos narrativos, que representam o enfoque desta comunicação. Desse modo, tem-se como principal objetivo analisar como se caracterizam os aspectos

¹ Este texto foi desenvolvido com base na dissertação de mestrado da autora, defendida em 25/03/2021 na PUCRS (Brasil) e orientada pelo Prof. Dr. Roberto Tietzmann. O trabalho completo está disponível para download, no link indicado nas referências bibliográficas, em Lunge (2021).

² Neste texto, o adjetivo “nacional” se refere à nação brasileira.

narrativos das franquias cinematográficas de maior sucesso nos mercados global e brasileiro – “Universo Cinematográfico da Marvel” e “Minha Mãe É Uma Peça”.

Para atingir o objetivo proposto, a autora criou um método próprio, intitulado “análise de macro-narrativa”, que permite identificar as conexões estabelecidas entre os diferentes filmes de uma franquia. Neste texto, o método é explicado e aplicado nas franquias “Universo Cinematográfico da Marvel” e “Minha Mãe É Uma Peça”, permitindo analisar seus aspectos narrativos. Porém, é necessário ressaltar que este texto apresenta uma versão resumida do método, desenvolvido em profundidade na dissertação de mestrado da autora (Lunge, 2021).

2. ANÁLISE DE MACRO-NARRATIVA

As franquias de mídia são um fenômeno consideravelmente recente. De acordo com Johnson (2013), as franquias, nos formatos como são conhecidas atualmente, existem há aproximadamente 4 décadas. Por conta disso, ainda não há um método tão consolidado para a análise de franquias e de seus aspectos narrativos. No desenvolvimento de sua dissertação de mestrado sobre franquias cinematográficas, a autora não encontrou um método adequado para analisar seus objetos de estudo, e criou a “análise de macro-narrativa” (Lunge, 2021), se baseando em elementos de diferentes estudos sobre franquias e narrativas.

A criação da “análise de macro-narrativa” foi inspirada principalmente nos estudos de Jenkins (2009) sobre franquias e narrativas transmídia. Uma narrativa transmídia é construída a partir de múltiplas plataformas de mídia, com cada produto contribuindo de forma valiosa ao “todo” da franquia e oferecendo novos níveis de experiência e revelação ao consumidor. Segundo Jenkins (2009, p. 145), em uma franquia, “o todo vale mais do que a soma das partes”. Essa perspectiva do autor embasa a sua análise da franquia “Matrix” em *Cultura da Convergência*. Diferentemente de métodos como a análise fílmica, que focam nos diversos detalhes e elementos de um *corpus* pequeno, Jenkins (2009) analisa “Matrix” a partir de uma perspectiva mais “macro”, estando mais voltado ao “todo” do que a particularidades de “partes” específicas da franquia. Na análise, Jenkins (2009) identifica os diferentes meios pelos quais a narrativa de “Matrix” se expande (games, filmes, quadrinhos, etc) e explicita as características gerais do seu universo ficcional. O foco do autor se volta, principalmente,

aos pontos de conexões e às redes de relações construídas entre os diferentes produtos midiáticos da franquia.

Assim como no estudo de Jenkins (2009), a “análise de macro-narrativa” foca nas conexões estabelecidas entre os diferentes produtos de uma franquia, a partir de uma descrição de suas narrativas e universos ficcionais. Porém, diferentemente de Jenkins (2009), o método proporciona a análise de apenas uma mídia, o cinema, para garantir uma descrição mais aprofundada e detalhada destas conexões estabelecidas na narrativa. Ou seja, o método foca nas relações entre os produtos cinematográficos de uma franquia. A seguir, é detalhado o passo-a-passo do método, que, posteriormente, é aplicado para analisar as franquias “Universo Cinematográfico da Marvel” e “Minha Mãe É Uma Peça”.

2.1. Passo-a-passo da Análise de Macro-Narrativa

Entre os principais elementos da narrativa, estão o enredo e os personagens. Em *Poética*, mais antiga reflexão sobre a estrutura narrativa, Aristóteles (2008) já apontava estes elementos como os mais essenciais para o desenvolvimento da tragédia. Portanto, a “análise de macro-narrativa” é estruturada com base no enredo e nos personagens, que estão representados, respectivamente, nas Etapas 1 e 2 do método.

No Quadro 1, está descrito o passo-a-passo da “análise de macro-narrativa”. É importante ressaltar que, antes de iniciar a análise, é feita a seleção do *corpus* de pesquisa, ou seja, dos filmes da franquia que serão analisados. Por ser realizada previamente à aplicação do método, esta seleção está indicada como Etapa 0 no Quadro 1. Após a seleção do *corpus*, é aplicada a “análise de macro-narrativa”, que se divide em duas etapas. Na Etapa 1, é feita uma breve descrição dos enredos dos filmes do *corpus*. No caso da análise realizada neste texto, para os filmes do MCU, também são descritas as cenas pós-créditos³, devido à sua importância para a narrativa da franquia. Na Etapa 2, é realizada a análise de um personagem específico, que envolve a identificação de sua participação e momentos-chave nos filmes do *corpus*, a elaboração de um quadro-resumo e a realização de inferências sobre a sua trajetória na franquia.

Quadro 1. Passo-a-passo da análise de macro-narrativa

ETAPA 0 – Seleção do <i>corpus</i> de pesquisa
ETAPA 1 – Descrição dos enredos

³ A cena pós-créditos, elemento característico dos filmes da Marvel, é uma cena “extra”, apresentada durante ou após os créditos finais. Ela apresenta situações à parte da trama do filme, geralmente trazendo alguma revelação ou dando pistas sobre um próximo filme do MCU.

1. Descrever os enredos dos filmes da franquia que constituem o <i>corpus</i> ;
2. (Apenas para MCU) Descrever as cenas pós-créditos.

ETAPA 2 – Análise de personagem
1. Identificar, nos filmes do <i>corpus</i> , a participação e as aparições do personagem selecionado, observando os momentos-chave de sua trajetória;
2. Montar quadro-resumo sobre personagem, indicando sua participação em cada filme (protagonista, coadjuvante, participação breve, apenas menção, etc);
3. Realizar inferências sobre a macro-narrativa, com foco no personagem analisado, identificando suas conexões/evoluções ao longo dos filmes.

Fonte. Adaptação de Lunge (2021)

A seguir, o método será aplicado nos dois objetos de estudo, “Universo Cinematográfico da Marvel” e “Minha Mãe É Uma Peça”. Porém, seguindo a Etapa 0 (prévia à análise), primeiramente são apresentados os filmes que constituem o *corpus* de pesquisa de cada franquia, e explicitado o porquê desta seleção.

2.2. Corpus de pesquisa

Como *corpus* de pesquisa para a presente análise, foram selecionados todos os 3 filmes que constituem a franquia “Minha Mãe É Uma Peça”, e os 6 filmes da Fase 1 do MCU – *Homem de Ferro* (2008), *O Incrível Hulk* (2008), *Homem de Ferro 2* (2010), *Thor* (2011), *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011) e *Os Vingadores* (2012). A quantidade de filmes do MCU foi delimitada, porque seria inviável analisar em profundidade as conexões entre todos os 23 filmes que constituem o seu universo ficcional; além de que representaria uma quantidade muito superior ao total de 3 filmes de “Minha Mãe É Uma Peça” submetidos à análise. A quantidade de 6 filmes selecionados está de acordo com a lógica das Fases da Marvel. As Fases da Marvel fazem parte do planejamento narrativo da franquia, portanto, para a análise das relações de seu universo ficcional, foi importante manter uma Fase inteira como *corpus* de pesquisa. Por fim, dentre as 3 fases que compõem o MCU, foi selecionada a Fase 1, porque as Fases 2 e 3 apresentam desdobramentos diretamente relacionados com a Fase 1 – e por isso, não poderiam ser analisadas individualmente.

Para a realização da Etapa 2 do método (Análise de Personagem), foram selecionados os protagonistas de cada franquia: Tony Stark (MCU)⁴ e Dona Hermínia (Minha Mãe É Uma Peça). Nos próximos itens, serão realizadas as análises do MCU, a partir de Tony Stark, e de “Minha Mãe É Uma Peça”, a partir de Dona Hermínia. Nas

⁴ Tony Stark foi apontado como protagonista por ser o personagem com mais “filmes solos” na Fase 1 do MCU. Stark protagoniza 2 “filmes solos”, enquanto os outros heróis protagonistas (Hulk, Capitão América e Thor) possuem apenas um filme solo cada.

considerações finais, será feita uma comparação entre a estrutura narrativa das duas franquias, com base nos resultados das análises.

3. ANÁLISE DE MACRO-NARRATIVA: TONY STARK NA FASE 1 DO MCU

Neste item, é desenvolvida a “análise de macro-narrativa” do “Universo Cinematográfico da Marvel”. No item 3.1, é realizada a Etapa 1, na qual são descritos os enredos e as cenas pós-créditos dos filmes do *corpus*. No item 3.2, é desenvolvida a Etapa 2, que compreende a análise do personagem Tony Stark.

3.1. Descrição dos enredos

3.1.1. *Homem de Ferro (2008)*

- Enredo: Tony Stark, engenheiro e empresário bilionário do setor armamentista e CEO das Indústrias Stark, é sequestrado por um grupo terrorista, que o força a construir um míssil em troca de sua liberdade. Ao invés de atender às ordens, Stark constrói uma armadura super-resistente para escapar do cativo e lutar contra os terroristas. Depois de ser resgatado e voltar para casa, Stark fecha a divisão de armas de sua empresa. Ele também aperfeiçoa sua armadura, e passa a utilizá-la para combater atrocidades de grupos terroristas – usando a identidade de Homem de Ferro. Ao final do filme, Tony descobre que seu sócio, Obadiah Stane, agira de forma antiética nas Indústrias Stark, mandando armamentos para grupos terroristas. Obadiah também constrói uma cópia da armadura do Homem de Ferro, para lutar contra o herói. Tony sai vitorioso do conflito e, em coletiva de imprensa, assume publicamente ser o Homem de Ferro (identidade até então mantida em segredo).
- Cena Pós-Créditos: Ao chegar em casa, Tony é surpreendido por um homem misterioso, que se apresenta como Nick Fury, diretor da S.H.I.E.L.D. Fury afirma que o Homem de Ferro não é o único super-herói do mundo, e fala sobre a *Iniciativa Vingadores*.

3.1.2. *O Incrível Hulk (2008)*

- Enredo: Uma experiência do exército americano coordenada pelo General Thaddeus Ross tenta recriar um soro de “supersoldado” da 2ª Guerra Mundial. Durante a experiência, o cientista Bruce Banner é exposto à radiação gama, e sofre uma

mutação, que faz com que ele se transforme no Hulk (um monstro incontrolável verde) toda vez que sua frequência cardíaca ultrapassa 200 bpm. Banner busca uma cura para sua mutação, enquanto foge do exército americano, que pretende capturá-lo. O General Ross lidera a equipe de captura, que conta com o agente Blonsky. Ao descobrir sobre a mutação de Hulk, Blonsky fica admirado e se voluntaria para receber uma dose do soro de supersoldado, que o deixa mais forte. Porém, em uma tentativa de ficar mais poderoso, Blonsky injeta o sangue radioativo de Banner em seu corpo. A mistura dos dois componentes no corpo o transforma no monstro Abominável, contra o qual Hulk luta para salvar a cidade. Após derrotar o Abominável, Hulk foge. Banner não se cura da mutação, mas aprende a controlar suas transformações.

- **Cena Pós-Créditos:** Após a fuga de Hulk, o General Ross bebe em um bar, sentindo-se derrotado. Tony Stark chega e fala ao General que o programa de “supersoldados” fora engavetado por um motivo. Então, Stark informa que um time está sendo montado.

3.1.3. *Homem De Ferro 2 (2010)*

- **Enredo:** Após assumir publicamente a identidade de Homem de Ferro, Tony Stark vira uma celebridade. Porém, sua revelação gera problemas: Tony sofre pressões para entregar sua armadura ao governo, e desperta os sentimentos de inveja e vingança em Ivan Vanko, físico que objetiva destruir o legado da família Stark. Vanko se une ao rival de Tony, Justin Hammer, para construir armaduras semelhantes às do Homem de Ferro. Enquanto isso, Tony corre risco de morte por conta de problemas de saúde, e passa a agir irresponsavelmente, abalando sua reputação. Então, Nick Fury e a agente Natasha Romanoff (Viúva Negra), da S.H.I.E.L.D., abordam Tony para pedir que ele volte a trabalhar responsavelmente, e lhe dão uma caixa com materiais antigos de seu falecido pai, Howard Stark. Nos materiais, Tony descobre uma mensagem escondida do pai, que contém uma solução para seu problema de saúde. Com a saúde restaurada, o Homem de Ferro luta contra Vanko, assumindo novamente uma postura heroica e recuperando sua reputação.
- **Cena Pós-Créditos:** O agente da S.H.I.E.L.D., Phil Coulson, dirige até uma cratera no deserto do Novo México, na qual ele encontra o martelo Mjölfnir, do Deus do Trovão. Coulson então reporta a descoberta para a S.H.I.E.L.D.

3.1.4. *Thor (2011)*

- Enredo: Após desobedecer às ordens de seu pai Odin (rei de Asgard), o príncipe herdeiro Thor (Deus do Trovão) é punido, sendo despojado de seus poderes divinos e expulso para a Terra. Odin também envia para a Terra o poderoso martelo Mjöllnir, protegendo-o com um encantamento que permite que apenas os dignos possam empunhá-lo e obter seus poderes. Na Terra, os cientistas Erik Selvig e Jane Foster encontram e ajudam Thor. Enquanto isso, Loki, irmão de Thor e Deus da Trapaça, elabora um plano para tomar o trono de Asgard, enviando o Destruidor (um robô quase indestrutível) para a Terra, a fim de matar Thor. No ataque, Thor se sacrifica para salvar outras pessoas, provando-se digno de empunhar o Mjöllnir. O martelo devolve os poderes de Thor, permitindo que ele derrote o Destruidor e retorne à Asgard para deter Loki.
- Cena Pós-Créditos: Erik Selvig encontra-se com Nick Fury em uma instalação da S.H.I.E.L.D. Fury mostra o *Tesseract* (objeto místico e cósmico com poderes ilimitados), e pede que Selvig analise o objeto. Selvig concorda, porém, sua mente e suas ações estão sendo controladas por Loki.

3.1.5. *Capitão América: O Primeiro Vingador (2011)*

- Enredo: Após diversas negativas, o franzino Steve Rogers consegue entrar para o exército americano para lutar na 2ª Guerra Mundial. Embora inicialmente subestimado pelo seu tamanho e fraqueza, Rogers chama a atenção do Dr. Erskine pela sua coragem, sendo convocado para participar do experimento de criação de “supersoldados”. Rogers é submetido a um procedimento, que o torna maior e mais forte. Assumindo a alcunha de “Capitão América”, ele vai à Guerra para combater os nazistas e a organização Hidra. Ao descobrir a localização da base da Hidra, Rogers e sua equipe realizam uma invasão. Porém, o líder da Hidra, Johann Schmidt, foge em uma aeronave com o *Tesseract* (que fora roubado pela Hidra para a fabricação de armas) e com diversas bombas destinadas aos EUA. Rogers consegue entrar na aeronave, lutar contra Schmidt e assumir o controle de pilotagem. Para salvar os EUA das bombas, Rogers se sacrifica, derrubando a aeronave no Ártico. Posteriormente, a S.H.I.E.L.D. recupera o *Tesseract* e o corpo de Rogers do oceano. Rogers acorda em 2012, quando Nick Fury informa que ele permanecera congelado por 70 anos.

- Cena Pós-Créditos: Rogers treina boxe, quando é abordado por Nick Fury. Fury informa que está em uma missão para salvar o mundo.


3.1.6. Os Vingadores (2012)

- Enredo: A Terra é ameaçada por uma invasão alienígena liderada pelo deus Loki, que, ao roubar o *Tesseract* da S.H.I.E.L.D., adquire grandes poderes. Para proteger a Terra, Nick Fury reativa a *Iniciativa Vingadores*, que reúne um grupo de pessoas extraordinárias. O grupo é composto pelos heróis Homem de Ferro, Hulk, Thor e Capitão América, e os agentes da S.H.I.E.L.D. Natasha Romanoff (Viúva Negra) e Clint Barton (Gavião Arqueiro). Os heróis apresentam muitas diferenças de personalidade, o que gera diversos conflitos. Porém, ao final, o grupo consegue trabalhar em equipe, salvando a Terra dos alienígenas e recuperando o *Tesseract*.
- Cenas Pós-Créditos: O filme apresenta duas cenas pós-créditos. Na primeira, os Vingadores comem em uma lanchonete, em um momento descontraído, após a batalha final do filme. Na segunda, o grande vilão Thanos aparece pela primeira vez no MCU. Em outro planeta, uma criatura fala para Thanos que os humanos se defendem e que desafiá-los seria cortejar a morte, fazendo o vilão sorrir.

3.2. Análise de personagem

A análise do personagem Tony Stark seguiu os passos da Etapa 2 da “análise de macro-narrativa”, conforme apontado anteriormente no Quadro 1. Primeiramente, foi realizado o Passo 1: ao assistir aos filmes do *corpus*, foram identificadas as participações e aparições de Tony Stark. Posteriormente, foi realizado o Passo 2, no qual as participações do personagem foram elencadas em um quadro-resumo (Quadro 2). Por fim, no Passo 3, foram realizadas inferências sobre a trajetória de Tony Stark e sobre a macro-narrativa da franquia, que são apresentadas após o Quadro 2.

Quadro 2. Quadro-Resumo do personagem Tony Stark

 PERSONAGEM: TONY STARK/ HOMEM DE FERRO	
Filme	Participação
Homem de Ferro (2008)	Protagonista
O Incrível Hulk	Aparição de equipamentos das Indústrias Stark

(2008)	Participação na cena pós-créditos
Homem de Ferro 2 (2010)	Protagonista
Thor (2011)	Mencionado por agentes da S.H.I.E.L.D.
Capitão América: O Primeiro Vingador (2011)	Howard Stark, pai de Tony, como um dos principais personagens (Tony não possui participação direta, mas são apresentadas suas origens)
Os Vingadores (2012)	Integrante do sexteto protagonista

Fonte. Adaptação de Lunge (2021)

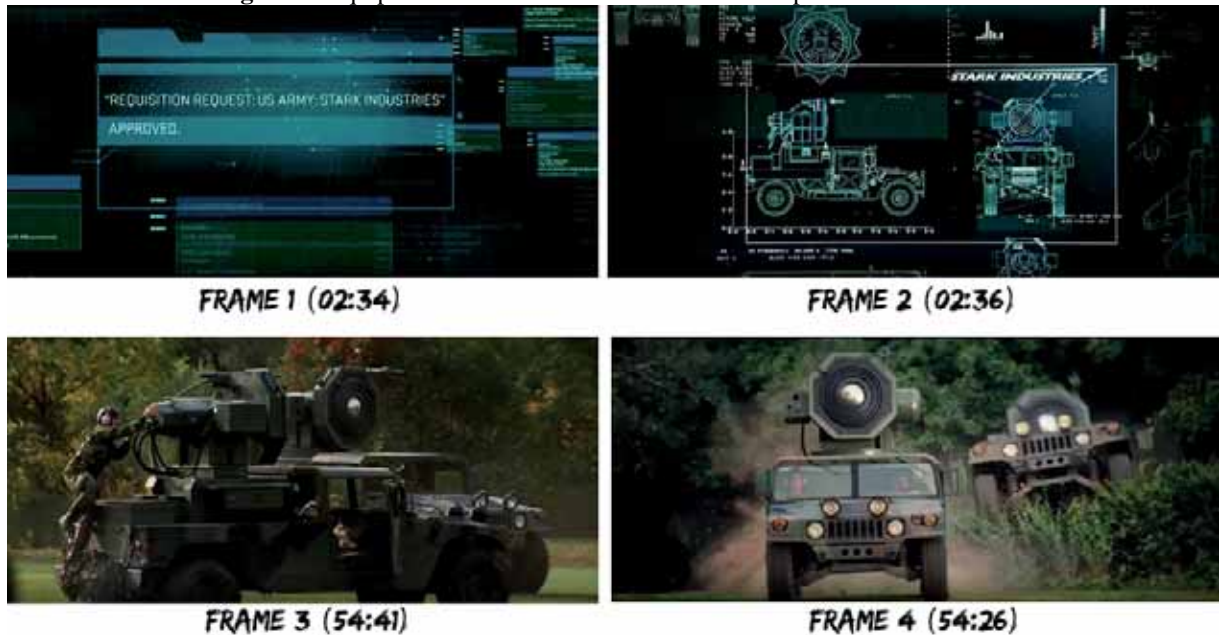
Em *Homem de Ferro* (2008), Tony Stark é o protagonista, portanto suas ações e conflitos são o foco principal da trama. O longa acompanha os conflitos éticos de Tony, que passa a refletir sobre os efeitos negativos de seu trabalho como fabricante de armas, após ser feito refém de um grupo terrorista que utiliza equipamentos das Indústrias Stark. Também é apresentada a trajetória de Tony até se tornar o Homem de Ferro, mostrando sua evolução de um bilionário irresponsável do setor armamentista a um herói preocupado com a sua contribuição para a sociedade.

Em *Homem de Ferro 2* (2010), Tony Stark também é o protagonista. O longa apresenta Tony lidando com as consequências de ter assumido a identidade do Homem de Ferro, como a pressão de entregar sua armadura ao governo americano e o surgimento de um inimigo que quer vingança da família Stark. Paralelamente, Tony corre risco de morte por conta de problemas de saúde, que fazem-no adotar comportamentos autodestrutivos e irresponsáveis. Tony encontra uma solução para seu problema de saúde quando recebe materiais de seu falecido pai. Esse acontecimento muda o comportamento de Tony, que volta à ativa como um herói dedicado e responsável, além de também aproximá-lo de seu pai.

Enquanto *Homem de Ferro* (2008) e *Homem de Ferro 2* (2010) possuem Tony Stark como protagonista, *O Incrível Hulk* (2008) apresenta participações menos relevantes do personagem. No longa, Tony Stark aparece apenas na cena pós-créditos, na qual ele conversa com o General Ross (antagonista do filme) para lhe informar sobre a *Iniciativa Vingadores*. Embora Tony não faça nenhuma participação ao longo do filme, os produtos e o logotipo de sua companhia aparecem. Nos créditos iniciais, são mostradas

imagens de sistema constando a aprovação de uma requisição feita pelo exército americano para as Indústrias Stark, que consiste em um equipamento da companhia (Figura 1, Frames 1 e 2). Mais adiante, na metade do filme, é mostrado o equipamento já construído, sendo utilizado pelo exército americano, para tentar capturar o Hulk (Figura 1, Frames 3 e 4).

Figura 1. Equipamento das Indústrias Stark utilizado pelo exército



Fonte. *O Incrível Hulk* (2008)

Em *Thor* (2011), Tony também possui uma participação pequena, sendo apenas mencionado por dois agentes da S.H.I.E.L.D. Na ocasião, os agentes, intrigados, discutem sobre a proveniência do Destruidor (robô enviado por Loki para destruir Thor), se questionando se ele seria uma tecnologia de Tony Stark. Neste diálogo, o Agente Sitwell pergunta: “É um dos robôs do Stark?” (*Thor*, 2011, 01:21:22), e o Agente Coulson, que já havia trabalhado com Stark anteriormente, responde: “Não sei. O cara nunca me conta nada” (*Thor*, 2011, 01:21:24).

Pela análise, percebeu-se que em *O Incrível Hulk* (2008) e *Thor* (2011), Tony Stark não é importante para a trama dos filmes. Porém, suas pequenas participações são essenciais para situar os dois longas no mesmo universo ficcional de *Homem de Ferro* (2008) e de *Homem de Ferro 2* (2010), funcionando como detalhes de contextualização fundamentais para o *worldbuilding* do MCU. A importância desses detalhes para o processo de *worldbuilding* é mencionada na obra de Wolf (2014). O autor indica que o *worldbuilding* ocorre por meio de uma riqueza de detalhes, que não necessariamente avançam a história, mas que fornecem um rico *background* para o universo ficcional. As

participações de Tony Stark em *O Incrível Hulk* (2008) e em *Thor* (2011) são justamente estes detalhes que propiciam a noção de que o universo ficcional se expande para além do filme.

Situado na década de 1940, *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011) se passa muito antes do nascimento de Tony Stark, não apresentando nenhuma participação direta do personagem. Porém, o longa apresenta as origens de Tony, ao trazer seu pai, Howard Stark, como um dos principais personagens. Pela apresentação da personalidade de Howard, percebe-se que Tony herdou muitas características dele. Entre as semelhanças percebidas entre os Starks, estão: a ocupação profissional (ambos são engenheiros/empresários/inventores), a genialidade, o narcisismo, o senso de humor debochado e o carisma. Pai e filho também apresentam semelhanças em aspectos físicos: na aparência, na postura, no estilo e nas expressões faciais. Além disso, Tony segue o legado de seu pai. Em *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011), é apresentada a Exposição Mundial do Amanhã, feira pública organizada por Howard Stark em 1943, e precursora do que viria a ser a Stark Expo. Em *Homem de Ferro 2* (2010), Tony organiza a Stark Expo 2010, com proposta e estrutura similares às da Exposição Mundial do Amanhã, o que demonstra a continuidade do legado da família Stark.

Os Vingadores (2012) traz um *crossover* ao final da Fase 1, apresentando um grupo de protagonistas, ao invés de apenas um personagem principal. Tony Stark faz parte deste grupo, junto com outros cinco Vingadores: Steve Rogers, Thor, Bruce Banner, Natasha Romanoff e Clint Barton. Sendo este o último longa da Fase 1, todos os protagonistas (com exceção de Barton) já haviam sido devidamente apresentados nos filmes solos anteriores, já tendo demonstrado suas principais características. Dessa forma, um dos principais focos da trama de *Os Vingadores* (2012) é apresentar as dificuldades de o grupo trabalhar em equipe, visto que as personalidades dos heróis são diferentes e conflitantes. No caso de Tony, sua personalidade narcisista e debochada conflita, principalmente, com o comportamento mais disciplinado do soldado Steve Rogers. Ao final do longa, os heróis conseguem superar suas diferenças e trabalhar em equipe, para salvar a Terra.

Pela análise da trajetória de Tony Stark na Fase 1 do MCU, percebeu-se que o personagem alterna sua participação entre momentos de protagonismo e de aparições menos relevantes. Tony é protagonista de *Homem de Ferro* (2008), *Homem de Ferro 2* (2010) e *Os Vingadores* (2012), tendo um protagonismo individual nos dois primeiros filmes, e coletivo no terceiro. Por outro lado, suas participações em *O Incrível Hulk*

(2008) e *Thor* (2011) são breves e menos relevantes, servindo apenas como forma de contextualização do universo ficcional. Por fim, *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011) não possui nenhuma participação direta do personagem, mas apresenta suas origens na figura de seu pai, demonstrando o porquê de Tony possuir certos traços de personalidade.

4. ANÁLISE DE MACRO-NARRATIVA: HERMÍNIA EM MINHA MÃE É UMA PEÇA

Neste item, é desenvolvida a “análise de macro-narrativa” da franquia “Minha Mãe É Uma Peça”. No item 4.1, são descritos os enredos dos filmes que constituem o *corpus* (Etapa 1); e no item 4.2, é realizada a análise da personagem Dona Hermínia (Etapa 2).

4.1. Descrição dos enredos

4.1.1. *Minha Mãe É Uma Peça* (2013)

Dona Hermínia é uma dona de casa de meia-idade, que se divorciou do marido, Carlos Alberto. Ela é mãe solteira de 3 filhos: Garib, Marcelina e Juliano, sendo que os 2 últimos ainda moram com ela. Quando descobre que seus filhos a acham chata, ela vai passar alguns dias na casa de sua tia Zélia, para desabafar sobre sua mágoa e lembrar momentos em família. Aos poucos, os filhos começam a sentir falta da mãe em casa. Em um passeio com tia Zélia, Hermínia é abordada por um repórter de televisão e dá uma entrevista. Os filhos a veem pela TV e vão ao seu encontro, promovendo uma reconciliação, e então Hermínia volta para casa. Por causa do sucesso da entrevista, Hermínia é convidada para ter seu próprio programa de TV. Na estreia do programa, ela descobre que vai ser avó, pois Garib e sua esposa estão grávidos.

4.1.2. *Minha Mãe É Uma Peça 2* (2016)

O programa de TV de Dona Hermínia é um sucesso, fazendo-a ficar rica e famosa. Ela concilia o trabalho na TV e a família, até que os filhos decidem sair de casa e ir morar em outro estado. Hermínia deve lidar com as saudades dos filhos e as dificuldades da síndrome do ninho vazio. Para intensificar as saudades, a Tia Zélia, que sofre de Alzheimer, vem a falecer. Paralelamente, Hermínia lida com as investidas de seu ex-marido, e recebe as visitas de seu neto Pedrinho e de sua irmã Lúcia Helena, que moram longe.


4.1.3. *Minha Mãe É Uma Peça 3* (2019)

Aposentada da TV, Hermínia segue uma rotina monótona. Após ter uma crise nervosa e acabar no hospital, Hermínia recebe a visita de seus filhos, que lhe dão duas grandes notícias: Juliano vai casar com seu namorado e Marcelina está grávida. Apesar de querer se envolver nos eventos, Hermínia é afastada pelos filhos. Então, ela tenta cuidar de si. Porém, ela logo volta a se intrometer na vida dos filhos, dando sua opinião sobre o casamento de Juliano e a forma que Marcelina quer criar sua filha.

4.2. Análise de personagem

A análise da personagem Dona Hermínia seguiu os passos da Etapa 2 da “análise de macro-narrativa”, como indicado previamente no Quadro 1. Primeiramente, foram identificadas as aparições e momentos-chave de Dona Hermínia nos longas da franquia. Posteriormente, foi elaborado o quadro-resumo (Quadro 3), no qual constam as participações da personagem em cada filme. Por fim, foram realizadas inferências sobre a trajetória de Dona Hermínia na franquia, que são apresentadas após o Quadro 3.

Quadro 3. Quadro-Resumo da personagem Dona Hermínia

 PERSONAGEM: DONA HERMÍNIA	
Filme	Participação
Minha Mãe É Uma Peça (2013)	Protagonista
Minha Mãe É Uma Peça 2 (2016)	
Minha Mãe É Uma Peça 3 (2019)	

Fonte. Adaptação de Lunge (2021)

Minha Mãe É Uma Peça (2013) apresenta Hermínia como uma dona de casa espontânea, expansiva e um pouco barraqueira, e como uma mãe dedicada e superprotetora. No longa, Hermínia sai de casa ao descobrir que seus filhos a consideram chata. O foco da trama se pauta no dilema de Hermínia: apesar de estar chateada e decepcionada com os filhos, ela fica saudosa e nostálgica, relembrando os bons momentos

em família. Ao final do filme, Hermínia se reconcilia com os filhos, mostrando seu lado mais amoroso e sensível.

Em *Minha Mãe É Uma Peça 2* (2016), Hermínia muda seu estilo de vida. Ela está rica, famosa e vaidosa, e leva uma jornada dupla, conciliando o trabalho como apresentadora de TV e as atividades do lar. No longa, os filhos de Hermínia saem de casa e vão morar em outro estado, e a trama foca nos sentimentos da protagonista em relação a esse acontecimento. Em um primeiro momento, Hermínia se recusa a aceitar, tentando convencer os filhos a ficarem em casa. Após assimilar a saída dos filhos, ela desenvolve a síndrome do ninho vazio, se sentindo solitária e melancólica. Por fim, o orgulho das conquistas dos filhos supera os sentimentos negativos.

Em *Minha Mãe É Uma Peça 3* (2019), Hermínia está mais velha e aposentada, seguindo uma rotina monótona. Quando descobre que Juliano vai casar e que Marcelina está grávida, Hermínia acredita que vai se envolver ativamente nos eventos. Porém, os filhos negam sua ajuda. Assim, o longa aborda o processo de aceitação de Hermínia, em relação à crescente independência dos filhos, que já estão formando suas próprias famílias. Ao final do filme, Hermínia demonstra ter compreendido que os filhos seguirem suas próprias vidas não necessariamente significa a desunião da família. Inclusive, ela ressalta que, apesar de sentir saudade dos filhos, ela torce para que tudo dê certo em suas vidas, e que o importante é que existe amor e união em sua família.

Pela análise, percebeu-se que Dona Hermínia é a protagonista de todos os filmes da franquia “Minha Mãe É Uma Peça”. Ou seja, as tramas são construídas em torno de suas ações, sentimentos, conflitos e características. Ademais, a análise evidenciou que os três filmes apresentam a mesma temática: a família, com foco na relação de Hermínia com seus filhos. Por fim, percebeu-se que, de maneira geral, os conflitos das narrativas dos três filmes também são similares, consistindo na dificuldade de Hermínia em aceitar o crescimento e a independência dos filhos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da comparação das análises do “Universo Cinematográfico da Marvel” e de “Minha Mãe É Uma Peça”, foi percebido que as duas franquias apresentam diferentes estruturas narrativas. A análise de Tony Stark na Fase 1 do MCU demonstrou que os filmes apresentam diferentes níveis de participação e relevância do personagem. Em *Homem de Ferro* (2008), *Homem de Ferro 2* (2010) e *Os Vingadores* (2012), Tony é

protagonista; em *O Incrível Hulk* (2008) e *Thor* (2011), ele possui participações breves; e em *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011) são demonstradas suas origens, antes de seu nascimento, a partir da apresentação de seu pai como um dos principais personagens. Nos filmes em que Tony detém protagonismo, suas ações são o foco da trama, e sua personalidade é bastante explorada. Enquanto isso, nos filmes em que apresenta uma participação breve, Tony serve apenas como detalhe de contextualização, sendo que outros personagens assumem o protagonismo. Neste segundo caso, a participação de Tony não é importante à trama central do filme, porém é essencial ao *worldbuilding* do MCU, auxiliando a constituir a noção de universo ficcional compartilhado. Ao contrário do que acontece com Tony Stark no MCU, em “Minha Mãe É Uma Peça”, Dona Hermínia é a protagonista de todos os filmes da franquia. Ou seja, o foco dos filmes está na história e na personalidade de Dona Hermínia. Conclui-se que o “Universo Cinematográfico da Marvel” (franquia global) está voltado à construção de um universo ficcional complexo, sendo uma expressão do *worldbuilding*, enquanto “Minha Mãe É Uma Peça” (franquia brasileira) apresenta uma estrutura mais similar à do *storytelling* tradicional, com o desenvolvimento de uma personagem específica.

Esta conclusão dialoga com o que Jenkins (2009) sinalizou em *Cultura da Convergência*. Segundo o autor, o mercado cinematográfico esteve primeiro empenhado na elaboração de boas histórias, depois de bons personagens, e por fim, de universos atraentes. Isto porque um universo sustenta diversos personagens, que por sua vez, sustentam múltiplas histórias. O que foi identificado é que, enquanto o MCU foca na construção de um universo expansivo, a franquia “Minha Mãe É Uma Peça” ainda obtém sucesso com a exploração de uma boa personagem.

A “análise de macro-narrativa” também permitiu refletir acerca do “esgotamento” das duas franquias. No “Universo Cinematográfico da Marvel”, são explorados diversos personagens como protagonistas, com personalidades e objetivos distintos. Assim, os filmes do MCU se diferenciam bastante entre si, com cada personagem tendo seu próprio estilo de filme e remetendo a elementos de diferentes gêneros. Por apresentarem essas diferenças, os filmes do MCU constantemente trazem novidades ao público, sendo improvável que ocorra o “esgotamento” da franquia. Além disso, a análise demonstrou que, mesmo considerando apenas os filmes protagonizados por Tony Stark, percebe-se uma diferença nas temáticas abordadas. Em *Homem de Ferro* (2008), é apresentada a origem do herói, debatendo temáticas como propósito e ética. Enquanto isso, em *Homem de Ferro 2* (2010), são retratadas as temáticas de vingança, reputação, legado, relação

com a família e problemas de saúde. A alteração de temática evita a repetição, dificultando o “esgotamento”. Do contrário, a franquia “Minha Mãe É Uma Peça” apresenta Dona Hermínia como a protagonista de todos os filmes. Além disso, os três filmes apresentam a mesma temática central: a relação de Hermínia com a família, com foco em sua dificuldade de lidar com o crescimento dos filhos. Como os filmes possuem a mesma protagonista e a mesma temática, as tramas apresentam muitas semelhanças e certa repetitividade, ocasionando um maior “esgotamento” da franquia. Essas reflexões sobre “esgotamento” podem ser confirmadas pela observação da quantidade de filmes produzidos por cada franquia. O MCU conta com 23 longas lançados e continua em expansão, enquanto “Minha Mãe É Uma Peça” conta com apenas três longas.

As conclusões da “análise de macro-narrativa” evidenciaram que o “Universo Cinematográfico da Marvel” e a franquia “Minha Mãe É Uma Peça” apresentam diferentes níveis de complexidade de estrutura narrativa. Porém, ambas as franquias demonstraram que o formato apresenta grande potencial para atingir sucesso de público e bilheteria, apresentando uma importância crescente para o cinema contemporâneo, a nível global e nacional. Por meio deste texto, buscou-se evoluir no desenvolvimento de formas de estudar as franquias, uma temática que, cada vez mais, tem provado ser relevante para os estudos de cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. (2008). *Poética* (3 ed). Fundação Calouste Gulbenkian.
- JENKINS, H. (2009). *Cultura da Convergência* (2 ed). Aleph.
- JOHNSON, D. (2013). *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*. New York University Press.
- LUNGE, L. Z. (2021). *A narrativa nas franquias cinematográficas: Um estudo sobre o "Universo Cinematográfico da Marvel" e "Minha Mãe É Uma Peça"*. [Dissertação de mestrado]. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9593>
- OCA/ANCINE. (2020). “Minha mãe é uma peça 3” já é o filme brasileiro com a maior bilheteria da série histórica. Recuperado Junho 15, 2020, de <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/minha-m-e-uma-pe-3-j-o-filme-brasileiro-com-maior-bilheteria-da-s-rie-hist>
- OCA/ANCINE. (2019). *Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2018*. Recuperado Julho 1, 2020, de https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102_0.pdf
- THE NUMBERS. (2020). *Movie Franchises*. Recuperado Julho 22, 2020, de <https://www.the-numbers.com/movies/franchises>

WOLF, M. J. P. (2014). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Routledge.

FILMOGRAFIA

BRANAGH, K. (Diretor). (2011). *Thor*. EUA: Marvel Studios.

FAVREAU, J. (Diretor). (2008). *Homem De Ferro*. EUA: Marvel Studios.

FAVREAU, J. (Diretor). (2010). *Homem De Ferro 2*. EUA: Marvel Studios.

JOHNSTON, J. (Diretor). (2011). *Capitão América: O Primeiro Vingador*. EUA: Marvel Studios.

LETERRIER, L. (Diretor). (2008). *O Incrível Hulk*. EUA: Marvel Studios,

PAULO GUSTAVO. (Criador e roteirista). (2013). *Minha Mãe É Uma Peça*. Brasil: Migdal Filmes.

PAULO GUSTAVO. (Criador e roteirista). (2016). *Minha Mãe É Uma Peça 2*. Brasil: Migdal Filmes.

PAULO GUSTAVO. (Criador e roteirista). (2019). *Minha Mãe É Uma Peça 3*. Brasil: Migdal Filmes.

WHEDON, J. (Diretor). (2012). *Os Vingadores*. EUA: Marvel Studios.

ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NO DOCUMENTÁRIO DEMOCRACIA EM VERTIGEM

Luiza Zimmer de Camargo

UNISINOS

1. INTRODUÇÃO

O documentário se estabeleceu como gênero cinematográfico logo nos primeiros anos do cinema. Havia desde o início uma relação mais próxima com a objetividade, com o jornalismo, com a realidade. Foi utilizado como um instrumento educacional, abordando temas de maneira didática e explicativa. Geralmente havia uma voz *off* cheia de saber, conseqüentemente de poder. Uma voz masculina, onipresente e onisciente como diziam que era Deus. Ao longo dos anos esses recursos foram questionados e expandidos por cineastas que buscavam outras formas de narrar, permitindo mais espaço ao espectador e sua própria imaginação. No entanto, a narração não deixou de ser um elemento marcante no gênero utilizado ainda hoje e cada vez mais ressignificado.

O padrão que se estabeleceu no gênero foi o da voz masculina, mas temos exemplos de mulheres que subverteram e subvertem esse padrão, como Agnès Varda que desde 1963 coloca a própria voz em seus filmes¹ e manteve essa exploração até seu último filme em 2019². Um dos primeiros filmes aos quais assisti que não seguia essa lógica da narração com voz masculina, onisciente e onipresente foi *Elena*, de Petra Costa. O uso da palavra e das imagens de forma tão poética, para falar de um tema tão delicado, me tocou e instigou imediatamente. Era outro tipo de saber e de poder que Costa exercia.

Os documentários da cineasta trazem temas pessoais e profundos que, acredito, possibilitam ao espectador criar uma persona da diretora. Cria proximidade a partir da forma que aparece nos filmes e coloca a história de sua família como elemento norteador de seu cinema. A estética de seus primeiros filmes com uma fotografia marcante, com jogos de luzes e encenações a aproximou de definições de doc-arte.

A narração em seus filmes é tão importante quanto a imagem. Guia o filme através da associação de ideias. A diretora mescla aspectos de documentário e ficção, criando obras complexas em sua definição. A linha tênue que separa os gêneros é facilmente

¹ *Salut les Cubains*, Agnès Varda (1963)

² *Varda por Agnès*, Agnès Varda (2019)

ultrapassada pela diretora que também é performer. O protagonismo feminino é um ponto importante na obra de Petra Costa. Não apenas com personagens mulheres na centralidade de suas produções, mas também na abordagem de suas questões mais íntimas e características. Ao falar do outro acaba por falar de si mesma e “desterritorializa a sintaxe fílmico-documental hegemônica, tanto porque ousa dizer-se pelas bocas das mulheres e/ou a partir de suas experiências, quanto porque ramifica estética e politicamente os poderes instituídos da linguagem cinematográfica” (Pereira; Nogueira, 2018, p. 118).

Entra aí a questão da enunciação, que diz respeito à forma de abordar o conteúdo, de colocar-se como diretora e de comunicar-se com o espectador. Está tanto na língua, explorada através da voz da diretora, quanto na instância fílmica de forma impessoal, abordada a partir dos conceitos de Christian Metz. Para uma compreensão da construção da subjetividade, entramos neste tópico. Petra Costa não se esconde através da imagem fílmica, pelo contrario, deixa bem claras suas marcas e seu local de fala.

1.1. O filme

O filme *Democracia em Vertigem* (2019), da diretora Petra Costa trata da história recente da política brasileira, retoma desde o período ditatorial até a última eleição, em que Jair Bolsonaro se tornou presidente do país. Grande parte do filme é voltada para os governos petistas e o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff concentra o maior tempo e maior variedade de explorações visuais, políticas e narrativas. A diretora está presente na imagem, como personagens de seu filme e também é a narradora.

É um filme muito rico na variedade de recursos e imagens que utiliza. Mistura diferentes estéticas e temporalidades, imagens de arquivo pessoais, angulações e movimentos de câmeras ousados, além de voz feminina na narração. A subjetividade da autora perpassa o filme e está inserida na imagem e também na voz, trata de seu tema com o ponto de vista bem definido e particular. Acredito que a obra dessa autora pode contribuir na ampliação das fronteiras do documentário e do nosso próprio entendimento das possibilidades imagéticas, sonoras e narrativas do gênero. É um filme importante politicamente por dar espaço e voz a figuras femininas sobre o processo cinematográfico e a política nacional. Também demonstra valor artístico e exploração da linguagem audiovisual de modos diferenciados.

2. OBJETIVOS

Durante algum tempo, o gênero documentário foi considerado o mais próximo da objetividade, sendo associado a filmes educacionais e ao jornalismo. Porém essa definição e limite vêm sendo dissipados ao longo dos anos, expandindo o entendimento de subjetividade dentro do gênero. O filme *Democracia em Vertigem* é o quarto filme e terceiro longa-metragem dirigido pela cineasta Petra Costa. Concentra aspectos cinematográficos e narrativos desenvolvidos pela diretora ao longo dos seus demais trabalhos. Por isso, estabelecemos os seguintes objetivos gerais:

2.1. Objetivos gerais

- Contextualizar trabalhos anteriores da diretora identificando recursos utilizados em *Democracia em Vertigem*;
- Identificar aspectos narrativos e cinematográficos que constroem a subjetividade da diretora no filme;

2.2. Objetivos específicos

- Apresentar conceitos sobre o uso da voz no cinema e no gênero documentário;
- Apresentar conceitos de enunciação lingüística e cinematográfica;
- Apresentar conceitos sobre a construção da subjetividade dentro do cinema;
- Relacionar os conceitos teóricos com o uso dos recursos feitos pela diretora do filme;
- Compreender os efeitos narrativos e cinematográficos das escolhas feitas pela diretora.

3. PETRA E AS OFÉLIAS

Ao assistir aos filmes de Petra Costa é possível saber um pouco da história da família e de sua trajetória para chegar ao cinema. O que não aparece é um interessante complemento para compreender seus filmes. Seus pais foram militantes comunistas durante a Ditadura Militar, parte da vida da família foi na clandestinidade. Petra nasceu após a reabertura política, com catorze anos de diferença de sua irmã mais velha, Elena. Já nos anos 1990, Petra e a mãe Li An mudaram-se para NY, a fim de acompanhar Elena em busca de sua carreira de atriz. Porém a irmã acaba por cometer suicídio ao

fim daquele ano.

Ainda no Brasil, Petra chega a estudar artes cênicas por dois anos na USP, mas pede transferência para a *Barnard* da Universidade da Columbia em NY e forma-se em antropologia. Realiza seu mestrado na área de psicologia na London School e passa para o cinema. Seu primeiro filme é o curta metragem *Olhos de Ressaca* (2009), em que traz seus avós para frente das câmeras e “divagam acerca da própria história e constroem um diário existencial sobre o amor e a morte” (Pereira; Nogueira, 2018, p. 112). Neste curta metragem já é possível perceber a diretora explorando e experimentando a linguagem cinematográfica que passou a aplicar nos filmes seguintes.

Há diversos closes no filme, dos olhos, das mãos, da pele. A diretora parece procurar as singularidades que apenas o cinema permite destacar, que passam despercebidos no nosso dia-a-dia. Junta a esses planos a voz de seus avós, que contam sua história e revelam sua relação de amor e cumplicidade. A poesia está nessa combinação de imagens e vozes, mas também no texto e no gosto do avô pela poesia que recita durante o filme. Utiliza-se de uma estética poética, com imagens de arquivo e uma fotografia marcada, sobre esse aspecto as autoras Pereira e Nogueira descrevem como “fotografia vertiginosa, neblinada e, não raras vezes, ofuscante”, utilizada nos três primeiros filmes de Petra.

O segundo filme da diretora é *Elena* (2012). Esta obra alavanca seu nome no cenário brasileiro. Ela retoma a história da irmã, «revisitando a persona bergmaniana da mulher que é uma em duas personagens», entrelaça sua imagem e sua dor a imagem e dores da irmã, que aparece em imagens e áudios do arquivo da família e em diários que ela deixou. É um filme que trilha um caminho pela dor de perder Elena, vítima de suicídio, reencontrando memórias para buscar a cura dessa dor.

O filme gira em torno da subjetividade da diretora, que mescla o documental e o ficcional, o registro e a encenação. Explora o arquétipo da Ofélia e a ligação da mulher com a dor e com a água em uma encenação. A dor é o assunto frequente, seja de Elena, Petra ou da mãe e o grande encontro delas é nesta cena. «Pouco a pouco, as dores viram água», assim é narrado esse momento. Petra tem uma relação antiga com a personagem de Shakespeare, tendo encenado anteriormente.

Há dois fundos de água nesta sequência, um escuro e outro claro e límpido. Rende reflexões e imagens poéticas no uso de uma estética que já havia experimentado no curta- metragem anterior, para tratar de um tema tabu para a sociedade: o suicídio. Pereira e Nogueira refletem sobre a temporalidade explorada no longa, «não viajamos

do passado para o presente: o passado torna-se presente, permitindo-se, nesse movimento, a desafecção da irmã» (2018, p. 119). O uso da narração é importante neste e em outros filmes da diretora. A voz *off* é utilizada de maneira menos usual, de forma mais subjetiva e poética, guiando o filme através da associação de ideias.

O terceiro filme de Petra Costa é *O Olmo e a Gaivota* (2015) é uma co-direção com a cineasta dinamarquesa Lea Glob. A parceria foi proposta por um programa internacional, a partir da obra semelhante das diretoras que abordam suas relações familiares através de documentários e colocam-se em cena. O filme retrata a história de uma atriz de teatro, Olívia Corsini, que descobre a gravidez quando está prestes a sair em turnê como protagonista da peça *Gaivota*, de Tchekhov. A maternidade e o impacto nas relações, na vida e no corpo da mulher são explorados através da câmera, na mão que acompanha o seu dia-a-dia de isolamento após descobrir uma situação de risco e não poder subir ou descer as escadas até o 6º andar de seu apartamento.

A abordagem às imagens deixa tênue a linha entre registro e encenação, já que a gravidez da atriz é real, o risco é real, há diálogos dela com a diretora, mas também há diálogos entre ela e o parceiro, que Petra interrompe para tentar outros tons da atuação.

O percurso da mulher pela maternidade e a relação com seu próprio corpo neste período é um tema delicado. Em seu discurso na premiação do festival do Rio, Petra ressalta: «o corpo é um lugar de política. Existe um discurso milenar, que se concretiza com a criação do mito da Nossa Senhora, uma mulher que engravida virgem. [...] a gravidez virou sinônimo de santificação da mulher» (Pereira; Nogueira, 2018, p. 120). A intenção é justamente tratar dessa opressão sobre a mulher e seu corpo, que ainda é pouco trabalhada nas artes. O olhar feminista da diretora fica claro nesta obra ao trazer a subjetividade da protagonista, desmistificando a gravidez, «abordando a transformação da mulher em mãe, uma morte simbólica da mulher que fora até ali» (Silva, 2018, p. 17).

Olívia aparece em diferentes versões através de imagens de arquivo de quando era jovem e atuando em peças de teatro. Sua voz guia as reflexões a respeito da mulher que era, que é e que será a partir desse momento. O momento que passa em isolamento, e boa parte sozinha, tem como fundo sonoro sua voz, como se fossem seus próprios pensamentos.

4. VOZ, ENUNCIACAO E SUBJETIVIDADE

O filme que me proponho analisar neste trabalho pode ser abordados a partir de diferentes nuances, já que é um filme complexo, que contem camadas de significação. O que define os caminhos que trilhar a partir daqui são as perguntas que busco responder, a minha curiosidade e os objetivos estabelecidos.

4.1. O uso da narração e da voz

A narração não é utilizada somente pelo documentário, mas a partir do uso de som no cinema, tornou-se um recurso tradicional neste gênero. A voz *off* é um aparato enunciativo, desenvolvido primeiramente pelo cinema de ficção, ao mostrar o personagem personificado e depois utilizar apenas de sua voz, como narrador ou comentador sem que apareça sua imagem. Está relacionada à diegese e cria uma subnarração, acrescentando uma camada à narrativa principal. Justamente por ser um recurso ficcional não foi deliberadamente utilizado pelo documentário, os cineastas levaram algum tempo para apropriar-se da voz *off*, que tendia a ser menos objetiva que a voz *over*.

Tendo em vista o seu uso tradicional, é importante ressaltar o poder de personificar a voz, que detém o “conhecimento” dentro do filme documentário. Tornase um ato político o posicionamento de cineastas mulheres que, além de dirigirem, colocam-se na imagem e no som, guiando o espectador pelo tema que pretendem abordar, revelando seus pensamentos e pontos de vista.

Nichols argumenta que o que nos torna conscientes do ponto de vista do documentarista sobre o mundo que temos em comum é a voz (Nichols, 2016: 86). Porém, ele não se refere apenas ao recurso sonoro da narração «a voz do documentário fala com todos os meios à disposição de seu criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem [...]» (2016, p. 89). Nichols compara a voz no documentário com a história na ficção, na função de criar uma lógica informativa de organização do filme. Esses elementos constroem essa voz de acordo com o estilo escolhido pelo realizador.

Seja pelas entrevistas ou por comentários em *off*, a voz continua sendo o guia do desenvolvimento deste gênero, mesmo que não seja através do narrador onisciente, e é fundamental na construção estética e estrutural do filme de Costa, que se utiliza muito

da associação de ideias através das palavras para criar uma linha de “causa e efeito” em suas obras. A narração de forma personificada proporciona uma aproximação maior com o espectador, conhecer o dono da voz e do saber desfaz a mística construída em torno da narração clássica.

Michel Chion realiza reflexões interessantes a respeito do uso da voz no cinema, que retomo no intuito de vislumbrá-las no cenário da narração no documentário. Abordo filmes que trazem a voz feminina na narração, mas, como visto anteriormente, este não é um fator comum ou tradicional ao gênero. A voz *off* onisciente e onipresente é tradicionalmente masculina e por este motivo denominada “voz de Deus”; de acordo com Chion a essência do poder desta voz é o saber (2004, p. 164).

Petra Costa traz para a esfera feminina o domínio deste poder. Como reflete Chion, a primeira voz narradora a que somos submetidos é a da mãe, a primeira apresentadora de imagens que, antes da aprendizagem da escrita, organiza uma temporalidade viva e simbólica (2004, p. 58). Em algum momento da formação de parâmetros, coincidentemente ou não, a voz feminina foi negligenciada na dominação do saber. Vejo como um reflexo do machismo que habita as mais diversas áreas e que dentro de espaços de poder frequentemente silencia vozes femininas.

4.2. As marcas da enunciação

O processo enunciativo que, por ser feito através da língua, possui marcas que remetem tanto ao locutor quanto à situação de enunciação, são os chamados dêiticos. «Os mais comuns são os pronomes pessoais, os pronomes e adjetivos possessivos e demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar e os tempos dos verbos» (Spinelli, 2010, p. 79). O quanto de informação é possível retirar a partir dessas marcas, como espectador, pode variar de acordo com o suporte da narrativa e do quanto nos revela de seu comentador (Gaudreault, Jost, 2009).

Os três integrantes dessa relação são pessoa, espaço e tempo, denominados de “triângulo dêitico” por Parret (1988, citado em Pires; Werner, 2007). De acordo com as mesmas autoras, os pronomes pessoais são as âncoras através das quais o sujeito se inscreve na linguagem, e os demais elementos se organizam a partir deles (2007). É na enunciação que se instaura a presença do sujeito do discurso, sendo este o ponto de «referência das relações espaço-temporais, é o lugar do ego, *hic et nunc*» (Fiorin, 1996 citado em Pires; Werner, 2007, p. 156). Benveniste usa a terminologia “indicadores de subjetividade” para designar os dêiticos e coloca que, por serem compostos pela

categoria de pessoa, têm a característica de serem único, particular e pertencente ao discurso e não a uma realidade determinada.

Metz acrescenta outras formas de deixar marcas enunciativas que desenvolve em capítulos. Considera o olhar para a câmera, vozes fora de quadro, pontos de vista, filme dentro do filme, uso de espelhos, exposição do aparelho, telas secundárias. Essas camadas podem se sobrepor, e destacar de diferentes formas as instâncias enunciativas, lembrando o espectador do processo.

4.3. A objetividade é subjetiva

Tudo é discurso e todo discurso carrega subjetividade. Benveniste distingue os conceitos de história e discurso: para o teórico, a diferenciação está nesse sujeito da enunciação que a história não pressupõe, ela seria «narrada por si mesma» (1966 citado em Gaudreault; Jost, 2009: s.p.). Além da relação de locutor e alocutário, designa ao discurso a intenção de influenciar o outro, enquanto a história seria apenas uma apresentação de eventos. Boaventura e Freitas interpretam essa como a «questão da objetividade e da subjetividade da narrativa» (2014, p. 315). Isso porque nossa comunicação é naturalmente um discurso, instituímos nossa subjetividade através da linguagem, é preciso intervir para apagar as próprias marcas de uma enunciação ao narrar uma história.

Mesmo ao contar um fato real vivido nós utilizamos do discurso, já que nossa forma de comunicar é esta, a história é apenas o que vivemos, no momento em que a vivemos. Por mais realista que um documentário busque ser ao retratar o mundo, por menor que seja a interferência do diretor, ele passa pelo filtro da visão do cineasta e do encontro com os personagens. O filme é feito a partir de um recorte, é a representação da realidade vivida, não a realidade em si. Sendo assim, ao considerarmos o filme como um todo, este pode ser entendido como um discurso do cineasta a respeito do tema, que agrega discursos dos personagens. Entramos então em um ponto importante para a construção da subjetividade no documentário, é possível que haja mais de uma camada nessa construção.

Mesmo ao tratar os grandes temas da humanidade, foi através da descoberta e representação de sujeitos como personagens que o documentário o fez. Com os novos movimentos que questionavam a estrutura formal padronizada, o indivíduo ganhou ainda mais espaço, já que o olhar se voltou para temas cotidianos individualizados e subjetivos. A presença de personagens é peça fundamental na discussão da teoria do

documentário no que diz respeito à noção de verdade que impregna os filmes.

Considerando o filme que compõe o *corpus* deste trabalho, a presença da diretora como narradora e personagem atravessa essa discussão. Para Alan Rosenthal «não pode haver objetividade, apenas afirmações subjetivas altamente personalizadas do realizador» (Rosenthal citado em Silva, 2004, p. 20).

Ao retratar um personagem, o realizador está sujeito à sua identificação e relação com esse personagem. O que poderá extrair de texto e imagem diz respeito a essa relação construída a partir da relação de dois indivíduos. O documentário está impregnado pelos relacionamentos estabelecidos com os sujeitos filmados, é necessário estabelecer o sentimento de cumplicidade e confiança.

Silva defende que ao longo dos anos os documentários têm se construído em torno, ou a partir, de personagens, sejam eles um indivíduo, uma ideia, ou um discurso dominante (2004). Em comparação com os personagens da ficção, enquanto o ator é “esvaziado” para compor o outro fictício, no documentário busca-se o enriquecimento do ator a partir de seu próprio conteúdo. Ele passa a incorporar valores, virtudes e modos que criam uma amostra cultural de seu tempo e sociedade (Silva, 2004). Assim, compõem um retrato de seu tempo e criam o estigma de registro da verdade e da objetividade, com a qual o documentário se relaciona.

Colocar-se na narrativa, trazendo imagens de arquivo e relações pessoais com o tema, assemelha-se com a estratégia discursiva denominada “narrativa de vida” (Resende, 2015). Mesmo mantendo o cuidado de não delimitar o ponto de vista como único e verdadeiro, partilhar histórias próprias é uma forma de melhor conhecer contextos sociais que, ao serem estudados através de versões oficiais da história, podem não considerar aspectos subjetivos. Segundo Resende «observa-se que a ‘narrativa de vida’ não se propõe a uma generalização, mas sim a estabelecer uma ponte entre o individual e o social. Trata-se da individualização da história dentro de um contexto histórico-social, levando-se em conta seus aspectos subjetivos» (2015, p. 77).

Ao longo dos anos o documentário tem apresentado diferentes formas de se relacionar com seu objeto de filmagem (Silva, 2004, p. 11). Utilizando-se de diferentes recursos técnicos e narrativos mesclou cada vez mais suas fronteiras entre seus modos de representação e com a própria ficção. O que podemos identificar é que o conceito de verdade está baseado na representação de personagens reais e a subjetividade é construída a partir do recorte realizado em cada filme e evidencia a enunciação.

5. METODOLOGIA SOB ANÁLISE

Petra Costa coloca primeiro sua voz, faz asserções sobre a história do Brasil percorrendo o espaço do palácio da Alvorada. Vemos sua imagem posteriormente, em imagens de arquivo ainda na infância e, depois, em diferentes idades. A voz *off* é usada em quase todo filme, sendo extradiegética. Em alguns momentos de entrevista a voz aparece de duas formas diferentes: *in* ou *out*, sendo ambas diegéticas

Além de utilizar duas maneiras diferentes de colocar sua voz no filme, Petra reforça suas subjetividades. Faz de sua mãe uma personagem do filme, não como Li An, mas como sua própria mãe e com suas relações pessoais estabelecidas. A diretora já havia feito isso em *Elena*, mas a ligação da mãe e a própria relação estavam incorporadas ao tema do filme intimamente. A figura da mãe de Petra aparece ao longo do filme, primeiro em fotografias que contam sua história na militância durante a ditadura militar na juventude e depois em diferentes idades em imagens de arquivo.

É difícil estimar se todo espectador reconhece rapidamente a voz como sendo da cineasta. Em *Democracia*, através do texto é possível fazer esse reconhecimento, já que Petra conjuga os verbos na primeira pessoa e logo depois já utiliza as imagens de arquivo reafirmando essa posição

Petra exerce esse poder através da voz também para estabelecer suas limitações sobre questões políticas. Ao registrar o início do processo de *impeachment*, sua abordagem é muito diferente de uma jornalista, por exemplo, apesar de mostrar esses profissionais fazendo a cobertura. Ela compartilha com o espectador que “nosso destino estava sendo decidido a portas fechadas, por 600 parlamentares sobre os quais eu não sabia quase nada”. Percebo mais uma forma de criar aproximação com o espectador, considerando que boa parte do público também não sabe nada da maioria dos parlamentares que decidem o destino de nosso país.

5.1. A enunciação

A enunciação impessoal colocada por Metz (2016) abrange o olhar para a câmera, a exposição do aparelho, o uso de espelhos, diferentes formas de usar a voz, filmes dentro do filme, enquadramentos. São diferentes modos de lembrar o espectador do aparelho fílmico, como quando indaga-se o espectador direccionando a ele o olhar ou uma pergunta.

Em *Democracia* há interpelações nos últimos minutos do filme, não fica

exatamente claro se as perguntas são direcionadas ao público ou se Petra pergunta a si mesma: “como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças para caminhar entre as ruínas e começar de novo?” Seja para si mesma ou para o público, mais uma vez fica marcada a instância enunciadora do filme.

No início do filme vemos a porta do palácio, a câmera se aproxima lentamente em um ângulo frontal. Adentramos o espaço do palácio e percorremos o caminho até a mesa do presidente enquanto ouvimos Costa retomar aspectos da história do Brasil. É a primeira vez que ouvimos a voz de Petra. Ao final do filme, vemos a Praça dos Três Poderes em um ângulo aéreo que vai inclinando à medida que vão sendo feitas as interpelações, é a última vez que ouvimos a voz de Petra. A câmera inclina até ficar perpendicular ao solo, cria a sensação de vertigem, que está presente no título do filme, enquanto questiona sobre o futuro político do país. O contraste entre os ângulos, bem como este plano vertiginoso, chama a atenção para a instância enunciativa. Som e imagem se complementam e despertam no espectador a consciência do processo.

Petra aparece inicialmente nas imagens de arquivo, em diferentes idades. Temos a referência temporal pelo comentário e por indicações da imagem, então sabemos que a Petra que vemos, que olha para a câmera nas imagens de arquivo, “não é a mesma” Petra que nos fala. Essas diferenças temporais criam camadas dentro da narrativa e da enunciação.

A frase inicial dita por Petra, que citei no último parágrafo, apresenta dêiticos que instauram a enunciação da narração da diretora. O tempo está estabelecido pelo advérbio “hoje”, onde está a narradora. Os pronomes “meus” e “nossa” e a conjugação dos verbos estabelecem a pessoa que enuncia. Neste início já é possível perceber que a narração não será impessoal, nem que seguirá o padrão da voz *over* objetiva que é mais comum no gênero.

Em *Democracia*, as imagens de arquivo da família podem ser interpretadas como um filme secundário também. As relações com o tema nem sempre estão diretamente na imagem, como as das comemorações de Petra e sua mãe na eleição de Dilma; em algumas, como na já mencionada cena do primeiro aniversário da diretora, a relação é criada através da narração. Tanto o estilo quanto a estética são diferentes nas imagens de arquivo que são costuradas na história principal.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os conceitos trazidos no capítulo teórico, todas essas escolhas que temos que fazer ao realizar um filme dão a cada trabalho um olhar específico, que refuta a ideia da objetividade que o documentário impregnou no senso comum. Ao aproximar os conceitos teóricos do filme realizado, a construção de um todo coerente e alinhado à visão da diretora se torna mais evidente.

Benveniste já diferenciava história e discurso. O que a diretora realiza em seu filme é um discurso subjetivo, que leva em consideração quem fala e a circunstância em que fala (Reyes, 2010). Reconhecemos as instâncias enunciativas sobre as quais Kerbrat-Orecchioni acrescenta dois pontos importantes: quando o enunciador intervém no discurso, seja pelo uso do pronome “eu” ou através de outros dêiticos, pressupõe-se uma instância enunciativa autônoma. Além disso, coloca o egocentrismo presente no discurso, que é fruto de escolhas estilísticas e da organização do material (citado em Reyes, 2010). Isso significa que todo discurso é único, o registro, as escolhas, a organização que a cineasta faz só poderia ser realizada por ela, nessas circunstâncias específicas.

Ao tratar da democracia brasileira, Petra Costa deixa bem evidente o recorte que faz. Seus pais foram militantes de esquerda, ela votou no presidente Lula desde 2002 (quando teve o direito de votar), comemorou ao lado da mãe a eleição da primeira mulher presidente do Brasil. A imparcialidade nunca foi um de seus objetivos. Mesmo assim, não deixa de expor os erros cometidos pelos governos de esquerda, como as alianças com a oligarquia que Lula fez em seus mandatos.

A relação com os personagens é um componente do alicerce do gênero documentário e que está intimamente ligada à subjetividade. O quanto cada personagem se expõe depende da relação que é estabelecida com o cineasta e que acaba transcendendo para o filme. *Democracia em Vertigem* mostra de um ângulo muito mais próximo dois personagens que foram muito discutidos na política nacional: Lula e Dilma Rousseff. As imagens dos dois foram exploradas de diversas maneiras pela mídia o que, inclusive, é mostrado através de capas de revistas. No filme podemos ver imagens que não haviam sido divulgadas e situações totalmente descontraídas.

Podemos perceber o fenômeno relatado por Silva (2004) de enriquecer o personagem a partir de seu próprio conteúdo e torná-lo uma amostra cultural de seu tempo e sociedade. Além de Lula e Dilma, Petra também é enriquecida como

personagem do cenário social e político. Tanto ao contar a história política de cada um, quanto ao mostrar as entrevistas em momentos mais descontraídos, o filme agrega elementos nas figuras dos ex-presidentes.

Outra maneira de colocar subjetividade em seus filmes é através da ligação que possuem com os temas e exposição das suas próprias versões dos fatos que abordam. Retomo o conceito de “narrativa de vida”, da autora Resende, que entende o recurso como uma maneira de reforçar o ponto de vista que se pretende abordar, utilizando da experiência própria como recorte de uma realidade social e cultural específica (2015).

O filme pode ser um espaço de confissão, franqueza, aproximação do cineasta com o espectador. Na literatura, Reyes caracteriza esse tipo de exploração da narrativa como uma espécie de sessão psicanalítica que cria «uma relação dialógica na perspectiva Bakhtiniana» (2010). Assim, podem surgir informações a respeito do autor que antes não tínhamos acesso, como sua condição social, a estrutura familiar, seus traumas, contradições e memórias.

BIBLIOGRAFIA

- BENVENISTE, E. (1989). O aparelho formal da enunciação. In: Problemas de Linguística Geral II. São Paulo: Pontes., <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/gustavonishida/disciplinas/lingua-e-comunicacao/benveniste-%20emile.%20o%20aparelho%20formal%20da%20enunciacao%20-cap.%205.pdf/view>
- CHION, M. (2004). La voz en el cine. https://kupdf.net/download/chion-m-la-voz-en-el-cine_59d4c31c08bbc5db64687287_pdf
- Petra Costa. (2019). Democracia em Vertigem. Netflix.
- BOAVENTURA, L. H., FREITAS, E. C. de. (2014) A encenação do olhar no cinema da Nouvelle Vague. Revista Famecos, 21(1), 308-328, <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.1.14356>
- GAULDREAU, A., JOST, F. (2009). *A Narrativa cinematográfica*. Universidade de Brasília.
- METZ, C. (2016). *Impersonal Enunciation or the place of the film*. Tradução: Cormac Deane. Columbia University Press.
- NICHOLS, B. (2016). *Introdução ao documentário*. 6ª ed. Campinas/SP: Papirus.
- PEREIRA, A. C., NOGUEIRA, J. (2018). A reinvenção de si e a construção da alteridade perante o irreversível: O cinema de Petra Costa. Revista Científica/FAP, 18(1), 1-294. <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309>
- PIRES, V.L.; WERNER, K. C. G. (2007). A dêixis na teoria da enunciação de

- Benveniste. *Letras*, 33,145-160. <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11926>
- RESENDE, A. C. de F-. (2015) O documentário em animação: tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção. [Tese Doutorado em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais]. <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-A46LJH>
- REYES, J. (2010). *Le film comme lecteur du texte littéraire: L'Heure de l'Étoile et Les Nuits du Sertão*. Lille: Édition Université de Lille(ANRT).
- SILVA, P. R. da. (2004). Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. [Dissertação Mestrado em Comunicação - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro] . http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=42566
- SILVA, S. R. da. (2018). *Morrer, gestar, renascer: Estetização e autorrepresentação nos documentários Elena e Olmo e a Gaivota*. [Tese Doutorado em Letras – Universidade Federal da Paraíba]. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/15077>
- SPINELLI, E. M. (2010). Marcas da enunciação no cinema. *Significação*, 34. <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68114/70672>

IDEIA(S) DE DOCUMENTÁRIO.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DE UM FESTIVAL DE CINEMA: AMASCULTURA- ENCONTROS INTERNACIONAIS DE CINEMA DOCUMENTAL (1990-2001)

Manuela Penafria

Universidade da Beira Interior/Labcom – Comunicação e Artes

1. INTRODUÇÃO

A possibilidade de estabilizar uma definição de “documentário” depende da abordagem que for adotada, uma vez que uma definição unânime e universal não se afigura viável. No seu livro *Introduction to documentary*, Bill Nichols propõe um conjunto de “áreas amplas” ou “ângulos” a partir dos quais é possível estabilizar um conjunto de características que concorrem para o entendimento da noção de “documentário”. Nichols identifica quatro ângulos: instituições, comunidade de praticantes, *corpus* de textos (filmes) e espectadores (Nichols, 2001, pp. 20-41). Por “instituições” entendem-se todas as entidades que exercem uma atividade ligada ao documentário. A título de exemplo, o ICA-Instituto do Cinema e Audiovisual (Portugal), uma entidade pública que financia a atividade cinematográfica através de concursos, atua de acordo com o Decreto-Lei n.º 25/2018, de 24 de abril, que regulamenta a Lei do Cinema no que diz respeito às medidas de apoio ao desenvolvimento e proteção das atividades cinematográficas e audiovisuais. Nesse Decreto-Lei, o “Artigo 2º - Definições” não apenas define, como estabelece uma diferença entre “documentário cinematográfico” e “documentário televisivo”:

- e) “Documentário cinematográfico”, a obra cinematográfica que contenha um ponto de vista autoral sobre qualquer aspeto do real, refletindo uma atividade de criação artística destinada a exibição em sala de cinema; f) “Documentário televisivo”, a obra audiovisual que contenha uma análise original sobre qualquer aspeto da realidade, envolvendo um trabalho criativo e assumindo um ponto de vista de autor, não se confundindo com programas noticiosos ou de reportagem.

Quanto à “comunidade de praticantes”, Nichols refere-se a todos os que se dedicam à criação de documentários¹. Já os filmes que se assumem como “documentário” têm vindo a construir uma tradição e formam um “*corpus* de textos” a partir dos quais se pode ensaiar uma definição para o documentário pois designar um filme de “documentário” é colocá-lo numa determinada “família”. Por fim, “documentário” pode ser abordado a partir dos espectadores. Este texto tem como enfoque justamente os espectadores, para compreender a ideia de “documentário” dos anos 90 em Portugal, no caso um tipo de espectador específico, o crítico de cinema.

Assim, após uma breve apresentação do festival Amascultura segue-se uma leitura do discurso dos críticos em dois jornais portugueses, um jornal diário, o *Público* e um jornal semanal, o *Expresso*, no sentido de averiguar o que nesse discurso se entende por “documentário”.

2. OS ENCONTROS INTERNACIONAIS DE CINEMA DOCUMENTAL

O festival Amascultura-Encontros Internacionais de Cinema Documental (Lisboa, Portugal) que contou com 12 edições – de 1990 a 2001 inclusive – era, usualmente, designado por Encontros de Cinema Documental ou por Encontros da Malaposta. A razão para esta última denominação prende-se com o facto do Centro Cultural Malaposta ser o principal local de exibição de filmes. E este Centro terá sido a sede da associação *Amascultura – Associação Cultural dos Municípios de Loures, Amadora, Odivelas, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira*, fundada em 1988 (Sousa, 2004, p. 13) – entidade promotora do festival².

¹ A este respeito a abordagem “teoria dos cineastas” ao propor o estudo das entrevistas e outros escritos dos cineastas encontra-se alinhada com esta proposta de Nichols já que permite a possibilidade de compreender o conceito de “documentário” a partir dos próprios cineastas. V. livros disponíveis em labcom.ubi.pt/files/tcineastas/

² O Centro Cultural Malaposta foi oficialmente inaugurado em 1989 (Cf. <http://www.malaposta.pt/historial.html>), e terá, a partir dessa data, aí funcionado a sede da Associação Amascultura. Na notícia online do jornal *Avante!*, “Crise na Amascultura” é referido que o Centro Cultural Malaposta foi sede dessa Associação, criada em 1988 [<http://www.avante.pt/arquivo/1359/5903f2.html>]. Em 2001, num artigo de opinião no Jornal *Público*, intitulado: “Tirem-me deste filme”, assinado por João Fiadeiro, pode ler-se: “A Amascultura, associação cultural intermunicipal, está na mais profunda e total indefinição desde que Odivelas e Loures se separaram e o PS [Partido Socialista] e o PCP [Partido Comunista Português] passaram a dividir o poder dos municípios que a integram” (in Jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 11 de fevereiro de 2001, p. 37). 2001 foi, precisamente, o último ano em que decorreu o festival *Amascultura*. Em 2002, a Associação *Amascultura* foi extinta por razões de carácter político, económico e conflitos profissionais, essencialmente, entre o Conselho de Administração e a Direção Artística (Cf. Sousa, 2014, p. 24).

Entre 1990 e 1998 foi seu diretor Manuel Costa e Silva e de 1999 a 2001, Luís Correia. Em 2002 teve lugar a primeira edição do festival *DocLisboa* organizado pela *Apordoc-Associação pelo Documentário*, sendo o seu primeiro diretor Luís Correia. De notar que a *Apordoc* foi criada ainda durante os Encontros, em 1998³.

Este festival foi contemporâneo da chamada *Nova Geração de Documentaristas Portugueses* e contribuiu para o surgimento de jovens cineastas documentaristas.

O catálogo *Novo documentário em Portugal* (AA.VV., 1999) lançado aquando de um Ciclo na Cinemateca Portuguesa, de documentários portugueses contém a transcrição de uma mesa redonda onde os Encontros são mencionados e infere-se um reconhecimento unânime sobre a importância desse festival quer pela oportunidade em visionar filmes quer pela possibilidade dos filmes destes jovens cineastas serem aí exibidos.

Partindo da importância deste festival, pretende-se compreender o que nos anos 90 se entende por “documentário” nos jornais *Público* e *Expresso*, dois jornais de grande circulação, em todo o território português.

3. JORNAL PÚBLICO

Em 1990, ano da Iª edição dos Encontros de Cinema Documental o *Público* faz uma notícia breve destacando as exhibições de filmes de Thierry Knauf e de Luc Heush e de *Os dias da rádio*, de Woody Allen; *Si le soleil ne revenait pas*, de Claude Goretta e *El sur*, de Victor Erice. Mas o destaque do *Público* foi para a mesa de encerramento do festival em que se refer que o documentário nunca foi um género realmente “cultivado” em Portugal e José Manuel Costa [à data, diretor do ANIM-Arquivo Nacional das Imagens em Movimento], foi direto: «Não há tradição portuguesa do documentário» (Melo, 1990, p. 28). No ano seguinte, em 1991, Manuel Costa e Silva afirma: «o documentarismo português quase acabou com o 25 de Abril de 1974» (Ramos, 1991a, p.30). Em 1992 não encontrei nenhuma referência ao festival e em 1993, é dado destaque ao cineasta Fernando Lopes que refere que «se não forem as televisões a apostarem nele [no documentário], não se produz» (Gonçalves, 1993, p. 36).

³ Os membros fundadores da *Apordoc* são: Luís Correia; Pedro Correia Martins; Catarina Alves Costa; Catarina Mourão; João Leal; Manuel Quintino Bastos; José Manuel Costa e Manuel Costa e Silva. [Cf. Associação *Apordoc* através do contacto email: geral@apordoc.org].

Em 1994 surge um texto do crítico de cinema Augusto M. Seabra, mas refere um filme que não faz parte do programa dos Encontros, *Délits flagrants*, de Raymond Depardon. Este filme «dá a ver, a conhecer algo escondido», no caso «segredos de justiça» (Seabra, 1994, p. 29). *Délits flagrants* serve de mote para elogiar o documentário e, acrescenta, «não faltam nestes Encontros filmes que nos contam histórias que desconhecíamos ou histórias que, supondo que fazem parte do nosso conhecimento da actualidade quotidiana, nos são afinal contadas de uma outra maneira, com uma outra proximidade». O documentário é sinónimo de filme que “dá a ver” e do realizador “enquanto sujeito do olhar”. O crítico realça cineastas como Richard Leacock, Pennebaker ou Frederick Wiseman cujos filmes são «esse tipo de olhar que se pode observar como o real, longe de ser transparente, é objeto de encenações» (*Ibidem*).

Ainda nesta linha ressaltar-se a mais valia dos documentários darem a ver o que não se vê com facilidade, num artigo de José Navarro de Andrade e Luís Miguel Oliveira, a respeito de *Crumb*, de Terry Zwigoff lê-se que «é um olhar sobre a torturada mentalidade que medra como fungos nas catacumbas do ‘american way of life’» (Andrade e Oliveira, 1995, p. 27). Já sobre o filme *Saramago*, de João Mário Grilo, ainda José Navarro de Andrade e Luís Miguel Oliveira afirmam que não apresenta “concessões ilustrativas”. Aqui trata-se de um elogio a respeito do afastamento da imagem como confirmação do que o espectador ouve.

A propósito da exibição de *Ballet*, de Wiseman, José Navarro de Andrade diz que se trata de um “documentarista de sistemas” por ter como tema “organizações onde se procura fazer qualquer coisa” e *Hoop dreams*, de Steve James é um filme que ao acompanhar a vida de jovens cujo sonho é serem jogadores de basquete, acaba por «dissecar em profundidade o estado geral do ‘sonho americano’» (Andrade, 1995, p. 33).

O termo “documentário” abrange uma grande diversidade de filmes. A respeito de uma mostra de Norman McLaren na VII edição, José Navarro de Andrade diz que se tratam de filmes que são “um documentário sobre os próprios materiais fílmicos” e elogia a “latitude” do festival pois «só nos limites é que um documentário se interroga como cinema e interroga a realidade como objecto filmável» (Andrade, 1996, p. 29). Já os filmes de Alain Cavalier são «mais do que um documento sobre a actualidade, trata-se de um arquivo para o futuro, quando todos estes ofícios [ardina, bordadeira, ...] forem uma pura questão de memória» (*Ibidem*). E, mais uma vez, há destaque para um

filme sobre o que se passa nos bastidores, por detrás do que conhecemos: *The battle over Citizen Kane*, de Thomas Lenon e Michael Epstein «investigam os mundos e fundos movidos pelo magnate da imprensa William Randolph Hearst, para impedir que Orson Welles fosse avante com o seu filme» (*Ibidem*).

Num artigo em que filmes portugueses são destacados, José Navarro de Andrade diz-nos que *As termas da Rainha*, de Teresa Perdigão são um “olhar suspenso e suave sobre o Hospital Termal de Caldas da Rainha” e de “construção poética do lugar”; *Campistas*, de Rogério Abreu apresenta “intensidade poética e instantes em que de verdade se procura uma verdade interior às coisas mostradas” e com *O rap é uma arma*, de Kiluanje Liberdade «vamos ao encontro da mais oculta e escamoteada realidade portuguesa» (Andrade, 1996a, p. 29).

O cineasta português Miguel Gomes assina, em 1997, um artigo no *Público* onde afirma que o documentário é cada vez mais híbrido “experimentando cruzamentos entre o puro registo, a ficção e o ensaio” e a propósito de *Public housing* diz que «com um rigor científico, Wiseman ocupa-se de uma tarefa essencial: expor, em verdadeiras radiografias cinematográficas, a ossada epistemológica das instituições americanas» (Gomes, 1997, p. 32).

Miguel Gomes é, claramente, mais sensível a todos os filmes que colocam o documentário próximo do registo da ficção, como *Amsterdam global village*, de Johan van der Keuken, um filme

[...] com uma fluidez imensa – que surge de modo anti-naturalista, através da ‘mise-en-scène’ que estrutura o tempo e o espaço como numa obra de ficção – JVDK rompe sacrossantos cânones documentais e eleva um mecanismo formal, o ‘travelling’ à condição de princípio fundador da deriva (Gomes, 1997a, p. 32).

Paris, de Raymond Depardon é outro filme elogiado por Miguel Gomes:

Passado quase todo na estação de metro de St. Lazare e em vários cafés parisienses, o filme doseia habilmente o registo ficcional e as entrevistas improvisadas pelo actor com as raparigas que não sabem que o verdadeiro filme está a ser rodado precisamente na altura em que falam (Gomes, 1998, p. 27).

Sobre *A dama de Chandor*, de Catarina Mourão, um dos filmes vencedores da IX edição dos Encontros de Cinema Documental, Miguel Gomes e Vasco Câmara escrevem que o «retrato que fez dela [de D. Aida, protagonista do filme] vibra com

silenciosa cumplicidade – feminina? – e com o secreto fascínio por esta personagem contraditória e trágica» (Gomes e Câmara, 1998, p. 24).

O discurso no jornal *Público* avalia os filmes realçando momentos específicos, representativos de toda a abordagem do filme. A respeito de *Sud*, de Chantal Akerman, escrevem Filomena Silvano e Vasco Câmara:

[...] são os ‘travellings’ laterais por Jasper – Akerman só podia estar ao lado, nunca dentro; é o silêncio das árvores [...] é a calma de morte a seguir à catástrofe, e essa não é só a da morte de James Byrd, é a memória silenciosa do sul escravagista que se acumulou nos lugares” (Silvano e Câmara, 1999, pp. 8-9).

O discurso no jornal *Público* tenta encontrar o que pode unir os diferentes filmes. Tal como *Sud*, o filme português *Outros Bairros*, de Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel sobre jovens caboverdianos que vivem em bairros clandestinos em Lisboa é sobre a memória, um filme que «perpetua, assim, as emoções de jovens que sofrem com o desaparecimento repentino de um lugar que, embora ainda exista, já corresponde à memória das adolescências que vão perder» (*Ibidem*).

Por outro lado, mas ainda como *Sud*, de Akerman, também *Entraste no jogo tens de jogar – assim na terra como no céu*, de Pedro Sena Nunes é sobre o silêncio, mas o filme começa com o barulho de um microcosmos (uma festa na Serra D’Arga, no Minho) para terminar com um músico de acordeão no cimo da serra, perante os sons e o silêncio da natureza.

A propósito de *Outro país*, de Sérgio Tréfaut, um dos vencedores dos X Encontros de Cinema Documental, Miguel Gomes recorre a um depoimento de Robert Kramer:

‘Para mim só há uma questão essencial. Todas as outras são subsidiárias. A questão é: qual a melhor forma de organização comunitária para nos podermos dar bem uns com os outros?’ Estas declarações foram proferidas pelo cineasta americano Robert Kramer Robert Kramer [...] quando estava a ser entrevistado para o documentário de Sérgio Tréfaut [...] O depoimento de Kramer poderá muito bem servir de mote para uma determinada vertente do documentarismo. Afinal, uma das vocações do documentário é perscrutar o modo como um indivíduo ou conjunto de indivíduos se inscreve num tecido socio-cultural mais abrangente (Gomes, 1999, p. 25).

Ainda sobre *Outro país*, Miguel Gomes identifica-lhe uma qualidade fundamental para este filme ser um bom documentário: “fica bem longe das hipocrisias do modelo de reportagem televisiva que solenemente reivindica ‘toda a verdade’” (*Ibidem*).

Miguel Gomes entende claramente que fazer documentário é fazer cinema e numa observação abrangente sobre as exposições da competição nacional, na X edição dos *Encontros*, Miguel Gomes encontra uma

[...] bipolarização entre duas grandes linhas temáticas e formais: um registo mais ligado à antropologia e etnografia, correspondentes a incursões por espaços e comunidades rurais, e um outro mais voltado para a urbe e para o retrato individual, destacando-se uma vontade de comunicar com várias formas de arte e artistas (Gomes, 1999a, p. 24).

Em 2000, na XI edição dos Encontros é, pela primeira vez, apresentada uma única competição que junta filmes portugueses com filmes estrangeiros, deixando de haver “competição nacional”, num eventual sinal de maturidade do documentário português que também este festival ajudou a construir.

Pela assinatura de Luís Miguel Oliveira a propósito de *Les glaneurs et la glaneuse*, de Agnès Varda surge uma ideia já anteriormente manifestada por Miguel Gomes, nomeadamente que Varda «recolhe imagens, lugares, pessoas, ideias e a fazer desse material de recolha a matéria essencial do filme. O que conta é a perscrutação do real, a confiança nas suas próprias capacidades de ‘autorrevelação’ mais ou menos poética” e “revelar o melhor que há nas outras pessoas» (Oliveira, 2000, p. 33).

Cláudia Bancaleiro dá conta da discussão sobre as diferenças ou aproximações entre documentário e jornalismo que foi tema de mesa redonda nos X Encontros de Cinema Documental, sob o lema: “Jornalismo e documentarismo, Amigos ou inimigos?” É dado destaque a Hugues LePaige que diz: “entre jornalismo e documentarismo, as diferenças existem, mas para as sentir ‘é preciso analisar três pontos essenciais: o sentido, o olhar e o tempo’ (...) no documentário ‘filma-se a memória, a identidade, as raízes’” se «o jornalismo acaba por ser superficial ao não conseguir (...) estabelecer contacto com quem está do outro lado», o documentário «reconstrói o real a partir de um ponto de vista prévio» (Bancaleiro, 2000, p. 48).

Uma outra menção ao que possa ser “documentário” surge a respeito de *Buñuel’s prisoners*, de Ramon Gieling que revisita os habitantes do filme *Las hurdes*, de Buñuel.

[...] o filme de Buñuel era menos um ‘documentário’ do que a uma continuação da lógica surrealista dos seus primeiros filmes (...) um filme que exagera, força ou ‘mente’ deixa, por isso, de se poder inscrever no género ‘documental’? Será que a ‘verdade’ e a fidelidade a um objeto são mesmo o que mais importa num documentário? O filme de Gieling talvez não se aperceba completamente das implicações que desencadeia (o seu maior pecado será

um relativa 'inconsciência' um tanto esvoaçante), mas é certamente um filme com o qual o espectador sentirá vontade de dialogar (Oliveira, 2000a, p. 37).

Fazendo o balanço dos premiados da X edição, Kathleen Gomes escreve um texto em lista o palmarés e as qualidades dos filmes. *Yo soy asi*, de Sonia Herman Dolz «evidencia uma construção próxima da ficção através de uma estudada e planeada organização do espaço e das personagens (mais do que segui-las, a câmara antecipa-se aos seus movimentos)» e *Angelo's film*, de Péter Forgács é «um trabalho sobre a descoberta e a memória» a partir de um registo da ocupação Nazi em Atenas. Também é um filme sobre a memória *Natal de 71*, de Margarida Cardoso, no caso sobre a memória de um disco distribuído pelo Movimento Nacional Feminino aos soldados da guerra do Ultramar (Gomes, 2000, p. 23).

No último ano dos Encontros, em 2001, o *Público* apenas refere Laurent Simões e o seu filme *Walk, don't walk* sobre artistas portugueses em Nova Iorque e há uma notícia breve sobre o palmarés.

3. JORNAL EXPRESSO

No *Expresso*, jornal semanal, a primeira menção ao festival surge em 1993, na IV edição do festival. É um artigo de João Lopes, de página inteira, intitulado “A atitude documental” (Lopes, 1996, p. 67-R) onde se refere que os Encontros mostram que ainda faz sentido haver uma “área específica do cinema” com a designação de “documentário” e que há “um carácter específico de aproximação documental da realidade, carácter esse capaz de definir uma atitude de filmar e, eventualmente, diferentes estéticas geradas a partir dessa atitude”. Nesse sentido, os Encontros de Cinema Documental são uma alternativa quer ao circuito comercial quer à exibição televisiva.

Em 1994, na V edição dos Encontros, o *Expresso* refere-se à fragilidade do género:

[...] os Encontros continuam a ser uma oportunidade singular para avaliar tendências de um género inevitavelmente em crise. E **inevitavelmente** porque, quer queiramos quer não, o espaço documental encontra-se rasgado pela presença dominante das televisões e pelos efeitos continuados dos seus modelos de apropriação do real. Digamos, então, que o documentário – naquilo que o liga às suas mais profundas e históricas raízes cinematográficas – constitui um método de interrogação desse real que todos os dias recebemos codificado pela informação televisiva. Mais ainda: pode servir para perguntar **onde está** o cerne da sua dinâmica, na certeza de que nem está sempre onde a televisão o nomeia ou coloca [negrito no original] (Lopes, 1994, p. 13).

Como exemplo superior das potencialidades do documentário enquanto género e como contraponto das imagens televisivas, João Lopes destaca *The war room*, de Pennebaker que filma «os bastidores da campanha de Bill Clinton para a nomeação pelo Partido Democrático» (*Ibidem*).

António Loja Neves por seu lado, diz que os Encontros dão-nos “a conhecer as cadências do mundo e os comportamentos dos povos” e que este “trabalho mais minucioso” que é dado pelo documentário difere das televisões, estas:

[...] encarregaram-se de aldrabar produtos e chamar pelo mesmo nome outros frutos: reportagens jornalísticas naturalmente superficiais, abordagens pouco analíticas de temas de sociedade, registos de paisagens (...) Pela Malaposta têm passado obras que acordam aos temas respiração diversa da que os ‘timings’ exigidos pelas conquistas de audiência impõem às programações de TV. Desde logo pela forma inusitada como os cineastas interagem com os assuntos que tratam (Neves, 1994, p. 7).

António Loja Neves, jornalista de profissão, e que, por certo, não se assumiria como crítico de cinema vai apoiar-se no antropólogo e cineasta Jean-Paul Colleyn para reforçar a sua posição. Diz Neves que Colleyn falava:

[...] do prazer da descoberta, sinal indelével em qualquer bom documentário: novos rituais, encenações do quotidiano díspares daquelas a que nos habituámos, confronto de culturas, destaque de um habitat, denúncia de uma situação... enfim, o rol do estado de coisas que rodeiam a humanidade e da sua própria condição (Neves, 1994, p. 7).

E o crítico João Lopes também se refere ao documentário enquanto género:

Estes Encontros se fazem (se continuam a fazer) contra a ideia de que o cinema documental, como género, foi dissipado pela actividade informativa corrente das televisões. Mais como uma visão do mundo, o documentarismo emerge aqui, como um testemunho persistente da diversidade do mundo e dos seus valores (Lopes, 1995, p. 4).

A respeito de filmes específicos, João Lopes acaba por ser bastante sumário ainda que possa acrescentar comentários qualificativos, como acontece com *Terminus Brent*, de Gerd Kroske, um filme de «observação clínica da estação de Brest na fronteira entre e Bielorrússia e a Polónia» (Lopes, 1995, p. 4).

Com a VI edição dos Encontros, João Lopes refere-se a *Crumb*, de Terry Zwiggoff para dizer que este é um filme que pode «ser tomado como um símbolo perfeito da vitalidade do género documental» e que com ele «a lógica documental excede, e muito, os princípios informativos que dominam o espaço social e a televisão consagrou» (Lopes, 1995a, p. 17). Se o documentário ainda “persiste” e “resiste” como um género autónomo:

[...] isso resulta da energia de uma atitude que começa na crença de que o mundo possui uma verdade visível (em todo o caso, filmável). Vale a pena prolongar esta lógica e afirmar mesmo que essa vontade de documentar a verdade dos seres e das coisas, dos lugares e das instituições, não pode deixar de ser vista como afirmação intensa de uma dimensão que só no cinema – e através do cinema – adquire a sua consistência de fenómeno de **dar a ver** [negrito no original] (Lopes, 1995a: 17).

E António Loja Neves afirma que o documentário reflete «sobre as delicadas situações deste final de século, as grandes opções planetárias e os elementos que matizam a comunidade humana» e que os Encontros procuram refletir «a diversidade dos discursos fílmicos sobre estas matérias» (Neves, 1995, p. 11) e apelida o documentário de «barómetro das sociedades e do mundo» (Neves, 1998, p. 13).

De entre a diversidade, um cineasta com exibição assídua nos Encontros de Cinema Documental é Frederick Wiseman, entendido como uma referência para o documentário, pois «nos seus filmes podemos observar a permanente reformulação do humano através das suas práticas quotidianas» (Lopes, 1996, pp. 135-136).

Nos Encontros de Cinema Documental:

[...] o documentário permanece como uma via real para observar a diversidade do mundo e mais que isso, para a discussão prática de qualquer processo de conhecimento/reconhecimento de toda a atividade humana (...) trata-se, afinal de resistir à ideia simplista de que a nossa relação audiovisual com o mundo se esgota na sobrecarga informativa que diariamente recebemos das televisões. Mais do que isso: trata-se de recusar a noção gratuita segundo a qual a crescente sofisticação tecnológica do cinema teria tornado inoperante o primitivismo do trabalho documental (Lopes, 1997, p. 15).

O documentário pode ser diversificado nos seus filmes, mas o jornal *Expresso* aborda os Encontros tentando ver neles o eco de um mesmo género. Num texto não assinado a propósito da exibição de filmes de Kieslowski pode ler-se: «quatro verdadeiras preciosidades que são exemplares de como o documentarismo deve ter coordenadas e pode ser, à uma, criação artística, olhar sobre a sociedade e objeto de registo antropológico» (S/ autor, 1997, p. 14).

Nos IX Encontros celebra-se o facto de estarem 26 filmes portugueses em competição, o «respeito que existe internacionalmente pelo trabalho desenvolvido» assim como «a vitória de ter-se conquistado público definitivamente interessado neste tipo de cinema e nas problemáticas que aborda» (Neves, 1998, p. 13).

Por se encontrar apostado numa visão global do documentário, o jornal *Expresso* indica tendências. Nos IX Encontros «a temática das obras desenvolveu um novo espaço de criação, mais intimista, onde a palavra e o gesto social do indivíduo se

sobrepõe à movimentação colectiva», (Neves, 1998a, pp. 18-19) e filmes que «não apenas questionam a vida e os seus fenómenos, e as sociedades humanas como começam cada vez mais a problematizar os próprios conceitos filmográficos sobre a noção de documentário» (*Ibidem*). É o caso de *Paris*, de Raymond Depardon que usa encenações mas, é «um fresco fenomenal de jovens parisienses, com as suas dúvidas, motivações, anseios, manhas, expressividade!» (*Ibidem*).

Em 1998, o diretor do festival Manuel Costa e Silva é entrevistado pelo *Expresso* onde menciona a “influência” deste festival para um interesse renovado pelo documentário muito embora, Costa e Silva claramente afirme que «ainda hoje não há um cinema documentarista português. Há tentativas, mas não se pode falar de uma escola documentarista» (Costa e Silva *apud* Neves, 1998b, pp. 18-19) e, por outro lado, a inovação tecnológica, no caso, a implementação do vídeo, trouxe mais obras, mas ajudou, segundo Costa e Silva, «a deturpar o olhar do documentarista. Essa facilidade técnica leva demasiadas vezes a uma superficialidade quer no tratamento do tema através dos enquadramentos e da perspectiva quer da seriedade da análise do próprio tema» (*Ibidem*).

Ainda que sobre documentários específicos, o discurso do *Expresso* seja mais esparso em valorizações qualificativas, António Loja Neves destaca *Outro país*, de Sérgio Tréfaut como «menos um documentário sobre o 25 de abril [...] para se ter transformado na revisitação da alegria de construir uma sociedade, dia após dia, com sabor a futuro duradouro» (Neves, 1999a, p. 16). Já *O guardador de rebanhos*, de Edgar Feldman é uma «rara e emotiva celebração poética (...) fina rede visível apenas quando tocada pelas gotas do orvalho do olhar do espectador: nesse instante, é o espectador, assim bafejado pela sabedoria das coisas essenciais» (*Ibidem*).

Se *Outros Bairros*, de Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel, tem como mérito mostrar «uma realidade que a maioria das pessoas não conhece» (*Ibidem*), no caso, jovens que por nunca terem estado em Cabo Verde não são cabo-verdianos, mas também não são portugueses porque a sua língua e costumes são outros e falam com orgulho do seu bairro agora a ser demolido; a respeito de *O guardador de rebanhos*, de Edgar Feldman, António Loja Neves vai mais longe: «De tanta claridade, terão ficado ofuscados os jurados que não viram isto?» (*Ibidem*), contestando o fato deste filme não ter sido premiado.

Na X edição dos Encontros, parece que o cada vez maior número de candidatos trouxe uma alteração, agora o festival só mostra filmes pertencentes a:

[...] um campo que se convencionou chamar ‘documentarismo de criação’, ou ligado à antropologia visual, dando menos importância a uma das vertentes anteriores, que facilitava a presença de obras sobre aspectos candentes da actualidade, como conflitos e grandes movimentações mundiais, criando para estes X Encontros um ambiente intimista, onde o homem e as suas experiências, tomadas por uma óptica individual têm primazia (Neves, 1999, pp. 18-19).

E esta é uma tendência que se manteria nos XI Encontros, mas António Loja Neves entende que nessa edição de 2000 existe uma:

[...] ligação entre os temas e as pessoas que retratam – a quem facultam a única possibilidade de se exprimirem ‘publicamente’ – (...) as temáticas dos cineastas do documentário – quantas vezes decisivas para nós, espectadores, podermos dar passos em frente na ultrapassagem das nossas perplexidades, dúvidas e ignorâncias – também nos transportam para lá da nossa imaginação, também nos permitem sonhos. Mas, sobremaneira, dão-nos informação preciosa sobre o ser humano e os seus habitats (Neves, 2000, p. 16).

O cinema documental faz «circular ideias, aspirações, denúncias e combates de povos (...) no mesmo sobressalto face ao mundo» (Neves, 2000a, p. 15). E essa é a grande mais valia dos Encontros.

Em 2001, a XII edição dos Encontros encerrou assumindo que seria a última edição de um trabalho inegável na promoção da praxis documental portuguesa e na constituição de espectadores mais avisados. Em 2002 teria início um outro festival, o *DocLisboa*.

4. CONCLUSÕES

De que falamos quando falamos de “documentário” durante os anos do festival Encontros Internacionais de Cinema Documental, de 1990 a 2001?

Começo por verificar que no jornal *Público*, talvez por ser um diário, o discurso encontra-se mais centrado nas qualidades de cada um dos filmes mencionados, enquanto o *Expresso*, um jornal semanal, apresenta um discurso em que se tenta compreender o género e não apenas filmes específicos.

No *Público* são usadas expressões como "olhar cinematográfico", "intensidade poética", "ponto de vista" ou "verdade interior às coisas mostradas" que denotam um discurso mais voltado para o documentário como expressão autoral. É também usado o

termo “radiografia” para realçar o olhar acutilante e profundo do cineasta (no caso, a respeito de Wiseman). Neste jornal diário, “documentário” é, também, sinónimo de “bastidores”, ou seja, filmes que nos mostram o que está por detrás daquilo vemos, em geral o que está por detrás daquilo que a televisão nos dá a ver. Igualmente, o documentário é um filme que “perscruta” a realidade, ou seja, examina e penetra a realidade. E há uma ideia sobremaneira importante, no *Público* não se confunde “realidade” com “verdade”, esta ou está no “interior das coisas” ou o filme é uma sua procura, mesmo que não a encontre. O documentário passa então a ser uma aproximação à “verdade”, não reclama a “verdade”. Reclamar aceder à “verdade” é apanágio da televisão. No documentário a “verdade” é dar conta da existência humana e suas vicissitudes.

Ao contrário do jornal *Público*, no *Expresso* o discurso é então muito mais voltado para a demarcação do documentário enquanto género cinematográfico autónomo e vital. E a preocupação maior centra-se na delimitação desse género como contraponto com as imagens televisivas. É um género que nos surpreende e nos dá a ver o mundo, as suas movimentações e comoções individuais ou de comunidades, esclarece-nos sobre os conflitos de muitos e os valores de todos. No *Expresso*, o discurso passa por um entendimento do documentário como um modo de interrogar a realidade e sempre longe do que nos vem “codificado pela informação televisiva”. É um “barómetro” do mundo.

Muito para além de um único filme, João Lopes, no *Expresso*, afirma que ao longo das suas edições, os Encontros de Cinema Documental, cumpriram o seu papel de festival, foram sedimentando «uma herança de muitos filmes» e celebraram, justamente, um olhar único, o do documentário, «uma via nobre do olhar cinematográfico» (Lopes, 1997, p. 15).

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. Catálogos *Amascultura – Festival Internacional de Cinema Documental* [12 catálogos, 1990-2001].
- AA. VV. *Novo documentário em Portugal* (1999). Lisboa: Ed. Cinemateca Portuguesa e APORDOC-Associação pelo Documentário.
- ANDRADE, J. N. (25 de novembro de 1995). VI Encontros de Cinema Documental encerram amanhã. *Jornal Público*, p. 33.

- ANDRADE, J. N. (16 de novembro de 1996). 'Flamenco', de Carlos Saura, abre Encontros Internacionais de Cinema Documental – Ver como se vê o mundo. *Jornal Público*, p. 29.
- ANDRADE, J. N. (23 de novembro de 1996a). Os portugueses nos Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta. *Jornal Público*, p. 29.
- ANDRADE, J. N. de, e OLIVEIRA, L. M. (18 de novembro de 1995). VI Encontros de Cinema Documental inauguram hoje – O triunfo dos palermas. *Jornal Público*, p. 27.
- ANDRADE, J. N. de, e OLIVEIRA, L. M. (22 de novembro de 1995a). VI Encontros Internacionais de Cinema Documental da Amascultura – Pode-se sempre tentar dizer a verdade. *Jornal Público*, p. 24.
- BANCALEIRO, C. (18 de novembro de 2000). Termina hoje a terceira edição do Lisbon DOCS – Jornalismo e documentarismo separados pelo tempo. *Jornal Público*, p. 48.
- GOMES, M. (21 de novembro de 1997). Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta – Matemática documental. *Jornal Público*, p. 32.
- GOMES, M. (24 de novembro de 1997a). 'Amsterdam global village' encerrou com chave de ouro os Encontros da Malaposta – A terra é redonda. *Jornal Público*, p. 32.
- GOMES, M. (19 de novembro de 1998). De quatro filmes fica um. *Jornal Público*, p. 27.
- GOMES, M. (17 de novembro de 1999). X Encontros de Cinema Documental – A questão essencial na Malaposta. *Jornal Público*, p. 25.
- GOMES, M. (20 de novembro de 1999a). Palmarés dos X Encontros de Cinema Documental anunciado amanhã na Malaposta – Houve festa na aldeia. *Jornal Público*, p. 24.
- GOMES, M. e CÂMARA, V. (23 de novembro de 1998). Júri distingui filmes de Alexandre Sokurov e Catarina Mourão – Fantasmas vencem na Malaposta. *Jornal Público*, p. 24.
- GOMES, K. (27 de novembro de 2000). Filme de Margarida Cardoso eleito melhor documentário português na Malaposta – Prémios para todos. *Jornal Público*, p. 23.
- GOMES, K. e CÂMARA, V. (26 de março de 1999). A família do documentário. *Jornal Público*, Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/03/26/jornal/a-familia-do-documentario-131328>.
- GONÇALVES, M. A. (28 de novembro de 1993). Terminam hoje os IV Encontros Internacionais de Cinema Documental - Homenagem ao Cinema Novo. *Jornal Público*, p. 36.
- LOPES, J. (20 de novembro de 1993). A atitude documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *A Revista*, p. 67-R.
- LOPES, J. (19 de novembro de 1994). Onde está o real? *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 13.
- LOPES, J. (11 de novembro de 1995). Imagens de todos os mundos. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 4.
- LOPES, J. (18 de novembro de 1995a). Documentar a verdade. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 17.

- LOPES, J. (23 de novembro de 1996). Cine-Teatro – Os Encontros de Cinema Documental e a Associação Saldanha dão a ver cinema inédito: reencontro com Wiseman, descoberta de um autor iraniano. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 135-136.
- LOPES, J. (15 de novembro de 1997). Celebrar o olhar documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 15.
- MELO, A. (4 de dezembro de 1990). Encontros da Malaposta – A longa marcha do documentário português. *Jornal Público*, p. 28.
- NEVES, A. L. (3 de dezembro de 1994). Cinema documental – Um lugar ao sol. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp. 6-7.
- NEVES, A. L. (3 de dezembro de 1994a). Documentários, espelhos do planeta. Entrevista a Thierry Garrel. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 6.
- NEVES, A. L. (3 de dezembro de 1994b). Uma forma de respiração. Entrevista a Mariana Otero. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 7.
- NEVES, A. L. (1 de dezembro de 1995). Imagens de fim de século. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 11.
- NEVES, A. L. (14 de novembro de 1998). Falar de vidas – O cinema enquanto barómetro das sociedades e do mundo, em força nos Encontros Internacionais de Cinema Documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p.13.
- NEVES, A. L. (21 de novembro de 1998a). Cinema Documental: nove vezes fora, tudo. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp. 18-19.
- NEVES, A. L. (21 de novembro de 1998b). Sólidos Encontros, Após alterações autárquicas que interferiram na Amascultura, os IX Encontros de Cinema Documental foram um êxito. Entrevista a Manuel Costa e Silva. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp. 18-19.
- NEVES, A. L. (13 de novembro de 1999). À porta do mundo – Os Encontros Internacionais de Cinema da Malaposta permitem o ponto da situação do documentarismo mundial. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, pp.18-19.
- NEVES, A. L. (27 de novembro de 1999a) Cinema Documental – De olhos nos olhos, Quatro destaques quase aleatórios, do muito de interessante que se viu nos X Encontros Internacionais de Cinema Documental. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p.16.
- NEVES, A. L. (18 de novembro de 2000). Sinais do mundo na Malaposta – IX Encontros Internacionais de Cinema Documental: o mundo numa sala de cinema. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 16.
- NEVES, A. L. (25 de novembro de 2000a). Hora de mudança – Os Encontros Internacionais de Cinema Documental buscam o segundo fôlego. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 15.
- NICHOLS, B. (2000). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- OLIVEIRA, L. M. (17 de novembro de 2000). Agnès, a respigadora de imagens. *Jornal Público*, p. 33.
- OLIVEIRA, L. M. (25 de novembro de 2000a). Documentário Buñuel por Ramon Gieling. *Jornal Público*, p. 37.

RAMOS, M. (16 de novembro de 1991). Costa e Silva, diretor dos Encontros de Cinema Documental 'Estou farto de júris'. *Jornal Público*, p. 30.

RAMOS, M. (26 de novembro de 1991a). Terminaram os encontros de cinema documental. *Jornal Público*, p. 30.

SEABRA, A. M. (19 de novembro de 1994). Encontros de Cinema Documental começam hoje na Malaposta – Em flagrante real. *Jornal Público*, p. 29.

SILVANO, F. & CÂMARA, V. (12 de novembro de 1999). X Encontros Internacionais de Cinema Documental, a partir de amanhã na Malaposta – Janela aberta sobre bairros. *Jornal Público*, Suplemento Artes, pp. 8-9.

S/ Autor. (29 de novembro de 1997). A memória, hoje. *Jornal Expresso*, Suplemento *Cartaz*, p. 14.

SOUSA, M. F. C. V. (2014). O Município de Odivelas e as Práticas de Cultura. Um Estudo de Caso: O Centro Cultural da Malaposta (2007-2012). [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa]. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/13736>

VOOS SOBRE 1968: TRÊS TOMADAS DO ALTO

Marcelo Magalhães Leitão

UFC - Universidade Federal do Ceará

«Mal acaba de se formar e a pele da História já cai na película»

(André Bazin)

Não demorou muito para que o cinema brasileiro incorporasse a seus temas mais sensíveis os impasses sociopolíticos decorrentes da ditadura militar iniciada em abril de 1964. No ano seguinte ao golpe, Paulo César Saraceni realiza *O desafio*, considerado por seu autor como «um filme-manifesto» (Saraceni, 1993, p. 186), que põe em cena a perplexidade de quem havia acreditado com entusiasmo no «processo revolucionário brasileiro», desmantelado com o golpe de abril. Por conta da censura, que protela a licença para sua exibição, o *manifesto* de Saraceni só seria lançado em 1966. Neste mesmo ano, outro «filme-guerrilha», unindo o documental e o operístico, seria realizado: *Terra em transe*, de Glauber Rocha — também este registro vertiginoso do *transe* de um país em estado de exceção¹.

A agitação que atravessa o ano de 1968 por assim dizer também «cai na película» muito rapidamente, e há casos em que parece antecipar fatos destacados. Antecipação ou registro da formação gradual de uma crise, fato é que podemos perceber o «ar irrespirável» daquele ano *horribilis* mesmo em filmes anteriores ao seu início (e obviamente anteriores ao seu trágico coroamento, com a decretação do **Ato Institucional nº 5** (AI-5), no dia 13 de dezembro daquele mesmo ano). Afinal, «fortes ventos» varriam o país desde 1964, e quatro anos depois eles chegavam a uma intensidade monstruosa, que escancarava a ditadura do momento, regime que até então procurava não dar evidências de seu caráter autoritário e ilegal².

¹ Paulo César Saraceni o chama também de «um filme-guerrilha, que dava ênfase à nossa angústia depois do golpe, e previa os tempos que iríamos viver, sabia-se lá até quando» (Saraceni, 1993, p. 187). «Eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro» — diz Marcelo, protagonista de *O desafio*, interpretado por Oduvaldo Vianna Filho. Quanto à conjugação do documental ao operístico em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, ver José Carlos Avellar (Avellar, 1986, p. 53).

² As expressões «ar irrespirável» e «fortes ventos» foram retiradas da memorável primeira página do *Jornal do Brasil* de 14 de dezembro de 1968, que noticiava a decretação do AI-5 no dia anterior («Governo baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado» era a manchete).

O que se pretenderá aqui será lançar luz sobre a «pele da História» que parece ter ficado registrada na película de três filmes realizados em 1968 (ou na sua antevéspera): *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos; *Desesperato*, de Sérgio Bernardes Filho; e *A vida provisória*, de Maurício Gomes Leite. Lançar luz sobre essa *pele*, marcada por cicatrizes pronunciadas, e procurar perceber o que resta registrado no mais profundo dela. A película desses filmes foi capaz de guardar registro não somente das ações de um estado de exceção — ela registra também a reverberação dessas ações sobre um estrato da sociedade brasileira: a classe média intelectualizada de esquerda, que até 1964 acreditara nas possibilidades do «processo revolucionário brasileiro».

Imagem 1. 1968, letreiro de *Desesperato*.



Fonte: Fotograma de *Desesperato*, filme de Sérgio Bernardes Filho.

Nosso percurso tem início com filme realizado na véspera daquele ano *horribilis*, véspera de um «ar irrespirável»: *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Coni Campos, rodado em 1967. Mas é no ano seguinte que se projeta nas telas o «delírio» de Coni Campos, sendo então premiado no 21º Festival Internacional de Locarno (Prêmio «Vela de Prata», reservado à melhor obra do Terceiro Mundo ou da América Latina). As imagens de *Viagem ao fim do mundo* sugerem por vezes uma espécie de *travelling* percorrendo os conflitos do século, passando por sucessivos *fins do mundo* e chegando a este «ano que não terminou» (para lembrar o livro já clássico de Zuenir Ventura).

Em certa medida, como aliás sugere um dos textos incorporados na adaptação do roteiro, o filme figura uma viagem à «origem dos séculos», como convite para *olhar* «o que tem sido e o que será a vida no mundo em que habita[mo]s»³. São das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* esse aspecto do filme, e é aliás sugestiva a indicação de Pandora, que é personagem na fantasia da narrativa machadiana: «Sobe e olha» (Assis, 1881, p. 31). Essa indicação é bastante reveladora, para a perspectiva de análise que estamos propondo neste ensaio.

A leitura que Fernando Coni Campos faz do texto de Machado de Assis é absolutamente contemporânea, radicalizando o experimentalismo que há no romance machadiano. O texto canônico do *Bruxo* do romance brasileiro aparece nas imagens iniciais do filme em *edição popular*, entre revistas e uma miríade de reclames. O personagem central do filme (Fabio Porchat), um homem jovem que aguarda o momento de seu embarque folheando papéis avulsos na livraria de um aeroporto, encontra e compra a edição de bolso das famosas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (e especialmente a do **capítulo VII**), realizada pelo personagem central ao longo da viagem aérea, que vai animar o trajeto daquele leitor — personagem que faz as vezes de um Brás Cubas vivendo no Brasil às vésperas de 1968.

A sugestão do «delírio» machadiano, portanto, ganha um contorno de contundência contemporânea, relacionando registros de combate que pretendem evocar desde a Primeira Guerra Mundial até as guerras impostas pelo bélico Tio Sam ao Vietnã e a países da América Latina, que aconteciam então naquele final de uma década belicosa. O personagem central da fabulação do filme, que no entanto se coloca entre múltiplas vozes narrativas, faz do «delírio» machadiano a representação de «uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés» (Benjamin, 1987, p. 226). Esse personagem que *delira* do alto de sua ponte aérea, como o «anjo da história» também ele empurrado pelo «progresso», sugere percurso que nos deixa no limiar do famigerado ano de 1968.⁴

³O roteiro tem seu fundamento principal no capítulo VII, intitulado «O delírio», das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (Campos, 2003, p. 60). A figura de Pandora, que fulgura no delírio de Brás Cubas, é também representada no filme em tela, e são ditas por ela as palavras finais do parágrafo acima. Sobre a Pandora do filme, informa Salvyano Cavalcanti de Paiva, em crítica da época: «Nua e bela, surge Pandora — a nudez resplendente de Annik Malvil, obscurecida e mutilada pela Censura de Brasília» (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1968).

⁴O filme de Coni Campos é bastante polifônico, apresentando mesmo acentuada aparência de colagem. A voz off do personagem central explica, parodiando palavras de Brás Cubas: «este filme e o meu estilo são como os ébrios». O que nos habilita aqui a também sobrepor imagens correlatas, como a viagem à «origem

Para a geração de jovens artistas comprometidos com o cinema naquele momento, «o que sopra mais forte agora é o vento da história, e sob seus pés a sensação de superfície foge» (Ramos; Schvarzman, 2018, p. 145). É o que se pode perceber com o «delírio» de *Viagem ao fim do mundo*. Como diz a letra de uma das músicas que compõem a *colagem audiovisual* do filme — «a bomba está para explodir na praça, enquanto a banda passa» (música de Roberto Rei). No conforto da ponte aérea, aquele Brás Cubas contemporâneo parece estar a salvo de fim de mundo que o atinja com estrondo. O que lhe faz lembrar T. S. Eliot, que ele evoca e pronuncia ao fim de sua viagem: «É assim que acaba o mundo / Não com um estrondo, mas com um gemido».

Imagem 2. Fabio Porchat em *Viagem ao fim do mundo*.



Fuente: Fotograma de *Viagem ao fim do mundo*, filme de Fernando Coni Campos.

A segunda tomada de nosso percurso é mais turbulenta: *Desesperato*, de Sérgio Bernardes Filho. O *vento da história* sopra aqui ainda mais forte, e a *sensação de superfície* se mostra mais abalada. A sequência inicial do filme nos mostra a pista de um

dos séculos» de Brás Cubas e o movimento do «anjo da história» de Benjamin, que «gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos» (Benjamin, 1987, p. 226).

aeroporto, em que um avião manobra para o desembarque: dele veremos descer, entre outros passageiros, Antônio de Medeiros (Raul Cortez), protagonista da narrativa. Nesta primeira sequência, entrecortada pela apresentação dos letreiros (realizados por Rogério Duarte), já se percebe que o ar se representa mais *irrespirável*, *estamos em 1968* (como registra o letreiro reproduzido acima).

O protagonista desembarca do avião logo atrás de um homem, a descer escadas com dura carranca (Ítalo Rossi), que está sendo esperado por homens armados ao pé da aeronave. A figura do homem carrancudo com seus capangas chama a atenção de Antônio. No saguão do aeroporto, a esposa do protagonista o recebe — os dois cruzam com o homem de carranca e capangas. Estes saem do saguão, e os aguarda um grande carro acompanhado de batedores. A câmera mostra capangas e o homem dentro do carro — e o carrancudo, com um charuto na boca, estala os dedos: corta a cena o letreiro **1968**. O carro acompanhado dos batedores parte enfim, e o que se sobrepõe à imagem é o som dos motores de aviões. Antônio acompanha de longe a partida, como se fora decolagem, do figurão carrancudo com sua escolta armada.

Antônio, homem branco, aproximadamente 40 anos, é escritor que retorna de viagem para elaboração de seu novo livro. Antônio é casado com Marisa (Marisa Urban), que de carro o leva do aeroporto à imensa residência do casal, em um ponto elevado do Rio de Janeiro. Do alto de sua casa, junto à mulher que parece assumir posição subalterna, o protagonista reflete (em voz *off*) sobre a realidade que pôde conhecer na viagem. E nos fala sobre Severino, herói forjado por ele, um «civilizado», que diz ainda: «A visão da vida material do povo é pavorosa. Não encontrei nenhum meio de penetrar no coração daqueles homens brasileiros, que eram feitos de pedra. Não tive coragem de falar na revolução. Daí surgiu Severino, uma necessidade minha de depoimento».

Com os primeiros diálogos entre Antônio e Marisa, ficamos sabendo que o escritor está retornando de viagem que durou quase um ano. Retorna com um livro pronto, intitulado *Pátria ou morte*, e parece ter conhecido o que lhe faltava para uma consciência política mais aguda: «um povo tão cheio de azar, tão atormentado, e definhando daquela maneira». Sua esposa diz não compreender do que trata o livro, e se queixa do longo período da viagem. Diz que «a floresta vai acabar engolindo essa casa». Enquanto almoçam em rica mesa na varanda da casa, o protagonista procura explicar para a esposa o que lhe fez retornar com nova consciência: «Meu conhecimento da fome e da miséria tinha sido feito através de livros, estatísticas, teorias».

O protagonista de *Desesperato* encarna bem o que Antonio Candido chamaria de «consciência catastrófica de atraso» (Candido, 1987, p. 142). Em sua viagem transformadora, ele aparenta ter tocado «o nervo de sua própria sociedade», a fome, sem no entanto livrar-se do «aparato de paisagens tropicais» (Rocha, 1981, p. 30)⁵. Antônio se sentira, como outros antes dele, *desterrado em sua própria terra*, e se esforça para pisar firme em seu chão. Os vínculos com os privilégios de sua classe, no entanto, o mantém a certa altura — e sua casa isolada no meio da mata, em terreno elevado, é imagem representativa dessa condição.

Antônio desce à cidade, vai ao encontro de amigos. No escritório de uma livraria, que se assemelha a uma pequena redação de jornal, encontra Nelson (Ferreira Gullar), que surpreso lhe diz: «Pensei que você andasse tocando fogo lá no Nordeste». Encontra também Rodrigo (Nelson Xavier), que lhe conta sobre a prisão de conhecidos, e lhe chama para uma viagem ao Sul, onde iria para acompanhar como jornalista a chegada de um guerrilheiro. Antônio recusa, diz que precisa descansar, ficar com sua mulher... «Talvez nada mais reste / senão tu / e eu / a te seguir de cidade em cidade» — soam os versos de Maiakovski, na voz *off* de Antônio.

Mas é justamente em encontro com sua mulher, na festa de amigos grã-finos dela, que a consciência do protagonista precipita sua vertigem de radicalização. Na festa, Antônio suporta contrariado a fatuidade dos amigos grã-finos de Marisa, de quem se distancia. Na festa encontra também o tal figurão carrancudo, que aparecera na sequência inicial do filme — a quem acabará por assassinar, a vista dos capangas e dos grã-finos da festa, que assistem a tudo sem esboçar reação. E daí Antônio partirá para o encontro com seu amigo Rodrigo, e com ele viajará para o Sul, para trabalho de cobertura jornalística de movimento de guerrilha. É no momento de afastamento da esposa, e dos seus amigos grã-finos, que o protagonista decide pela ação direta. E parte para junto da luta armada.

Daqui até o fim, acompanharemos uma espécie de descida. O protagonista embarcará em um pequeno avião com o amigo jornalista, viajará de barco e por fim de trem. Até que chega ao local em que encontrará Torres, liderança da guerrilha que entrara clandestinamente no país. Esse momento final não apresenta mais diálogos, e no instante

⁵ O cruzamento das propostas de Antonio Candido e de Glauber Rocha dá o que pensar. «Literatura e subdesenvolvimento» e «Eztetika da fome» abordam problemática comum. Candido continua, em trecho que parece significativo para compreensão de *Desesperato*, o filme em tela: «em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas» (Candido, 1987, p. 142).

em que Rodrigo e Antônio descem do trem passamos a ouvir a «Proclama al pueblo colombiano», de Camilo Torres, sacerdote e guerrilheiro, morto em seu primeiro combate com as forças do governo colombiano, no início de 1966. Vemos Antônio e Rodrigo com guerrilheiros, e todos serão surpreendidos por tiros que parecem vir do alto. A radicalização precipitada do protagonista acaba por aproximar a *consigna* de Camilo de seu gesto: «Hasta la muerte!»⁶.

Imagem 3. Registro das ruas em 1968, em *Desesperato*.



Fonte: Fotograma de *Desesperato*, filme de Sérgio Bernardes Filho.

«Num país de conflito, viver significa agir: logo, cinema». Esta é uma das frases finais de *Cinema Novo* (1967), documentário de Joaquim Pedro de Andrade. O texto da narração, pronunciado na voz de Paulo José, é da autoria de Maurício Gomes Leite. Este, refinado crítico da *Revista de Cinema* de Belo Horizonte, realizaria no ano seguinte seu único longa-metragem: *A vida provisória* — também ele uma espécie de «filme-manifesto»: «é uma crítica filmada ou um documento sobre as obsessões políticas, estéticas e particulares de seu autor», diria Gomes Leite (Leite, 1975, s/p). Os fortes ventos continuam a varrer o país, o ar certamente estará mais cáustico, e a sensação de superfície não poderia estar mais desestabilizada. Falta pouco para que a infâmia do **AI-5** seja editada.

⁶ Há vários sinais de que a memória de Camilo Torres Restrepo, sacerdote e guerrilheiro colombiano, entrou na composição dos personagens que figuram ao final do filme em tela.

O filme conta a história de Estevão (Paulo José), homem branco, jornalista, 28 anos. O protagonista deste «filme de ficção» é mais um intelectual de esquerda, que talvez tenha também ele acreditado no «processo revolucionário brasileiro» desmantelado com o golpe em 1964. O momento figurado no filme, no entanto, parece ter deixado o sentimento de frustração no passado, ainda que recente — e importa agora evitar que a condição *provisória* da vida não represente uma derrota fatal. Estevão é amante de Paola (Dina Sfat), que é casada com um diplomata, casamento que a oprime. A história do protagonista será contada entre esses dois polos: o amor de Paola e as relações e os interesses políticos que ele mantém.

O «filme de ficção» de Gomes Leite é, dentre as películas aqui relacionadas, a narrativa de elaboração mais complexa, talvez feição das mais *acabadas* de um cinema brasileiro *moderno*. Há nele um sugestivo jogo ficcional, simulando o filme autobiográfico, que teria sido realizado por uma «equipe de amigos» de Estevão, a partir de notas deixadas por ele (informa o narrador). *Cinema impuro*, «crítica filmada», testemunho pessoal, aqui «verifica-se um personagem ao relativo» (Sganzerla, 2010, p. 66)⁷. E verificam-se também os registros cifrados (ou nem tanto) de um momento histórico: alguns dos acontecimentos que marcaram o ano de 1968.

É evidente a proximidade que Estevão mantém com personagens de filmes aqui relacionados: como Marcelo de *O desafio*, ele é jornalista e amante de uma mulher casada; como Antônio de *Desesperato*, ele vive a angústia de reconhecer vínculos afetivos (ou profissionais) com pessoas que representam forças antagonistas. Em momento inicial da narrativa, Estevão vai à redação do jornal em que trabalha (um jornal conservador) e lá encontra seu editor, papel que é *mais uma vez* interpretado por Ferreira Gullar (assim como o Nelson, personagem de *Desesperato*)⁸ — o que também aproxima a caracterização dos personagens aqui postos em cena. E, como o personagem de *Viagem ao fim do mundo*, Estevão embarca em mais de um momento da narrativa em viagens de avião.

⁷ Será válido destacar o trecho que segue ao citado acima: «O cinema desce à altura expressionista, abandona o *plongée* para situar-se à 'altura do olho'. O cinema deixa de ser [Fritz] Lang para ser [Howard] Hawks. Esta passagem constitui a essência da ruptura cinema clássico/moderno» (Sganzerla, 2010, p. 66).

⁸ Ferreira Gullar é personagem importante na militância da intelectualidade de esquerda naqueles anos vertiginosos de ditadura. Em *Desesperato* e em *A vida provisória*, poderíamos dizer que Gullar faz um pouco o papel dele mesmo (ainda que disfarçado, no filme de Gomes Leite, em editor de *jornal conservador*). Vale acrescentar sua aparição em dois outros filmes cruciais do cinema posterior ao golpe de abril: *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, e *Câncer* (1968), de Glauber Rocha.

Entre as sequências iniciais de *A vida provisória*, chamam atenção as imagens aéreas sobre as quais os créditos do filme são projetados. Como nos dois filmes anteriormente comentados, neste também são muitas as representações de deslocamentos aéreos — e creio que possamos percebê-las como sintomas sensíveis do "ar irrespirável" que se inalava ao rés do chão. Na sequência imediata aos créditos, são da janela de um avião a tomada em que vemos o Rio de Janeiro, enquanto a voz do narrador (voz *over*) diz as primeiras palavras: «Um dia, Estevão não pôde mais voltar ao Rio de Janeiro, cidade que amava, e que amava Paola.» E será de avião que o protagonista de *A vida provisória* se deslocará entre Rio, Belo Horizonte e Brasília.

O «filme de ficção» que conta a história de Estevão se desenrola entre essas três cidades. O jornalista mora no Rio, onde conhece Paola, com quem tem um romance que não terá continuidade, «exatamente no momento em que tudo isso acontece lá fora» (diz o próprio Estevão). Ele deverá ir à Brasília, para cobrir o pronunciamento do Ministro das Relações Exteriores, homem de maior prestígio do governo daquele momento. Mas antes encontra com o general Passos (Mário Lago), seu amigo, «ministro sem acesso ao palácio» (Ministro do Subsolo!), que lhe entrega documentos que denunciam esquema ilegal de uma empresa estrangeira em terras brasileiras. Por indicação de Passos, Estevão deverá passar por Belo Horizonte, cidade em que Estevão nasceu e se formou.

Será por essa tentativa de denunciar a ação ilegal de uma grande empresa estrangeira que Estevão cairá nas mãos de agentes do terrorismo de Estado. O jornalista será torturado, os documentos serão queimados, e sua insistência na denúncia acaba por motivar seu assassinato. «Estevão sabia que não estava num filme policial. Estava no Brasil, aqui e agora», esclarece a certa altura o narrador (que pontua toda a narrativa fílmica). O «aqui e agora» que se revela em duas sequências significativas: conversando em seu apartamento com Paola, diz ter assinado um «manifesto violento» contra a prisão dos «Cinco no Capri» (em óbvia referência à prisão dos «Oito do Glória», em novembro de 1965); e no Ministério do Subsolo, enquanto aguarda o general Passos, Estevão lê jornal em que se estampa a manchete: «Morte de estudante emociona todo o país» (manchete real da *Última Hora*, que noticiava a morte do secundarista Edson Luís, assassinado em março de 1968).

«Provisoriamente não cantaremos o amor, / que se refugiou mais abaixo do subterrâneo» (vocalizado no filme *Vozes do Medo*, de 1972, que reverbera a tensão do período). Os versos de Carlos Drummond de Andrade parecem valer para uma compreensão dessas tomadas do alto, que puderam registrar a «pele da história» na

película desses três filmes de modo sugestivo. Na altitude dos voos por eles representados, aparecem personagens que testemunharam os fortes ventos ou foram atingidos pelo ar irrespirável de uma ditadura terrorista. Provisoriamente, o amor se refugiara «mais abaixo do solo», e pisar nele podia ser por vezes perigoso.

Imagem 4. Tomada do avião, em *Vida provisória*.



Fonte: Fotograma de *A vida provisória*, filme de Maurício Gomes Leite.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, M. de. (1881). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional.
- AVELLAR, J. C. (1986). *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- BAZIN, A. (2014). *O que é o cinema?* Tradução E. Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.
- BENJAMIN, W. (1987). «Sobre o conceito de história». In: Benjamin, W. *Obras escolhidas* (vol. 1). Trad. S. P. Rouanet. 3^a ed. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, F. C. (2003). *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue.
- CANDIDO, A. (1987). *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- LEITE, M. G. (1975). «A vida provisória ou a crítica filmada». *Jornal de Brasília*, Brasília, 14 de agosto de 1975.
- PAIVA, S. C. de. (1968). «Viagem ao fim do mundo». *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1968.
- RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (2008). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: SESC.
- ROCHA, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- SARACENI, P. C. (1993). *Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SGANZERLA, R. (2010). *Textos críticos I*. Florianópolis: UFSC.
- VENTURA, Z. (2013). *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva.

FILMOGRAFIA

- ANDRADE, J. P. de (1967). *Cinema Novo*. Brasil, Alemanha: Kino TV.
- BERNARDES FILHO, S. (1968). *Desesperato*. Brasil: SW Bernardes.
- CAMPOS, F. C. (1967). *Viagem ao fim do mundo*. Brasil: Tallulah Filmes.
- HIRSZMAN, L. (1964). *Maioria absoluta*. Brasil: L. Hirszman.
- LEITE, M. G. (1968). *A vida provisória*. Brasil: Saga/Difilm.
- ROCHA, G. (1972). *Câncer*. Brasil, Itália: Mapa Filmes/Radiotelevisione Italiana.
- SANTOS, R. *et alii*. (1972). *Vozes do Medo*. Brasil: Lynx Filmes/Embrafilme
- SARACENI, P. C. (1965). *O desafio*. Brasil: Imago/Mapa Filmes.

AMBIGUIDADE NARRATIVA NO ROMANCE DOM CASMURRO E NO FILME CAPITU¹

Márcia Rohr Welter e Juracy Assmann Saraiva

Universidade Feevale

1. INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis é considerado o maior escritor brasileiro do século XIX, por muitos críticos e leitores. Nascido e criado no Rio de Janeiro, ele é autor de uma vasta obra, que contempla críticas literárias e teatrais, crônicas, poemas, peças teatrais, traduções, contos e romances. Devido à sua valorização, a obra de Machado é relida a partir de inúmeras perspectivas críticas e transposta para outras linguagens como a teatral, a fílmica, a operística.

Lançada em 1900, com edição de 1899, *Dom Casmurro*, *corpus* desta análise que focaliza o texto verbal e sua transposição para o texto fílmico, é, entre as obras machadianas, a que mais desperta o interesse dos leitores.

A narrativa, de caráter autobiográfico, apresenta um narrador dissimulado, cujo relato tem o ciúme como núcleo temático. Segundo Juracy Assmann Saraiva (2009), a narrativa se constitui de um preâmbulo – os dois primeiros capítulos em que o narrador explica o título e os motivos que o levam a escrever o livro –, e três sequências centrais de acontecimentos.

A primeira sequência abrange a infância e parte da adolescência de Bento Santiago, a promessa da mãe de tornar o único filho padre, a descoberta da paixão de Bentinho por Capitu, os planos dos enamorados para evitar o cumprimento da promessa e a ida do rapaz ao seminário (Saraiva, 2009). A segunda conta as impressões do seminário, a solução para livrar o jovem do sacerdócio e a conclusão do curso de Direito por Bentinho (Saraiva, 2009). Por fim, a terceira sequência é direcionada ao relacionamento conjugal de Bento e Capitu, o nascimento de Ezequiel, os ciúmes de Bento, a morte de Escobar, a certeza da traição da esposa, o afastamento de Capitu e

¹ O presente trabalho é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Ver e narrar em *Dom Casmurro*: do texto verbal ao texto audiovisual”, defendida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais, da Universidade Feevale, e realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Ezequiel para a Suíça, o retorno do filho já adulto ao Brasil e, posteriormente, a informação de sua morte (Saraiva, 2009).

Na transposição do texto literário para o meio audiovisual, *Capitu* filme, ocorrem desvios na sequência narrativa, pois essa manifestação configura-se como uma nova obra em decorrência da interpretação realizada pelos roteiristas e pelo diretor Paulo César Saraceni. O roteiro do filme de 1968 foi escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, sendo publicado também em livro, intitulado *Capitu*, a pedido do próprio diretor da produção. Segundo relatos da autora, a ideia, ao conceber o roteiro, foi recriar o texto de Machado de Assis sem trair o original. Entretanto, a tarefa era árdua e, ao final da escrita, vigorava o foco do narrador de *Dom Casmurro* sem a cumplicidade dos autores (Telles, 1993).

A partir do exposto, o presente trabalho analisa as técnicas de narrar e a instauração da ambiguidade narrativa em *Dom Casmurro*, de 1899, e no texto audiovisual *Capitu*, de 1968. Para isso, é utilizado um procedimento de natureza indutiva e a revisão bibliográfica, que contou com a leitura de perspectivas teóricas da narrativa verbal, com Gerard Genette (s/d), e da narrativa audiovisual, com Jacques Aumont e Michel Marie (2013), André Gaudreault e François Jost (2009) e René Gardies (2006).

2. PERSPECTIVAS TEÓRICAS DA NARRATIVA VERBAL E AUDIOVISUAL

Na construção e no desenvolvimento de uma narrativa estão envolvidas diferentes categorias como a ordem, relação entre «a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos» e «a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa»; a duração, diferença entre a temporalidade da narração e a da história; a frequência, número da produção e da reprodução de um enunciado narrativo; modo, a distância e a perspectiva pelas quais se conta algo; e a voz, que responde pela enunciação narrativa (Genette, s/d).

Conforme Genette (s/d), a voz refere-se à instância que conta. Como é comum que essa instância não permaneça a mesma, modificando-se ao longo de um texto, a análise narrativa deve se debruçar sobre essas trocas ou sobre a permanência de uma só voz (Genette, s/d). Essa categoria da voz é tão relevante, porque, além de ser a responsável pela enunciação da história, é praticamente impossível contar algo sem precisar o tempo em relação ao ato narrativo. Nessa perspectiva, geralmente não é especificado o espaço onde se conta a narrativa, se é o local em que se deram os acontecimentos ou em um outro espaço, mas situa-se o tempo em que se narra, do presente, do passado ou do futuro

(Genette, s/d). «Essa distância temporal, e o que a ocupa, e o que a anima, são aqui um elemento capital da significação da narrativa» (Genette, s/d, p. 215).

Se a categoria da voz recobre a instância que conta uma história, a do modo relaciona-se com a distância e as perspectivas selecionadas para contar algo (Genette, s/d: 160). Conforme Juracy Assmann Saraiva (2001, p. 59), a distância revela «o posicionamento específico do narrador em relação aos episódios, sendo identificada pela recorrência às diferentes modalidades do discurso». Já a perspectiva está relacionada a quantidade de informações fornecidas pelo narrador, «à escolha de um determinado ponto de vista a partir do qual os acontecimentos são captados. Dependendo desse ângulo de percepção, eles podem ser relatados do interior ou do exterior da história» (Saraiva, 2001, p. 59).

A perspectiva relaciona-se à seguinte pergunta proposta por Genette (s/d, p. 184): «qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?» ou, em outra formulação, «quem vê na narrativa?». A partir dessas indagações, é possível estabelecer uma tipologia de três termos: a primeira nomeada como «não focalizada ou focalização zero»; a segunda chamada de focalização interna «quer seja fixa [...], variável, [...] ou múltipla, como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas [...]» (Genette, s/d, pp. 187-188); e terceira denominada focalização externa «onde o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos» (Genette, s/d: p. 188).

Já os fundamentos da narrativa fílmica, de acordo com alguns estudiosos do texto audiovisual, baseiam-se, em certa medida, nos pressupostos teóricos da literatura, como fica evidenciado pelos estudos de Gerard Genette que serviram de base para a formulação da teoria audiovisual. Segundo Genette (s/d, p. 164), «mostrar é fazer esquecer quem conta».

A partir dessa afirmação, percebe-se porque, em uma narrativa fílmica, o espectador dificilmente nota a instância narradora ou, muitas vezes, nem percebe a sua presença. Isso ocorre porque os acontecimentos são mostrados, como se fossem contados por si mesmos. Entretanto, não se pode negar a presença de uma instância narradora nos filmes, porque a história é exibida de acordo com uma determinada seleção de imagens que pretendem despertar certos efeitos e impressões no espectador.

Nesse sentido, é possível afirmar que a instância narrativa se manifesta de modo bastante complexo em produções cinematográficas, o que suscita questionamentos «Como se situa temporalmente a narração em relação à história (será ela anterior, posterior, simultânea – ou ‘intercalada’?); a instância narradora será ou não interna à diegese? Por fim, qual o grau de presença do narrador na narrativa?» (Aumont; Marie, 2013, pp. 146-147).

Conforme teóricos, a narrativa audiovisual pode ser dividida em duas instâncias, a «instância narrativa real», que é aquela que permanece fora do filme, e a “instância narrativa fictícia”, que é aquela interna à história (Aumont *et al*, 2012). Já Gaudreault e Jost (2009, s/p) classificam esses narradores em implícito e explícito: «o comentador primeiro, o narrador implícito, é aquele que ‘fala’ cinema por intermédio de imagens e sons; o narrador explícito relata unicamente com palavras».

Nessa perspectiva, o ato de falar, realizado por um narrador visualizado é considerado como uma subnarrativa (Gaudreault; Jost, 2009). Assim, «[...] o único ‘verdadeiro’ narrador do filme, o único que, por direito, merece esse vocábulo, é o grande imagista, ou, para dizer as coisas de outra maneira, o ‘meganarrador’, o equivalente do ‘narrador implícito’ mencionado antes» (Gaudreault; Jost, 2009, s/p).

Na construção dos textos audiovisuais, assim como nos textos verbais, também há a presença de desvios narrativos que marcam diferenças entre o que uma personagem deveria ter visto e o que o espectador vê, e diferenças entre aquilo que uma personagem relata e aquilo a que o espectador assiste (Gaudreault; Jost, 2009). A partir dessas colocações, ingressa-se na categoria da focalização da narrativa fílmica que, de acordo com Gaudreault e Jost (2009), designa o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa. Já Aumont e Marie (2013, p. 139) afirmam que a noção de focalização implica o que sabe uma personagem e o que vê uma personagem. Essas duas competências, saber e ver, apresentam uma relação complexa no texto audiovisual pois, conforme Gardies (2006, p. 107), «acedo ao saber sobre o mundo diegético pelo ‘ver’, mas o meu saber não se reduz ao que vejo».

Portanto, uma das partes que compõe a instância da focalização da narrativa fílmica, no que concerne à visão, é o ponto de vista que, consoante Aumont e Marie (2013, p. 141), «é o lugar a partir do qual se olha» e «também a maneira como se olha». No texto fílmico, esse ponto está, geralmente, atribuído a alguém, uma personagem ou a instância narrativa (Aumont; Marie, 2013).

3. DOM CASMURRO E CAPITU FILME: DUALIDADE DO PONTO DE VISTA

Em *Dom Casmurro*, desde as primeiras linhas do romance, é possível identificar a voz que conta a história, um morador do Rio de Janeiro do século XIX, que tem a alcunha de Casmurro:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. [...]. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim [...] (Assis, 2014, p. 9).

A partir do excerto, verifica-se o caráter autodiegético da instância enunciativa que narra fatos que vivenciou, quando ainda se apresentava como Bento Santiago. Quanto ao ponto de vista, a narrativa, em *Dom Casmurro*, é orientada pela perspectiva do narrador e, em alguns casos, de Bento Santiago, protagonista da história. Essa dupla perspectiva torna tênue o limite entre as percepções de um ou de outro na condução do relato, visto que

por um lado, ele [narrador] procura manter-se próximo à lembrança das sensações, para transcrever as vivências do eu-protagonista; por outro, permite que a tais vivências se mesquem ponderações decorrentes do pleno domínio dos fatos e da avaliação a que os submete como agente da narração (Saraiva, 2009: s/p).

A atitude, segundo Saraiva (2009), confere ao narrador um caráter ambíguo que se projeta na narrativa. A partir dos excertos que seguem, o primeiro narrado sob o ângulo de Bentinho e o segundo, de Dom Casmurro, pode-se perceber a dualidade de pontos de vista:

Quando tornei ao meu lugar, trazia uma ideia fantástica, a ideia de ir ter com o imperador, contar-lhe tudo e pedir-lhe a intervenção. Não confiaria esta ideia a Capitu. "Sua Majestade pedindo, mamãe cede", pensei comigo. Vi então o imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. E logo me achei em casa, à espera, até que ouvi os batedores e o piquete de cavalaria; é o imperador! É o imperador! Toda a gente chegava às janelas para vê-lo passar, mas não passava, o coche parava à nossa porta, o imperador apeava-se e entrava. Então o imperador, todo risonho, sem entrar na sala ou entrando - não me lembra bem, os sonhos são muita vez confusos - pedia a minha mãe que me não fizesse padre - e ela, lisonjeada e obediente, prometia que não (Assis, 2014, pp. 46-47).

Quando Pádua, vindo pelo interior, entrou na sala de visitas, Capitu, em pé, de costas para mim, inclinada sobre a costura, como a recolhê-la, perguntava em voz alta:
- Mas, Bentinho, que é protonotário apostólico?

– Ora, vivam! - exclamou o pai.

– Que susto, meu Deus!

Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, os dous lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo (Assis, 2014, pp. 62-63).

No primeiro trecho, a lembrança do passado é narrada pela ótica do protagonista da diegese, porque os sentimentos envolvidos na narração não seguem a perspectiva ensimesmada do narrador, que se deixa envolver pelas sensações da juventude. Entretanto, como demonstra Saraiva (2009), a marca do presente da narração, “não me lembra”, apresenta a ruptura do ângulo de percepção. Já o segundo fragmento, em que Bentinho e Capitu são surpreendidos pela chegada repentina do pai da moça, apresenta a perspectiva de Dom Casmurro que pretende evidenciar traços de dissimulação da jovem. Assim,

Condicionada pelo campo da consciência do eu, a focalização em Dom Casmurro é interna, sendo justificada pela relação de identidade, que garante ao narrador o conhecimento das percepções, sentimentos e pensamentos do protagonista. A mesma relação de identidade não dilui, porém, o contraste entre o posicionamento avaliativo do protagonista e o do narrador: aquele se revela na recuperação do tempo vivido; este, na emergência do presente do ato de escrita (Saraiva, 2009, s/p).

O jogo proposto por esse duplo foco narrativo “induz a convergência do olhar do leitor para o do narrador, e, conseqüentemente, à aceitação da veracidade do relato” (Saraiva, 2009, s/p). Por fim,

A sinceridade do ponto-de-vista interno contrapõe-se, pois, à isenção do ponto-de-vista externo. Todavia, quando se tem presente a cosmovisão do narrador e a finalidade implícita à narrativa, colocam-se em dúvida tanto a sinceridade quanto a isenção, visto que ambas atendem não à verdade dos fatos, mas à intenção do próprio sujeito (Saraiva, 2009, s/p).

O filme *Capitu* (1968), que condensa *Dom Casmurro* em mais ou menos uma hora e quarenta e três minutos de narrativa, concebe a história de um modo diferente da do texto verbal. O filme inicia pelo casamento de Bento Santiago e Capitu, e conversas entre as personagens recompõem os episódios marcantes da adolescência, como a denúncia de José Dias.

Por último, ainda é relevante mencionar que o filme encerra pela discussão derradeira entre Bento Santiago e Capitu, quando aquele afirma que Ezequiel não é seu filho. Desse modo, não é exibido o retorno de Ezequiel quando adulto, por exemplo, e a última cena apresenta Capitu caminhando com o filho pequeno, fazendo alusão à partida definitiva da personagem.

Já o ato narrativo do filme ocorre por meio da mostração, ou seja, é realizado através de um narrador externo à história que vai selecionando episódios e mostrando as personagens em ação ao espectador (Figura 1). Esse enunciador fílmico ocupa a quase totalidade da narrativa e tem acesso aos pensamentos de Bentinho.

Figura 1. A mostração



Fonte. Saraceni, 1968

Apesar das diferenças narratológicas entre texto verbal e texto audiovisual, decorrentes de escolhas técnico-composicionais e das mídias em que são desenvolvidas, o filme é orientado pela perspectiva do texto verbal, cuja compreensão é solapada pela ambiguidade do narrador. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Capitu* (1968) apresenta uma construção narratológica em que prevalece o duplo sentido e em que o espectador, a partir das elaborações imagéticas, constrói a interpretação da culpabilidade ou não de Capitu.

No filme, quando as personagens Bento, Capitu, Sancha e Escobar estão em um baile, o espectador nota o primeiro indício dos ciúmes de Bento. Enquanto dança, a personagem afirma para Capitu que todos os presentes reparam nela.

Figura 2. Bento e Capitu em um baile



Fonte. Saraceni, 1968

Todavia, como demonstram as duas mulheres ao fundo da Figura 2, que parecem conversar sobre algo que não está enquadrado na imagem, e a sequência da cena, ninguém no salão repara especificamente em Capitu. Isso sugere que Bento faz a afirmação para lisonjear a esposa ou que ele percebe as situações de modo distorcido em decorrência de seus sentimentos.

Na sequência, entretanto, a percepção de Bentinho é endossada pela senhora que aparece de costas (Figura 3) e que chama a atenção das demais personagens para Capitu e sua vestimenta.

Figura 3. Os braços de Capitu



Fonte. Saraceni, 1968

A senhora passa seu leque em um dos braços de Capitu, e, devido a isso, eles se tornam motivo de atenção de outras personagens. A atitude da dama pode ser interpretada como uma admoestação a Capitu, devido à nudez de seus braços, ou como evocação da juventude, quando os braços da própria observadora também eram admirados por sua beleza. Assim, o gesto confirma, para Bento, que os presentes ao baile reparam em Capitu. Essa constatação leva o protagonista a deter o olhar nos braços da esposa durante a dança de quadrilha, executada na sequência da cena (Figura 4).

Figura 4. A fixação de Bento nos braços de Capitu



Fonte. Saraceni, 1968

Durante as cenas da dança, o narrador fílmico destaca os braços de Capitu e a coreografia da dança e mostra a personagem circulando entre diversos cavalheiros. Essa composição das cenas insinua uma sensualidade que não condiz com a quadrilha – que é uma dança de compasso binário, com pouco contato entre os dançarinos – e a possível promiscuidade de Capitu, que desliza entre os homens. O modo como são construídas as cenas, com conotações sensuais, sugere que o espectador tem acesso aos acontecimentos pela perspectiva de Bento, que não participa da dança e fica à margem do salão observando a esposa. Dessa forma, as imagens permitem ao receptor entrever os ciúmes de Bento, devido ao seu desconforto por ver a esposa dançando com outros homens e devido à conversa que trava com Escobar sobre a decência dos vestidos. Esse sentimento, que parece dominar Bento por alguns instantes, provoca o exagero com que ele vê as situações, detendo-se em detalhes que os demais actantes não percebem.

Na progressão da diegese, os ciúmes de Bento são tema de conversas entre o casal e reaparecem fortemente no velório de Escobar. Nesse, o protagonista se detém no olhar

de Capitu para o esquife, julgando-o tão emotivo quanto o da viúva. Contudo, como mostra o grande imagista, os demais presentes no velório também detêm o olhar sobre o caixão e exibem expressões pesarosas, as quais não são percebidas por Bento. Assim, novamente a personagem agrava os fatos movido por seus sentimentos.

Outro exemplo da falta de lucidez da personagem é o momento em que conclui que Ezequiel não é seu filho. No dia seguinte ao velório de Escobar, Bento olha pela janela, vê Ezequiel brincando e se convence da traição da esposa, atitude que é sugerida por um *close* na personagem, cuja expressão sombria sugere seu pensamento e por sons das vozes de uma ópera. A certeza de que Ezequiel não é seu filho leva a personagem a assistir à peça Otelo. Durante as cenas no teatro, Bento imagina a si e Capitu nos papéis de Otelo e Desdêmona.

Nesse momento da narrativa, o grande imagista exhibe, primeiramente, a fala de Brabantio, pai de Desdêmona, que amaldiçoa Otelo por ter-lhe “roubado” a filha: “Faze com que ele também seja enganado. Dê a essa traição ares de verdade e, se ele a descobrir, que alucinado a verdade pareça mentira, que a mentira e a verdade o atormentem”. Em seguida, o narrador fílmico mostra o delírio de Bento que vê Capitu no papel de Desdêmona pronunciando frases ditas ao marido em diversos momentos da vida conjugal. Em uma dessas enunciações, a personagem da peça teatral afirma: “Está vendo?! Agora sou mesmo obrigada a contar o segredo. Seu amigo, Escobar, eu não disse nada para você não desconfiar”.

A decisão do grande imagista em apresentar esses enunciados reforça a dubiedade do julgamento de Bento que declara Capitu culpada de adultério sem sustentar a conclusão em algum fato concreto. Já a decisão de mostrar a imaginação da personagem, que vê a si no papel de Otelo e Capitu no de Desdêmona, demonstra a insanidade de Bento, que não consegue mais diferenciar a vida “real” da ficção. A escolha da peça também é sugestiva para a trama, pois Otelo é enganado por uma armação de Iago e, movido por seus ciúmes, acaba assassinando Desdêmona, que é inocente. Estabelecendo-se uma comparação entre Otelo e Bentinho, pode-se inferir que a personagem da trama machadiana, motivada por seus ciúmes, condena a esposa que é isenta de culpa assim como Desdêmona. Uma das diferenças entre Otelo e Bento é que, enquanto a personagem de Shakespeare comete o crime a partir de armações de terceiros que incriminam a esposa, a personagem de Machado de Assis elabora, em sua mente, os próprios artifícios que tornam Capitu culpada.

Todavia, o narrador fílmico também abre espaço para a interpretação da culpabilidade de Capitu, uma vez que exhibe acontecimentos que endossam o julgamento de Bento sobre a infidelidade dela. Um desses episódios é exibido no começo do filme, quando Bento e Capitu recebem em sua casa a visita do casal Sancha e Escobar e este “lê” a sorte de Capitu em sua mão.

Nessas cenas, as expressões faciais de Capitu e Escobar indiciam que eles compartilham uma relação próxima que pode ir da amizade ao relacionamento adúltero. A construção imagética realça a cordialidade da troca de olhares entre Capitu e Escobar, insinua uma possível proximidade entre as personagens, mas não comprova o envolvimento adúltero. Em outro momento, o grande imagista novamente sugere uma proximidade amorosa entre Capitu e Escobar quando aquela convence Bento a ir sozinho à uma ópera, pois se sentia indisposta para acompanhar o marido. Bento, entretanto, retorna no meio da apresentação, porque se sente afligido com a condição da esposa, e encontra o amigo em frente à sua residência. Assim, a construção do episódio permite que o espectador interprete que Capitu finge um mal-estar para ficar sozinha em casa para receber o amante ou que o encontro de Bento e Escobar é apenas coincidência.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância de Machado de Assis no âmbito da literatura brasileira e ocidental tem sido referida pela intelectualidade brasileira, a que se unem críticos internacionais, com o intuito de enfatizar as qualidades artísticas da produção do escritor novecentista. No âmbito da valorização da obra de Machado de Assis, destaca-se *Dom Casmurro*, que continua a seduzir os leitores após mais de um século de publicação, estimulando variadas interpretações e motivando sua recriação por meio de distintas linguagens. Dessa forma, a narrativa da solitária personagem, que tenta reconstruir o passado através do discurso confessional, referenda, com o conjunto dos demais romances, contos, poesias, crônicas, o valor estético da obra de Machado de Assis.

O romance *Dom Casmurro* reúne a representação de um conflito humano, expresso na situação dilemática do protagonista que é incapaz de distinguir a verdade da aparência, ao domínio da técnica, que induz o leitor a experimentar sensações inscritas no texto, particularmente as produzidas pela visão. O romance provoca a adesão do leitor que tenta resolver as imprecisões que se instalam em função dos implícitos da linguagem

e da natureza ambígua da narrativa. Reside na ambiguidade uma das razões que justificam a permanência e atualidade de *Dom Casmurro*, pois a narrativa, por ser aberta, provoca o leitor a buscar respostas, a confirmar suas hipóteses interpretativas, a assumir a função de produtor do texto.

O narrador memorialístico Dom Casmurro – que declara e esconde intenções e percepções – configura-se como um desafio para narrativas audiovisuais do cinema e da televisão, que investem na transposição de *Dom Casmurro*, reafirmando a importância do romance e de seu escritor para a cultura nacional.

A partir da análise das cenas supracitadas, em que o grande imagista adota o ponto de vista de Bento para exibir determinados acontecimentos, expõe as fantasias da personagem e insinua sentidos implícitos a episódios, percebe-se que a condenação de Capitu também se mantém na narrativa fílmica. Todavia, mesmo que o percurso do texto fílmico siga, em certa medida, o do texto verbal, a narrativa audiovisual também instala a ambiguidade da narrativa, pois, em *Capitu* filme, é acentuada a falta de lucidez do protagonista que exagera situações e chega a conclusões sem um embasamento concreto. Nesse sentido, a narrativa fílmica mantém a imprecisão do texto verbal sobre a culpabilidade de Capitu, transferindo a dúvida ao espectador que continua a refletir sobre o filme, mesmo na ausência da tela que o projeta.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, M. de. (2014). *Dom Casmurro*. Nova Fronteira.
- AUMONT, J. et. al. (2012). *A estética do filme*. Papirus.
- AUMONT, J. e MARIE, M. (2013). *A Análise do filme*. Edições Texto & Grafia.
- GARDIES, R. (2006). *Compreender o cinema e as imagens*. Edições Texto & Grafia.
- GAUDREAU, A. e JOST, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Editora da UnB.
- GENETTE, G. (s/d). *O discurso da narrativa*. Veja.
- SARACENI, P. C. (Director). (1968). *Capitu*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxxB0w8k5a8>. Acesso em: 04 maio. 2020.
- SARAIVA, J. A. (2001). *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Artmed.
- SARAIVA, J. A. (2009). *O circuito de memórias*. Edusp, Nankin.
- TELLES, L. F. e GOMES, P. E. S. (1993). *Capitu*. Siciliano.

SOBREVIDAS DE PERSONAGENS: AGUSTINA BESSA-LUÍS NO CINEMA

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Universidade do Minho

1. Diversas obras literárias de Agustina Bessa-Luís foram adaptadas cinematograficamente. Manoel de Oliveira e João Botelho destacaram-se na transposição de romances da escritora portuguesa. «A Corte do Norte» (2009), filme homónimo do romance de 1987, realizado por Botelho, procurou traduzir algumas das mais perturbadoras inquietações da ficcionista.

O ensaio procura, assim: em primeiro lugar, identificar os traços mais relevantes da protagonista literária - feminina, como habitualmente ocorre na obra de Agustina - e o modo como o realizador leu os traços de enigma, de isolamento e de conflitualidade que a definem; em segundo lugar, assinalar aspetos inovadores que, no cinema, dão uma nova vida a personagens menos familiares da ficção da narradora; em terceiro lugar, demonstrar que o cinema tem desempenhado um papel fundamental na divulgação da obra de Agustina Bessa-Luís, permitindo estabelecer profícuas intermedialidades; em quarto lugar, pôr em evidência o que fascinou dois dos mais reputados realizadores portugueses (Oliveira e Botelho) na obra literária de Agustina.

2. Várias obras literárias da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019) foram adaptadas ao cinema por consagrados realizadores como Manoel de Oliveira (1908-2015) e João Botelho (nascido em 1949). O primeiro cineasta adaptou vários textos da escritora: os romances *Fanny Owen* (no filme «Francisca» – 1981), *Vale Abraão*, em 1993, *As Terras do Risco* (no filme a que deu o nome de «O Convento», datado de 1995), *Party-Garden Party dos Açores* (no filme «Party», de 1996), *O Princípio da Incerteza* (filme homónimo datado de 2002) e *A Alma dos Ricos* (no filme «Espelho Mágico», de 2005), e o conto «A mãe de um rio» (filme «Inquietude», de 1998). João Botelho, por sua vez, adaptou em 2009 o romance publicado por Agustina em 1987, *A Corte do Norte*.

O número significativo de adaptações cinematográficas de obras de Agustina, assim como a colaboração da romancista com o cineasta Manoel de Oliveira, acentuam as potencialidades comparatistas da obra literária desta prolífica escritora portuguesa,

bem como a essência da literatura comparada, assente na aproximação da literatura a outras áreas do conhecimento: música, pintura, fotografia, cinema.

Em entrevista concedida ao jornal *Diário de Notícias*, em 12 de março de 2009, o realizador João Botelho sistematizou do seguinte modo a diegese do romance, que procurou traduzir no filme: «É um filme sobre a arte que está acima da vida, o abandono de todas as convenções sociais para ser artista» (Botelho, 2009, p. 27). Esta observação destaca a dimensão histórica do romance de Agustina, uma vez que se refere a uma mulher, a atriz Emília das Neves, prostituta e atriz de teatro do século XIX, casada com um herdeiro madeirense. Emília das Neves – no filme, Emília de Sousa – terá forjado o seu desaparecimento e fuga para a capital portuguesa. O mistério da sua ausência da ilha da Madeira motiva investigações da família, durante quatro gerações. Afirma também o realizador que o segundo grande tema do filme é o de «mulheres geniais, fantásticas e grandes» (Botelho, 2009, p. 28), em contraste com homens débeis e tontos. Trata-se de uma reflexão que corresponde à antinomia estabelecida com frequência em diversas obras de Agustina: o universo feminino, nas suas contradições, complexidades, conflitos e mistérios, é o que protagoniza a sua ficção romanesca, opondo-se a um universo masculino, tendencialmente fraco, incapaz de compreender o feminino e emocionalmente menos denso.

Muito embora não incumba a uma adaptação cinematográfica um sentido de fidelidade, ela é visível a vários níveis na obra de João Botelho. Com efeito, a fidelidade ao texto de Agustina não é apenas de natureza temática; também no plano visual, Botelho recuperou a técnica barroca do claro-escuro, crucial no romance de Agustina e na influência que ele recebeu do pintor italiano Caravaggio. O realizador fez questão de sublinhar a sua conceção de cinema:

O cinema é luz e sombras, é a representação do ser humano em luz e sombra. Não somos [os realizadores portugueses] muito bons na acção, mas somos brilhantes na composição. Não temos muito dinheiro para os grandes efeitos, mas temos tempo para pensar.

Desenha-se, deste modo, uma profícua relação entre literatura, pintura e cinema. Importa aqui recordar, a respeito do diálogo literatura-pintura, que Agustina Bessa-Luís foi uma escritora fascinada por pintores e por quadros, destacando-se, nesse fascínio, dois mestres do Barroco: o holandês Rembrandt (cuja biografia ficcionalizada é construída por Agustina no romance de 2006, *A Ronda da Noite*) e o italiano Caravaggio (pintor incontornável para a leitura do romance *A Corte do Norte*). Sublinhe-se ainda que

Agustina foi uma escritora profundamente pictórica e que a sua obra está repleta de imagens visuais, metáforas da pintura e vocabulário pictórico.

O quadro de Caravaggio, «Judite e Holofernes», marca profundamente o romance e o filme. Agustina e Botelho sentiram a necessidade de definir a personalidade enigmática e inacessível da protagonista do texto literário, Rosalina Boal, através do intertexto pictórico. Quer o romance quer o filme valorizam os jogos de luzes e sombras: o quadro domina uma parte significativa do romance; do mesmo modo, ele preside a várias cenas do filme de João Botelho. Obra literária e adaptação fílmica dialogam com a pintura, alargando as dimensões de relações intersemióticas que, não obstante as suas particularidades, os seus códigos e as suas linguagens próprias, mantêm nexos profundos.

Importa, portanto, analisar mais aprofundadamente os sentidos deste quadro barroco: o episódio de Judite e Holofernes integra um dos livros apócrifos do Antigo Testamento e narra o momento em que uma israelita viúva alcança a libertação da sua terra dirigindo-se ao comandante dos Assírios e cortando-lhe a cabeça. A sedução e a decapitação de Holofernes representam um poder feminino absoluto, que na crueza do quadro de Caravaggio encontram plena expressão através da postura de Judite, dominadora e intemerata, ao lado de uma criada que, com expressão malévola, observa o movimento da israelita e segura um saco, presumivelmente para nele ser colocada a cabeça decepada do tirano.

O quadro torna-se, no romance e no filme, testemunha da evolução da protagonista, pois, de facto, ele baliza zonas de sombra e de luz do conhecimento e da racionalidade.

No romance de Agustina, o quadro que domina a quinta da Corte do Norte, na ilha da Madeira, é objeto de uma observação atenta da protagonista e nela desperta sentimentos contraditórios: a admiração pelo ato corajoso da israelita e certa empatia pela fragilidade do guerreiro. No quadro, Rosalina projeta ainda o seu sentimento de repulsa por uma comunidade campestre que nunca foi capaz de a compreender, e que discutiu a sua vida – ou, mais rigorosamente, forjou elementos sobre esta, uma vez que Rosalina nunca permitiu qualquer acesso à sua intimidade: «Rosalina, Boal, da Corte do Norte, sempre fora relacionada com coisas e objectos, como a pintura de Judite e Holofernes, no preciso momento de saciedade e de vingança» (Bessa-Luís, 1987, p. 238)

Os protagonistas do quadro despertam em Rosalina sentimentos ambivalentes, que a narradora reforça, e demonstram a natureza contraditória da personagem, que, em

última instância, jamais se deixa conhecer pelos que a rodeiam: o marido, homem fraco e incapaz de superar a impenetrabilidade da mulher, os filhos e os vizinhos.

A exemplo de outras personagens femininas de Agustina (Ema, em *Vale Abraão*, Quina, em *A Sibila* ou Silvina, em *Eugénia e Silvina*), Rosalina é uma mulher que contraria as convenções sociais e morais da sua época. A domesticidade que confina as mulheres é recusada por esta personagem feminina de forte personalidade: uma mulher que prefere o convívio com a natureza à interação humana; uma mulher que se furta ao desvendamento das suas inquietações e desejos; em suma, uma mulher com uma vida interior muito profunda, mas inacessível, desde logo aos mais próximos.

A ambiguidade e o mistério da protagonista do romance são construídos não apenas pelo seu comportamento, mas desde logo pela flutuação de nomes próprios: Rosalina é designada no capítulo 1 do romance como baronesa de Madalena do Mar, enquanto no capítulo seguinte o seu nome se torna a alcunha que lhe é atribuída pela população da propriedade da Corte do Norte: «Boal de cheiro porque é uma casta de uva também conhecida por ‘marota’ e, por extensão, ‘cabrita’» (Bessa-Luís, 1987, p. 45). As alcunhas têm um carácter depreciativo: Rosalina surge aos olhos da comunidade como uma mulher confundida com uma casta de uvas e com um animal indomável. Idêntico processo se verifica no romance *Vale Abraão*: o epíteto com que as tias identificam Ema – a melra – revela óbvias conotações pejorativas.

A ambiguidade é reforçada pelo facto de o romance partir da presumível biografia de uma mulher – a atriz portuguesa Emília de Sousa, que viveu entre 1820 e 1883 – para uma construção ficcionalizada onde Rosalina também recebe traços da imperatriz austríaca Sissi que, na Madeira, terá convalescido no inverno de 1860. É neste jogo entre realidade e ficção, verosimilhança histórica e efabulação que é construído o romance *A Corte do Norte* e é elaborada uma incerteza que persiste até ao final da obra. O ambiente romântico do romance – que o filme reproduz sobretudo nas escolhas musicais de composições de Schubert e Verdi – procura traduzir as complexidades da protagonista.

O misterioso desaparecimento de Rosalina, cujo corpo jamais foi encontrado, desencadeia uma investigação que, ao longo de várias gerações, mobiliza vários descendentes. Reconstruir a sua vida e a sua morte tornou-se um puzzle de pequenos avanços e grandes recuos. Abre-se, deste modo, a possibilidade de leitura de *A Corte do Norte* como narrativa policial: existem investigadores (familiares que procuram reconstruir a vida e o desaparecimento de Rosalina), são recolhidos indícios (muito vagos, todavia) e, ao longo de várias gerações, há um esforço inabalável pelo desvendamento do

mistério, que, no entanto, ficará irresolúvel. Rosalina perpetua na memória familiar uma imagem de névoa, idêntica aos nevoeiros que tanto a atraíram nas suas deambulações solitárias junto do oceano atlântico.

Um dos poucos elementos identificados na vida de Rosalina é a sua atração por flores. O romance, de resto, começa com uma descrição da ilha da Madeira como jardim e acentua os efeitos terapêuticos deste espaço, assim como a influência de algumas espécies vegetais na vida das mulheres:

A Madeira é um rosal sem rosas de destaque especial, que o relevo vai para as hortênsias, rainha Hortênsia chamada, em honra da filha de Josefina, Hortênsia de Beauharnais, e ali, não se sabe se por tique político, dizem *novelos*. Mas é rosal pela fragrância própria, que até a casca da caneleira perfuma o ar. Toda a espécie de ramas verdes são cheiros em que a rosa se intromete. Não podem os doze anos de uma mulher deixar de notar essa primeira coroação de perfumes que lhe dá aos sentidos promessas. Quais doze anos! Aos cinco, o jasmim prende-se na trança loira e deixa um rasto que o calor demora. Aos sete, conhece-se de cor o nome e o cheiro da roca-de-vénus, espigas amarelas que adormecem o coração mais alanceado duma aluna de freiras. E a coroa-de-henrique – quem lhe pôs o título se agapantos são em qualquer continente? Por força há uma história cunhada em botânica por trás destes nomes variados. Eu sei de reservas florais, como há outras de tigres e de leões. Na Madeira existem, no Monte, em qualquer florestinha plantada há cem anos e que se tornou adulta, ganhou cabeleira e a sacode de manhã, nos nevoeiros brancos, como quem acorda entre lençóis.

Na Quinta de Palheiro-Ferreiro, por exemplo, se não havia mulheres, o parque tem um ‘jardim de senhora’ que nos faz cismar. Pelo que nele há de recatado, se não triste; de amores bordado e de emoção descrito. As dalias morrem, gangrenadas; num tanquinho de pedra, sem acesso pelos segredos dum labirinto de buxo, suspira uma água em suspenso repuxo, que não tem dois dedos de elevação (*idem*, 1987, p. 8).

Rosalina partilha esta paixão pelas flores – as hortenses, mas, sobretudo, as violetas. Conhecida desde a Antiguidade, a violeta tem origens obscuras que remontam ao mito do deus Átis, que teria sido loucamente amado por Cibele. A traição de Átis e o seu envolvimento com uma ninfa terão conduzido Cibele a enlouquecê-lo. Átis deambula pelos bosques e acaba por se mutilar sexualmente e morrer. Do seu sangue brotam violetas (cf. Villena, 2011, p. 37). Esta flor aparece também associada a Cristo, simbolizando a humildade do ser divino que se humaniza (cf. Impelluso, 2004, p. 128).

As duas simbologias podem aplicar-se a Rosalina, cuja existência breve é, tal como a do mito clássico, brusca e precocemente interrompida, e é também pautada pela simplicidade e pelo desprendimento.

Mas penso que pode ainda considerar-se outra simbologia da violeta, ainda que mais rebuscada. Como se sabe, a luz branca é um composto de radiações que formam as sete cores do arco-íris. Na paleta das cores, as extremidades são ocupadas pelo vermelho e pelo violeta. Do vermelho para o violeta, a temperatura da cor baixa. Simbolicamente, o violeta é uma cor mais fria, mais próxima da morte térmica. A flor com esta cor constitui

também uma possível simbologia da vida de Rosalina, publicamente caracterizada como uma mulher desdenhosa, ciosa da sua intimidade e pouco propensa ao desenvolvimento de laços emocionais.

O cineasta João Botelho manifestou o cuidado de se manter fiel ao intertexto literário. A atriz Ana Moreira desempenha no filme os papéis de cinco personagens femininas: Rosalina, Sissi, Emília de Sousa, Águeda e Rosamund. Esta escolha de uma só atriz para representar todos os papéis femininos é comentada nos seguintes termos por Mário Jorge Torres (2009, p. 7):

[...] constrói um labirinto representativo em que tudo se confunde e se revela. ou seja: a semelhança de Rosalina com Emília, facilitando a identificação, não é maior nem menor do que com as descendentes da Baronesa, Rosamund e Águeda, ou com o seu duplo imediato e assumido, Elizabeth, Imperatriz da Áustria. A multiplicidade de tempos e de montagens em tortuosos "flash-backs" desdobra e reformula a hipótese de 'thriller' numa saga familiar, iludindo a importância do mistério: nem se aspira a resolver nada, nem se oculta o objectivo de atingir, no fascínio de uma beleza fátua, feita de filtros, "travellings" sobre a paisagem recomposta, um falso decorativismo de época (Torres, 2009, p. 7).

No espaço narrado, Agustina destaca lugares inóspitos, isolados e de difícil acesso, que a protagonista do romance percorre solitariamente em dias sombrios ameaçados por nuvens escuras. Estas imagens espaço-temporais adensam o clima de mistério que envolve a existência de Rosalina. No filme homónimo, o espaço e o tempo representados reforçam também essa vertente enigmática, em grandes planos de falésias e nuvens ameaçadoras.

A oposição entre a fortaleza feminina e a fraqueza masculina constitui, tal como acontece com o motivo da conflitualidade familiar, um tópico crucial em toda a extensa obra narrativa de Agustina Bessa-Luís.

3. Recupero duas notas que procuram sintetizar o conteúdo deste ensaio:

Primeira nota: A obra literária de Agustina Bessa-Luís revela múltiplas potencialidades cinematográficas, que reputados cineastas como Manoel de Oliveira e João Botelho exploram.

Segunda nota: as relações intermediais literatura-cinema suscitadas por *A Corte do Norte* possibilitam um diálogo interartístico, que convoca, para além dos discursos

literário e cinematográfico, outras artes que estimularam a escritora e o realizador: a pintura e a música.

Agustina não teve oportunidade de assistir ao lançamento do filme de João Botelho. Todavia, foi uma escritora profundamente interessada por cinema e cineastas. Não será despropositado pensar que, se tivesse assistido à adaptação cinematográfica do seu romance *A Corte do Norte*, dele poderia dizer, como disse da entrada «Cinema» no *Dicionário Imperfeito*: «a ilusão para mim é sagrada. E se o cinema não a prometer ou a desanuvia, ou até descontrola, não é cinema» (Bessa-Luís, 2008, p. 52).

BIBLIOGRAFIA

- BESSA-LUÍS, A. (1987). *A Corte do Norte*. Lisboa: Guimarães Editores S.A.
- BESSA-LUÍS, A. (2008). *Dicionário Imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores S.A.
- BOTELHO, J. (2009). “A Corte do Norte salvou-me a vida. Entrevista de João Botelho”. *Diário de Notícias*. 12 de março: 27-28.
- IMPELLUSO, L. (2004). *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- TORRES, M. J. (2009). A Corte do Norte – Ternas Guerreiras! *Público*, 19 de março: 9-10.
- VILLENA, L. A. (2011). *Diccionario de Mitos Clásicos para uso de modernos*, Madrid: Editorial Gredos, S.A.

CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ESTÉTICA POÉTICA EM *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE*, DE MANUEL LOPES, SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E CRIAÇÃO PICTÓRICA

Maria Raquel Álvares

Clepul – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

INTRODUÇÃO

A literatura, o cinema e as artes plásticas são formas de comunicação expressivas que dialogam constantemente e geram relações semânticas, temáticas e intertextuais. Escolheu-se para esta investigação o livro *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes (1959), um testemunho fiel da forma de viver nas Ilhas de Cabo Verde e em especial em Santo Antão.

Manuel Lopes romancista, poeta, pintor e ensaísta foi um dos organizadores da *Claridade- revista de Arte e Letras* (1936) juntamente com Jorge Barbosa, Baltazar Lopes e outros escritores cabo-verdianos. Ele procura sustentar em narrativa poética um forte sentimento telúrico, os diversos quadros do espaço físico de Santo Antão com os problemas do clima e suas incansáveis mudanças bem como o sofrimento, as incertezas, as infrutíferas migrações em busca da água, um incessante desespero dos ilhéus que ocasiona a morte. O escritor em estudo enquadra-se nos propósitos ideológicos do projeto desse movimento intelectual, *fincar os pés na terra*, pensar os reais problemas do homem cabo-verdiano, no que ele tem de mais genuíno e peculiar. É necessário dizer que o modernismo brasileiro e a rutura histórica que a *Semana de Arte Moderna* de 1922 em São Paulo desencadeou em relação ao paradigma estético literário europeu constituiu o húmus que propiciou a busca da tradição regional e se fez sentir na literatura cabo-verdiana.

OBJETIVOS

Esta investigação pretende dar a conhecer os diferentes olhares estéticos das diversas descrições paisagísticas e de seus cambiantes da ilha de Santo Antão, personagens e espaço social e físico, alargando à adaptação cinematográfica do romance realizada por

António Maria Faria em 1987 e ainda ao artista plástico cabo-verdiano Kiki Lima, que na tela *Resistência* (1981) realça com vivo realismo o sofrimento do povo das ilhas crioulas.

METODOLOGIA

No decorrer deste trabalho será desenvolvido um diálogo intertextual a nível semântico e temático entre os três artistas propostos de natureza artística. Inicialmente dar-se-á a conhecer a plasticidade romanesca gerada pelas diversas tonalidades das paisagens geradas pela chuva e a lestada, momentos dinâmicos que circulam pelo terreno poético da narrativa *Os Flagelados do Vento Leste*, edição de 2017, colhidas pelo autor e em paralelo o realismo vivido pelas personagens. O primeiro em linguagem expressiva, poética e pictórica que acentua fortemente os elementos naturais, a vida das personagens nesse ambiente inóspito; o segundo plano o diálogo estabelecido entre o *corpus* literário e o espaço físico do cabo-verdiano na pintura de Kiki Lima e o último plano a adaptação cinematográfica deste romance produzida por António Faria em 1987. A temática telúrica será confirmada a partir das relações dialógicas e intertextuais existentes entre os diversos elementos estruturais e ligações semânticas desenvolvidas nas três artes, a literatura, a pintura e o cinema.

Nesse sentido serão abordados alguns teóricos importantes para fundamentar este trabalho como as leituras e citações de M. Bakhtin, Júlia Kristeva, Jean-Yves Tadié, Jean-Claude Renard, Maurice Merleau-Ponty, Étienne Souriau, Jean-Philippe Miraux, Michel Zérafra, Robert Stam, André Bazin e de José Luis Sánchez Noriega.

PINCELADAS PLÁSTICAS

Procura-se defender o pensamento do filósofo francês Étienne Souriau que no seu livro *La Correspondance des Arts, Science de L'Homme: Éléments d'Esthétique Comparée* (1969) sustenta o interesse de relacionar as várias expressões artísticas no âmbito de uma estética comparada: «Rien de plus evidente que l'existence d'une sorte de parenté entre les arts. Peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, sont lévites au même temple» (1969, p. 20). Interessa focar que a relação do diálogo entre a literatura e as outras artes é de grande importância, abre caminhos à intertextualidade, conforme apontado por Laurent Jenny: «Il y a intertextualité quando le texte retravaille un autre texte et non pas seulement

quando il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas» (1976, p. 262) e interpreta aquilo que vê e sente de diversas possibilidades abertas ao mundo.

Manuel Lopes pinta e desenha, na sua escrita, um conjunto de duras realidades vividas a que são submetidos os seus habitantes, vítimas de fenómenos naturais, chuva/seca, e da insularidade. Uma realidade social do povo de Cabo Verde na qual se insere uma população que viveu sempre com a presença do flagelo da fome devido às condições climáticas da região. No segundo prefácio do romance *Os Flagelados do Vento Leste* (2017), Manuel Lopes informa:

Acompanhei um dos períodos mais sombrios da odisséia agrícola do povo mártir de Santo Antão. Compartilhei da sua luta com tal ansiedade e adesão, que ficou gravada no meu espírito e gravada no meu coração para sempre a terrível tragédia. (2017, p. 9).

Esta narrativa de ficção é permeada de elementos que nos reportam à paisagem natural da Ilha de Santo Antão com as viçosas plantações de milho cultivadas pelos lavradores, as estradas entre os rochedos e o vento que sopra fortemente são nas montanhas, a poeira provocada pela lestada e outros. O livro *Flagelados do Vento Leste* fala-nos da ação dos ventos Harmatão ou lestada, Nordeste e Monção. Os dois primeiros são ventos secos, oriundos do deserto africano, causadores das estiagens e da desolação. O último origina-se no Atlântico Sul, é um vento húmido que expressa a possibilidade de chuva e de abastança. Segundo as palavras do próprio Manuel Lopes, o livro era para ter o título de *A Lestada*.

Por vezes a ilha de Santo Antão é castigada pela forte seca que está expressa no título do livro que é a tensão entre a vida e a morte representada pela ação devastadora do vento leste: «A esperança nas águas e o temor da estiagem faziam parte de um hábito transmitido de geração em geração» (Lopes, 2017, p. 43). Os elementos referidos ora refletem uma nova expectativa de vida, ora o sofrimento trágico. Manuel Lopes lança-se profundamente na realidade ambiental, observando os problemas da terra agreste e escreve o romance com o narrador na terceira pessoa, dividido em duas partes, a primeira compõe-se de “Chuva”, “Lestada” e os “Flagelados” e a segunda parte “Romance na montanha”, “Estrada” e o “Crime”. É um conjunto de capítulos que segue um percurso de vida das personagens num contínuo retorno ao ato inicial da ação. É um romance da terra que mantém forte relação de verosimilhança com a realidade do arquipélago. Deve-se dizer que no universo rural da Ilha de Santo Antão, por setembro assiste-se à chegada

de chuva, que se augura próxima. Ela virá muito intensa e devastadora, trazida pelo vento fortíssimo e danificará os cultivos, abalará socalcos e afetará construções entre as quais a casa de José da Cruz. Novembro trará a lestada, a razia total das culturas, a perda de ânimo de alguns e inicia-se a partida das populações para outros locais. A personagem José da Cruz recusa-se a sair e vai ficando sem os bens. A segunda parte aparece Leandro, filho de José da Cruz, temível “mascarado”, assaltante de jornaleiros e negociantes. Leandro é injustamente culpado de um acidente com aparência de crime e vai ter com a sua companheira Libânia, contudo ela tinha partido com outro companheiro.

O narrador apresenta as personagens José da Cruz, Josefa, mais conhecida por Zepa, seu filho Leandro, Manuelinho, João Felícia, a viúva Aninhas, os “mascarados” que eram vagabundos e pastores solitários que se abrigavam nos ermos das montanhas e quando as calamidades assolavam a ilha, em pleno dia, disfarçados com peles de cabras, como espíritos de mau agouro apareciam e desapareciam e roubavam no silêncio dos caminhos desamparados. O narrador começa com o fim de agosto e expressa o pressentimento de um tempo difícil que se advinha:

Agosto chegou ao fim, Setembro entrou feio, seco de águas; o sol peneirando chispas num céu cor de cinza; a luminosidade tão intensa que trespassava as montanhas, descoloria-as, fundia-as na atmosfera espessa e vibrante. Os homens espiavam, de cabeça erguida, interrogavam-se em silêncio. [...] Nem um fiapo de nuvem pairava nos espaços. (Lopes, 2017, p. 15).

No início do romance, o narrador descreve a natureza numa linguagem poética carregada de metáforas, o narrador dá-nos uma paisagem cheia de luz resplandecente nas montanhas, manifestando incertezas de um povo que mesmo ameaçado consegue ter alegria e resistir às intempéries da natureza: «A esperança das águas e o temor da estiagem fazem parte de um hábito secular transmitido de geração em geração» (Lopes, 2017, p. 16). Confirma-se o que diz Jean-Yves Tadié em *Le Récit Poétique*: «La construction du récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose et celles du poème» (1994, p. 116). Toda a escrita do romance reflete a construção de uma nova poética muito diferente da linguagem dos escritores da revista *Clairidade-Arte e Letras* (1936) fundamentada no diálogo fortemente telúrico entre as personagens e a descrição da natureza que se caracteriza por um tempo geográfico ambíguo, causador de inquietação e ansiedade. Alguns exemplos demonstrativos: «Viu névoas no horizonte, por cima da linha do mar, e uns farrapos de nuvens agarrados ao Topo de Coroa – a montanha mais alta da ilha, que

se avistava do terreiro; mas o céu apresentava-se, escuro nos últimos dias, limpo» (Lopes, 2017, p. 16). Retomando Jean-Yves Tadié que reafirma: “[...] le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème” (1994, p. 7). É interessante observar que algumas impressões colhidas pelo escritor em relação à natureza, relembram quadros impressionistas de Monet, Gustave Courbet e de Camille Pissaro.

Outras expressões relacionadas com a personagem José da Cruz:

Aspirou o ar, impregnado de um cheiro gordo e bom a terra saturada. Sentiu-lhe penetrar-lhe o sangue como uma comida substancial entrando num estômago faminto. Não havia para ele melhor perfume que este: o cheiro do suor da terra, que penetrava o corpo e o espírito dos homens, alimentava-lhes os músculos dos braços e a vontade de viver, e abria-lhe uma certeza e um caminho. (Lopes, 2017, p. 31).

O leitor está diante de um canto poético e telúrico que assinala a destruição da terra e das personagens, visto que a terra é o símbolo de fecundidade e da regeneração, é a mãe cuja função é dar vida a todos os seres para de novo recebê-los em seu ventre. A descrição da natureza vai sofrendo mudanças de acordo com o desenrolar da ação das personagens e procura adequar-se à realidade da tragédia local. A existência de um gênero literário de natureza híbrida que conserva a parte ficcional e igualmente a linguagem poética não dilui os dramas vividos pelas personagens. Conforme dito por Jean-Yves Tadié «[...] la représentation lutte avec l’abstraction» (1994, p. 12), conflito entre o real dos acontecimentos e os traços em poesia e pintura verbalizados pelo escritor. Seguindo esta linha de pensamento Gaëton Picon em *Panorama de la nouvelle littérature française* informa: «Le récit ne se contente plus d’être la narration objective d’un destin individuel: il est jeu poétique, spectacle sans limites, l’invention verbale et métaphorique la plus libre a toute latitude de s’y manifester» (1949, p. 34).

Se anteriormente ao flagelo da seca, os homens são comparados às árvores mostrando a força e a resistência física de um e de outro, posteriormente o elemento árvore aniquila a personagem José da Cruz visto que ele morre agarrado ao tronco de uma árvore: planta e homem, homem e planta fundem-se cumprindo o seu destino:

Uma grande nuvem negra abafou o sol. As montanhas de repente desabaram. Todas as luzes se apagaram e as trevas envolveram a ilha. E quando a árvore tombou e o tronco se desfez na escuridão, José da Cruz caiu desamparado (Lopes, 2017, p. 233).

Assim é estabelecida uma relação dialética entre José da Cruz e a natureza que está interiorizada na personagem e ambos acompanham as várias oscilações climáticas e psicológicas ora em períodos de abundância e esperança, ora em momentos desoladores, sobretudo quando o vento leste transforma a região em paisagem agreste. Manuel Lopes no artigo “Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos” de 1957 escreve

As personagens literárias por seu lado não copiam a Vida. Interpretam-na. São a própria vida inferida através da sensibilidade, do temperamento, da inteligência, numa palavra, no estilo do artista. Simbolizam toda a problemática dum dada etapa da existência humana, e são a corporação do espírito da colectividade que representam, enquadrada na sua geografia e no seu tempo (1995, p. 382).

Por um lado, o escritor como ficcionista procura interpretar a psicologia humana, não trair as suas personagens, antes exaltando-as e considerá-las vivas. Por outro, as descrições são de natureza poética, elas têm qualidades pictóricas e exprimem a temporalidade do ser cabo-verdiano e constituem quadros representativos dos diversos cambiantes da natureza escritos numa linguagem metafórica e de inter-relação entre o literário e o pictórico em pinceladas cheias de vigor que captam movimentos, tempos, luminosidade, sombras, preservando a alegria e o sofrimento, em que o artista consegue colocar o homem natural de Santo Antão no centro da cena. Toda a narrativa está organizada em diferentes telas associadas às mutações naturais que se refletem na vida dos ilhéus e representam pinceladas de imagens cheias de expressividade: «[...] plantada no meio do céu, a lua, quase cheia, muito branca, era a coisa mais bonita da noite» (Lopes, 2017, p. 65), «[...] A lua apontou por cima das montanhas derramando por sobre os caminhos a sua claridade indiferente» (Lopes, 2017, p. 140), «[...] o sol parecia uma enorme laranja tombada de podre, mergulhando num charco» (Lopes, 2017, p. 148), momentos temporais que suscitam descrições de quadros paisagísticos com movimentos e ritmos transmitidos pela natureza, deixando transparecer numa linguagem poética o diálogo entre o texto literário e o pintor.

Manuel Lopes no texto “Pintura, Pintores e Público” escrito e publicado em “Telégrafo” de 17 de março de 1954 diz: «O artista pretende de modo mais fiel, e na qualidade de intérprete, a impressão que ele recebe da realidade [...]» (1995, p. 313) e continua «O artista sente, e tenta dar-lhes a máxima expressão, as diferenças que separam os homens; não só a forma das coisas, como as tonalidades são determinadas por preferências individuais, pelos estados de alma, pela maneira de ser de cada qual» (1995,

p. 313). O trabalho pictórico recriado das várias descrições paisagísticas dos diversos locais da ilha de Santo Antão, numa linguagem metafórica são representativas das categorias estéticas do trágico e do dramático advindas do sofrimento vivenciado pelo povo cabo-verdiano. O escritor Manuel Lopes como pintor da palavra consegue transmitir, interpretar e captar as inquietações e angústias do homem consequentes de uma natureza agreste: «Os milharais agitavam-se aflitivamente, como pedindo socorro aos homens. Os feijoeiros e as aboboreiras, desamparados, acenavam os compridos caules quase despidos de folhas [...]» (Lopes, 2017, p. 94). Observa-se que a linguagem telúrica é sobrevalorizada com a utilização de metáforas, comparações, animização, personificação e outros recursos discursivos visto que a terra é a mãe, o sustento e a morte.

Toda a narrativa poética é dotada de qualidades plásticas pela forma como descreve a realidade dramática vivenciada pelo povo cabo-verdiano, retratando as situações de extrema pobreza, fome e miséria em momento de grande crise da seca, agravada pelo vento leste e por pragas de gafanhotos. O vento é considerado uma personagem destruidora, impondo sofrimento e morte:

O vento ardente descia das montanhas, como se as portas do Inferno ficassem para esses lados. Varria a superfície dos campos cobertos de verde viçoso. Por onde passava deixava manchas de amarelo-torrado, folhas doiradas dançando nos ares e um cheiro irrespirável a pimenta em pó (Lopes, 2017, p. 85).

O seu efeito devastador que além de queimar tudo, carrega as chuvas para o mar, obriga ao abandono das casas e a deslocação das pessoas: «O ar que circulava no interior da casa queimava os lábios, secava as narinas e a garganta doía nos cantos dos olhos. A própria mesa, os bancos, os pés e o esteirado da cama gemiam sob o látego do suor» (Lopes, 2017, p. 97); «O vento rasou o chão, assobiou nas hastes das piteiras e nas arestas das pedras afiadas, e os campos encheram-se, de novo, das suas vozes ululantes.» (Lopes, 2017, p. 127). Jean-Claude Renard aponta: «L' espace de l' activité poétique est constitué par une manière originelle et exclusive de parler du langage et de laisser parler le langage tout en parlant, au niveau le plus essentiel, d' une manière d' être, de vivre, de voir et de connaître» (1970, p. 97).

O espaço poético da narrativa fala, movimenta-se, constrói e reconstrói quadros da natureza que refletem a dureza e a agressividade. O narrador observa e interpreta os diferentes momentos do espaço físico, pinta-os em palavras e tenta evidenciar a

resistência do homem face à natureza. A propósito da relação do pintor com o mundo, Merleau-Ponty diz:

L'oeil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres et d'autres manques.(1964, p. 26).

O narrador apresenta diversos olhares de paisagens que ele vê em diferentes quadros espelham a aridez da terra, as mudanças inóspitas da natureza, a ligação e o trabalho árduo do homem rural em cânticos telúricos e poéticos. O narrador fala:

Cortinas de chuva, prateadas, aproximavam-se do litoral e antes de tocarem a terra desvaneciam-se ou faziam meia-volta, desenhando arabescos pálidos no mar. O nordeste, dum momento para o outro, varreu as nuvens em direção ao sul, e em poucas horas lançou esperanças para lá do horizonte. (...) Oh, nordeste, inimigo da chuva! Oh, nordeste, ventinho de feição para os navegantes! Oh, vento bom para quem vai mar em fora e deixa para trás a sua Ilha! (Lopes, 2017, p. 99).

Continuando o movimento da descrição poética: “Os trabalhadores formigavam ao longo da estrada e na circunvizinhança. Os homens manejavam enxadas, picaretas e pás, envolvidos de poeira ardente. O pó que subia da terra tinha reflexos de ouro, como fumo irrompendo de labaredas. (Lopes, 2017, p. 177); «[...] O vento levantava refregas de poeira que seguiam ao longo da estrada como cavalos galopando à desfilada» (Lopes, 2017, p. 203). «[...]Assobiava nas arestas dos penhascos, batia chapadas algures, desfazia-se no vácuo. No céu as estrelas sacudidas pelo vento sarabandeavam» (Lopes, 2017, p. 207).

As imagens pictóricas expressam telas, paisagens, cenários e os seus elementos, cores, formas, manchas, tons, impressões que ficam gravadas no escritor e no leitor, projetando as artes plásticas para a textura literária. A pintura é considerada como a representação do real, ela conta ou traduz um fato, uma narrativa que utiliza cores e formas. Jean-Yves Tadié informa: «La peinture transforme le monde en tableaux, le poème transforme le monde en poésie; le récit poétique en prose suggère, lui, un monde poétique:la poésie de son sujet est inversement proportionnelle à celle de ses moyens» (1994, p. 195). A metáforização poética e pictórica não retira o realismo às forças da natureza, pelo contrário reforça-as e confere grande força dramática às personagens:

Lá fora era só o vento uivando [...]. Queimando implacavelmente, exterminando sem piedade. A canseira dos homens, na mão reversa do Destino. [...] As plantas miseravelmente sacudidas, as folhas arrancadas juncando chão, os milheiros torcidos pela base, as aboboreiras e os feijoeiros abanando os compridos e delgados braços, pedaços de plantas levadas ladeira abaixo (2017, p. 81).

As paisagens descritas pelo narrador dão um estado de permanente exaltação e tensão, obedecem ao papel do pintor que é «(...) de cerner et de projeter ce qui se voit en lui» (Merleau-Ponty, 1964, p. 31). Tendo em conta que o escritor Manuel Lopes na narrativa *Flagelados do Vento Leste* é o exemplo vivo da relação entre a literatura e a pintura e que predomina o pictórico nas descrições do livro referido, escolhe-se o quadro *Resistência* (1981) do pintor Kiki Lima que suscita uma leitura intertextual e temática com o romance em estudo. Este quadro representa o esforço humano, retoma a relação dialética entre o homem e a natureza e dialoga com a personagem José da Cruz em *Flagelados do Vento Leste*: «Com a picareta José da Cruz deslocava as pedras mais salientes, das margens, que resvalavam sem esforço» (Lopes, 2017, p. 47). O artista procura mostrar o ambiente de seca prolongada, o homem de braços tensos e magros com o cabo da sua enxada, símbolo da ligação do cabo-verdiano à terra, pedras sequiosas, a aridez da terra e o vento desolador. Elter Manuel Carlos diz: «Parece que o homem está secando juntamente com a terra: ele acaba por se confundir com a própria terra (sentido identitário de fazê-lo seu) que cultiva: sua Terra» (2015, p. 57). *Resistência* (1981) manifesta-se pelo seu valor estético, simbólico, histórico e expressa a coragem e a luta do homem rural das ilhas crioulas numa situação limite.

A QUEBRA DO PICTÓRICO

A questão da adaptação literária tem sido discutida por vários teóricos da linguagem cinematográfica no sentido da fidelidade ou não ao texto literário. Quando o leitor lê a obra sente a necessidade de visualizá-la tal como ela está no livro, mas muitas vezes o cineasta tem uma posição crítica e interpreta o texto como ele vê, sente e a sua intenção.

Robert Stam critica o conceito de fidelidade, aponta os conceitos de dialogismo (M. Bakhtin) e de intertextualidade (Júlia Kristeva) como uma possibilidade de transcender as aporias da “fidelidade”. Ao considerar o diálogo do cinema com outras artes, em meado dos anos 1950, Bazin utiliza o termo “cinema impuro”, de extrema

importância para o processo da evolução cinematográfica. Algumas adaptações, aquelas mais experimentais e com pretensões estéticas com sua proposta cinematográfica que é de ordem dialógica no sentido de Bakhtin como afirma Robert Stam in *Introdução à teoria do cinema*:

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anónimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos (2003, pp. 225-226).

Em outra sua obra, diz:

(...) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas (Stam, 2008, p. 44).

O pesquisador refere-se à possibilidade de diferentes leituras de um texto, da mesma forma que um romance pode motivar diversas adaptações e explica que nas diversas adaptações cinematográficas ocorre um processo de transformação e transmutação de sucessivas referências intertextuais. A adaptação enquanto leitura, reescrita, crítica, tradução, recriação, sugere um número infinito de interpretações que fogem à fidelidade do texto proposto para ser adaptado e estimulam a inovação. Robert Stam reforça as ideias propostas por André Bazin. Este último aponta que a adaptação do romance requer «[...] uma certa margem de criação [...]» (Bazin, 1991, p. 83).

Por sua vez José Luís Sánchez Noriega em “Las adaptaciones literárias al cine: um debate permanente” escreve: «literatura y cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretejerse» (2000, p. 47) e define adaptação como «[...] el processo por el que um relato, la narración de una história, expressado en forma de texto literário, deviene, mediante sucessivas transformaciones en la estrutura (...)» (2000, p. 47). Como se vê não se pode falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, de fidelidade ou não em relação ao original, mas sim em energia criativa, respostas dialógicas específicas, diferentes leituras, críticas, interpretações e reelaboração do romance literário original.

Assim seguindo as teorias propostas por André Bazin, Robert Stam e José Luis Sánchez Noriega procura-se reforçar que a arte é um diálogo intertextual e que a adaptação ao cinema da obra literária *Os Flagelados do Vento Leste* de Manuel Lopes é

um projeto sociocultural que retrata a vida agreste e rude do cabo-verdiano na Ilha de Santo Antão. A adaptação do livro ao cinema decorreu em 1986 e foi realizado por António Faria da Cunha Teles. O filme aborda a família camponesa e sua resistência à seca em 1942.

O protagonista José da Cruz que cultiva a sua terra e acreditando nos sinais da natureza diante da seca que assola a ilha, não abandona o local e luta pela sua sobrevivência. A fome destrói famílias, obrigando-as a retirar para o litoral onde podem encontrar trabalho nas obras públicas. José da Cruz recusa admitir a sua fragilidade. É a construção literária de uma personagem que representa a posição ideológica do autor do romance e mesmo do produtor do filme e a tensão dramática entre o homem e a natureza, em que a esperança alterna com o desespero e a vida com a morte.

António Faria no ensaio “Luz e História: Filmar Cabo Verde” escreve:

Os Flagelados do Vento Leste abriram ou consolidaram um compromisso existente durante o período de luta armada que criou o País. Nas circunstâncias que o determinaram e impregnam irreversivelmente, significa amar o chão que lhe serviu de cena e sagrado pelas canções, amar a luz e a história (2004, p. 42).

O realizador durante a rodagem do filme explica que o tema do filme não é a seca, mas a atitude humana face ao flagelo violento e marcante «[...] numa época em que o Arquipélago era ainda uma colónia portuguesa conhecida pelo efeito medonho do Tarrafal como pela história peculiar do seu povo e da sua luta» (2004, p. 43).

O filme é um testemunho fiel das ilhas de Cabo Verde, mais propriamente da ilha de Santo Antão, realçando detalhes hostis do clima e do solo, os sofrimentos, as incertezas, as infrutíferas migrações em busca de água, símbolos de esperança, de desespero e de morte dos seus habitantes.

As descrições climáticas como os elementos atmosféricos da chuva e do vento descritas pelo narrador do romance *Os Flagelados do Vento Leste* perdem toda a expressividade poética e pictórica para dar lugar a um fenómeno objetivo e realista, próprio da força da natureza. Se a chuva é necessária às ilhas crioulas, também vítima as personagens. Na narrativa José da Cruz tem a esperança «[...] nas águas e o temor da estiagem fazem parte de um hábito secular transmitido de geração em geração» (Lopes, 2017, p. 13). A voz do narrador é respeitada no filme ao descrever o protagonista José da Cruz: «José da Cruz era homem de bom pensar e de bom conselho, homem de sacrifício

quotidiano: dessa raça de gente direita que sabia diferenciar as coisas, pão-pão, queijo-queijo, e sabia estudar o tempo e confiar no tempo» (Lopes, 2017, p. 15). A inter-relação entre o homem e a terra está presente no filme porque vive dela. A chuva que é o símbolo de fé confere um forte dinamismo, um ritmo que transmite ao espectador o sentido da necessidade vital da água como sobrevivência. Em outros momentos o espectador sente a presença do discurso do homem da terra: «Terminado o trabalho, [...], sentiram, com alegria, que a sua alma exaltava, e, na caixa do peito, o coração batia com mais leveza, aliviada do lavrador. [...]. De qualquer maneira, o destino de homem é enxada é cavar e semear» (Lopes, 2017, p. 37). A personagem José da Cruz é o símbolo e do lavrador caboverdiano, Ele preconiza a garra, a coragem e o amor à terra. O teórico Jean-Philippe Miraux em *Le personnage du roman* diz: «La conception du personnage est donc liée aux appréhensions et aux valeurs du monde qui le rendaient possible» (1997, p. 10). De facto, o realizador do filme realça os valores telúricos da personagem José da Cruz e que estão presentes na narrativa. Ele é dotado de uma força interior, que incentiva os lavradores a continuarem o seu trabalho sob a ameaça das más condições climáticas. No fundo confirma-se o pensamento de Jean-Philippe Miraux: «Em fait, la géographie de l'espace romanesque correspond à ce que l'on pourrait appeler la géographie psychologique du personnage» (1997, p. 17). O destino do homem é a luta constante contra a natureza destruidora que esmaga tudo.

Uma das cenas mais impressionantes é o interior da casa de José da Cruz, completamente vazia porque todos os móveis e utensílios haviam sido vendidos para combater a miséria. Os filhos morreram de fome e Leandro filho do primeiro casamento torna-se “mascarado” (Lopes, 2017, p. 100), faz assaltos e rouba: «A família estava curtindo uma grande miséria. O pai, acororado no chão, tinha o rosto escondido nos joelhos como se estivesse a dormir» (2017, p. 163). A cena da morte de José da Cruz é respeitada, agarrado ao tronco de uma árvore, planta e homem, homem e planta fundidos, cumprindo o seu destino. Esta personagem é a mais marcante no romance e no filme, conforme dito por Michel Zérafra: «En tant qu'acteur de métier, le personnage est le porte-parole d'un narrateur exprimant par une écriture les multiples aspects de sa conscience, et ceux de son statut dans une société, une civilisation, une culture» (1971, p. 10). O forte apego das personagens pela sua terra natal, está presente em todo o espaço romanesco do filme.

Em relação ao espaço físico, observa-se a montanha íngreme, cheia de pedras, a terra insular castigada pela seca muito própria das cíclicas calamidades dos dias anteriores, que acometem o arquipélago. A adaptação dá a conhecer os elementos que compõem o espaço narrativo como terra árida, chuva torrencial, ambiente seco e pedregoso, lestadada, escassez de alimentos, mantém uma forte relação com a realidade da ilha de Santo Antão.

A vida de seus habitantes está cheia de sofrimento, mas existe ainda a esperança. O filme realça um sentimento muito acentuado de apego à terra insular africana e mostra a pobreza exaustiva de Santo Antão, o clima e o solo hostis, as incertezas, as infrutíferas migrações em busca da água e a morte dos habitantes. São vidas esmagadas pela força da natureza, «homens que procuram a chuva em fiapos de nuvens esquecidas pelo vento» (Lopes, 2017, p. 30).

Contudo esta adaptação em termos estéticos perde toda a qualidade porque há uma ausência da linguagem poética e de cenários pictóricos que estão presentes na narrativa de Manuel Lopes. Apesar de o olhar do realizador dar a conhecer a forma de viver do cabo-verdiano no interior das ilhas no tempo colonial, deve-se dizer que o cineasta tem uma posição crítica e interpreta o texto literário do referido escritor como ele vê, sente e a sua intenção ideológica.

É uma produção livre que destaca a época e a vivência dos habitantes rurais de Cabo Verde no colonial, estabelecendo um diálogo com as diversas situações mais importantes dadas pelo narrador do livro *Os Flagelados do Vento Leste* e que confirma a teoria do crítico Robert Stam já elaborada por Júlia Kristeva: «O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais [...]» (1974, p. 225), semânticas e mesmo temáticas cujo relevo é a sobrevivência humana. Igualmente Michael Riffaterre desenvolve e confirma a poética da intertextualidade: «L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'on précédée ou suivie» (1980, p. 4).

Por outro lado, o realizador do filme faz uma interpretação do romance e afasta-o do texto literário que José Luis Sánchez Noriega considera: «[...] debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digressiones, um estilo diferente, [...]» (2000, p. 65). É uma leitura sociológica sobre o homem crioulo, falhando a densidade da progressão dramática das personagens sobretudo o contacto das mesmas com o fenómeno atmosférico, a lestadada.

A voz da professora Maria Alice é utilizada para denunciar a exploração a que os moradores locais eram submetidos pelos negociantes que lhes compravam o milho, o pagamento do trabalho com comida: «Esta pobre gente, como vês, parece que vive às prestações anuais, e cheia de sustos e angústias. A época da colheita fecha um ano por completo e abre outro. Só Deus sabe que chave cada ano será aberto [...]» (Lopes, 2017, p. 131). Esta personagem tem conhecimento da desigualdade social existente na ilha de Santo Antão. Até certo ponto o filme apresenta os conflitos sociais e psicológicos decorrentes da miséria que assola o arquipélago.

Ainda neste diálogo artístico torna-se relevante a presença da morna, música tradicional cabo-verdiana que exprime a melancolia do horizonte formado pela linha mar-céu, sentimento de solidão e esperança de partida e chegada. Na ilha inóspita, esse canto musical assemelha-se ao eco da voz do mar e espelha a cultura e a identidade das ilhas crioulas. Revê-se o pensamento de Orson Welles que não acreditava em adaptações “infiéis” e questionava a necessidade de modificar e poder criar a partir de uma obra existente, uma nova leitura.

Sem dúvida que o filme não é fiel ao original literário, contudo esta adaptação cinematográfica cria um diálogo entre a literatura e o cinema e desperta a curiosidade à leitura do romance, conseguindo assim o essencial do texto literário, representar a sociedade rural cabo-verdiana em determinada época histórica.

PALAVRAS FINAIS

Num diálogo intercultural e temático, tentou-se fundamentar que o problema central do romance *Os Flagelados do Vento Leste* é a luta heroica entre o cabo-verdiano e a natureza e, igualmente representada na pintura de Kiki Lima e na adaptação cinematográfica da narrativa de Manuel Lopes. Deste encontro a três dimensões foi criado um projeto dialógico e intertextual em espaços artísticos, sobretudo a nível temático, na literatura, pintura e cinema.

As diferentes paisagens de natureza plástica de cunho poético-sensorial e por vezes impressionista, a luta impiedosa e a forte resistência do homem ao meio físico e social, representada pela personagem João da Cruz e sua família, presentes em duas linguagens, a literária e a cinematográfica, procuram interpretar o drama do povo das ilhas de Cabo Verde.

Todos os elementos que compõem o espaço narrativo, a terra, a chuva torrencial e destruidora, ambiente seco, lestadada, escassez de alimentos, desigualdade social, têm forte relação de verosimilhança com a realidade do arquipélago e estão presentes no filme do realizador António Maria Faria. O sentimento de apego à terra insular africana está melhor valorizada no romance, bem como a progressão e a densidade dramática das personagens, em especial a morte de José da Cruz.

A plasticidade artística gerada pelos diversos cambiantes paisagísticos gerados pela chuva, a seca e a lestadada são momentos dinâmicos que evidenciam o terreno poético do livro em estudo e as impressões registadas pelo autor desta tragédia que afetou o arquipélago na década de 1940, uma vez que seu testemunho é baseado na experiência colhida.

De facto, a grande novidade deste romance, mesmo em relação a todos aqueles que constituem no Brasil o ciclo nordestino, a chamada literatura da seca, é a construção poética pictórica da linguagem que traduz as impressões que o escritor recebe da realidade, as diferentes tonalidades das paisagens salpicadas de cor e sombra e os valores do enraizamento, da luta e da esperança do homem em contato com a natureza.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, A. (1991). “Por um cinema impuro”. in BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- CARLOS, E. M. (2015). *Filosofia, Arte e Literatura: uma abordagem sobre a formação poética, literária e estética do povo cabo-verdiano*. Lisboa: Mil.
- FARIA, A. (2004). “Luz e História: Filmar Cabo Verde”. in *Latitudes*. 20. maio.
- JENNY, L. (1976). “La stratégie de la forme”. *Poétique*. Paris: Seuil. 8.
- LOPES, M. (2017). *Os Flagelados do Vento Leste*. 3ª ed. Lisboa: Vega.
- MANUEL, L. (1995). “Pintura, Pintores e Público”. in HANRAS, Marie-Christine. *Manuel Lopes um itinerário iniciático*. Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco: Praia.
- MANUEL, L. (1995). “Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos” in HANRAS, Marie-Christine. *Manuel Lopes um itinerário iniciático*. Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco: Praia.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *L’oeil et l’esprit*. Paris: Gallimard.
- MIRAUX, J-P. (1997). *Le personnage de roman*. Paris: Nathan.
- PICON, G. (1949). *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris: Gallimard.
- RABAU, S. (2002). *L’Intertextualité*. Paris: Flammarion.
- RENARD, J-C. (1970). *Notes sur la poésie*. Paris: Seuil.

- RIFFATERRE, M. (1980). “La trace de l’intertexte”. in *La Pensée*. Paris: Fondation Gabriel Péri. n° 215. pp. 4-8.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- SOURIAU, É. (1969). *La Correspondance des Arts, Science de L’Homme: Éléments d’Esthétique Comparée*. Paris: Flammarion.
- STAM, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.
- STAM, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG.
- TADIÉ, J-Y. (1994). *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.
- KRISTEVA, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates.
- KRISTEVA, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- ZERAFFA, M. (1971). *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris: Klincksieck.

FILMOGRAFIA

- FARIA, A. (1987). *Os Flagelados do Vento Leste*. Adaptação: António Faria. Realização: António Faria. Praia: Instituto Cabo-verdiano. Filme. (1h 60m). sonoro. Color.

A LINGUAGEM DO CINEMA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE *BANDOLEIROS*, DE JOÃO GILBERTO NOLL¹

Marília Corrêa Parecis de Oliveira

UNESP/IBILCE

1. INTRODUÇÃO

A produção literária brasileira a partir da década de 1980, para Karl Eric Schøllhammer, caracteriza-se como uma «espécie de *multimídia*, ou eventual *metamídia*, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento» (Schøllhammer, 2009, p. 31). Com isso, as obras produzidas nesse contexto seriam aquelas atravessadas pelo pluralismo de formas massivas, populares, inerentes ao universo do consumo e aos meios audiovisuais, em que a produção cultural se tornou um produto. Assim, essa literatura regula-se por uma estética que se assemelha à produção de recursos audiovisuais e resulta, por vezes, em obras literárias que não almejam representar a materialidade do real, mas acabam absorvendo modos discursivos das imagens pré-fabricadas dos meios de comunicação e consumo. É exatamente por isso que Alfredo Bosi (1975) chamará esses textos de, simultaneamente, secreção e contraveneno da produção capitalista.

Nesse sentido, interessa-nos pensar como o cinema, assim como a fotografia, a partir do século XX, contribuíram para um estreitamento das relações entre a palavra e a imagem, numa civilização marcadamente reconhecida como a civilização das imagens. Logo, essas novas mídias tecnológicas determinaram, de forma indelével, a formação de novos paradigmas para a criação literária, de modo que hoje se torna inviável pensar a criação artística fora das relações que ela estabelece com outras mídias, em especial a cinematográfica. Por isso, ao falarmos das relações entre literatura e cinema, não pensamos aqui na versão do texto literário em obra cinematográfica, mas buscamos, isso sim, observar como a literatura contemporânea reverbera o cinema enquanto linguagem. Já que o cinema e suas imagens se disseminaram em escala ascendente na vida cultural ocidental, também o cinema e suas imagens exerceram papel determinante para a renovação da escrita literária.

¹ As reflexões tecidas neste artigo integram parte de projeto de doutorado em andamento, via bolsa FAPESP, processo n. 2018/23806-4, intitulado «A presença do cinema no romance brasileiro: da vanguarda ao contemporâneo».

A partir disso, essa nova experiência delineada a partir da modernidade leva a produção literária a não mais almejar a completude, mas justamente o seu oposto. Por isso, a faceta da literatura representada por João Gilberto Noll parece enfrentar a dificuldade – senão impossibilidade – de construir uma narrativa entendida como um todo organizado que disponha ao leitor uma narração linear e coerente, o que propõe o aviltamento da arte de narrar, nos termos propostos por Walter Benjamin (2015), produzindo uma literatura que soa desencantada com qualquer perspectiva futura, como se aceitasse uma situação de derrota como consequência do fracasso civilizacional.

A obra *Bandoleiros*, publicada em 1985, expressa portanto, tematicamente, o desencantamento com o mundo, a partir de personagens à deriva e em crise – para Schøllhammer (2009), crise de identidade nacional, social e sexual. Formalmente, a obra é constituída a partir da fragmentação e da descontinuidade característica da produção a partir dos anos 1980, valendo de recursos análogos ao da montagem cinematográfica, em que os cortes (espaços em branco deixados entre as partes de texto) são responsáveis por promover os deslocamentos espaço-temporais na narrativa. Vale-se, além disso, de uma indeterminação temporal, com uma quase ausência de descrições das personagens ou mesmo do espaço em que se situa a história narrada. Esses procedimentos, conforme demonstraremos a partir da leitura da obra, não são gratuitos e nem aleatórios no romance, mas fruto desse aviltamento da representação no mundo contemporâneo, que pulveriza, fragmenta e desmaterializa a realidade, de modo que a única forma de representar esse horizonte pareça ser a de justamente romper com as formas miméticas de representação.

Bandoleiros é o segundo romance do autor. Nele, predomina um narrador em primeira pessoa, mas com oscilações de foco narrativo: trata-se de um escritor cujas obras fizeram sucesso entre a crítica, mas sem reconhecimento do público, enfrentando, em paralelo a esse dilema, uma série de problemas de ordem afetiva e emocional: «Eu andava arrasado porque meu último livro, *Sol macabro*, não tinha vendido nada. Alguns críticos destacaram o romance no panorama do ano. Mas eu não tinha leitores» (Noll, 2008, p. 9). Essa posição do narrador soa como uma alegoria da própria situação do autor e da literatura em tempos contemporâneos.

Além disso, com relação à história narrada, temos uma espécie de mixagem de elementos, que compreende desde uma espécie de relato de viagem, um «pastiche» de duelo dos gêneros Western, até um projeto, chamado «Sociedade Minimal», cujo objeto

é reorganizar em termos políticos, sociais, filosóficos e culturais o mundo como o conhecemos.

Ademais, o pesquisador Gustavo Cerqueira Guimarães (2013) também observa a presença, neste romance de Noll, de procedimentos oriundos da linguagem cinematográfica:

Pode-se também pensar esse romance como possuidor de um formato derivado dos recursos narrativos do cinema, mais especificamente o da montagem, devido aos recursos de cenas entrecortadas, acrescidos de certa atemporalidade, a exemplo da morte de João logo no início da narrativa e do seu reaparecimento ao final (Guimarães, 2013, p. 72).

Isso comprova como a presença de recursos narrativos derivados da linguagem cinematográfica na literatura brasileira não se encerra no modernismo ou no chamado *nouveau roman*, mas fez com a produção literária permanesse em um constante diálogo intermediário com o cinema. Além disso, a partir da década de 1960, quando a Indústria Cultural se consolida e se expande no Brasil, o diálogo da literatura com o cinema deixa de ser, como em nossa vanguarda modernista, um recurso que visava apenas à experimentação formal e a revitalização da forma literária, uma vez que as obras literárias passam a incorporar experimentalismos estéticos também como forma de diálogo com o mercado. Vejamos, portanto, como essas questões são mobilizadas em *Bandoleiros*.

2. A PRESENÇA DO CINEMA EM *BANDOLEIROS*

O romance *Bandoleiros* inicia-se da seguinte forma:

João está na minha frente. Pálido. Pergunta se não quero fazer café. Digo que sim.

Trago as xícaras. Pergunto se está bem assim de açúcar. Ouvimos «September song», de Willie Nelson. Foi a única coisa que eu trouxe de meus poucos dias nos Estados Unidos. Um disco de Willie Nelson.

João parece que pega alguma coisa no ar, e sorri. Toco no braço de João, cai a noite, e digo que agora ele deve ir dormir

Quando cubro João com o lençol, só até a cintura porque faz um sério verão em Porto Alegre, quando cubro João vejo que ele está indo embora.

Levo João nos braços até o carro. No meio de um engarrafamento.

He's gone – disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano. Eu tinha contado essa cena a João na noite anterior. Descrevi o jarro com rosas vermelhas ao lado da cabeceira. A enfermeira ruiva. E o garoto apertando o boné para não chorar (Noll, 2008, p. 7).

De início, é importante observar como a narrativa não se inicia com nenhuma espécie de sumário narrativo², que poderia informar sobre a história narrada; ao contrário, a história narrada é introduzida diretamente por uma cena³, «João está na minha frente», cujos verbos estão todos no presente, acentuando o traço de presentificação da história narrada e sua relação com uma linguagem própria do modo dramático – como é o caso do teatro e do cinema. A história inicia-se no momento em que o protagonista, não nomeado, regressa dos Estados Unidos e encontra no aeroporto, à sua espera, seu amigo de longa data, João. Ainda no aeroporto, João conta que estava morrendo em decorrência de uma doença rara e misteriosa: «João estava sofrendo de uma doença desconhecida. Ele perdia as forças e o movimento – o sistema nervoso se deteriorando» (Noll, 2008, p. 8). O narrador leva, então, seu amigo a Porto Alegre para que ele morra perto de si: «João não tem parentes. Brincávamos até que a dele era a família mais dizimada do planeta. Então trouxe João para Porto Alegre. Para morrer junto de mim. Em dias morreu» (Noll, 2008, p. 8).

No fragmento exposto, os cortes, isto é, os espaços em branco deixados entre os fragmentos de texto, indicando uma justaposição de imagens, funcionarão em sentido análogo ao da montagem cinematográfica⁴: a rigor, no romance, são as elipses entre as partes do trecho e os capítulos que são responsáveis por indicar a mudança no espaço-tempo. Essa característica da literatura, que se acentua progressivamente a partir do modernismo, é o resultado da assimilação, via texto literário, do resultado da montagem e decupagem no cinema. A partir desse momento, a narrativa fará constantes mudanças e deslocamentos temporais e espaciais, de maneira que se tornará difícil – senão impossível – identificar a sequência dos acontecimentos.

Ainda, a fusão de elementos oriundos dos meios de comunicação em massa e das narrativas audiovisuais ao tecido narrativo, como em «*He's gone* – disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano», reverbera a ideia de uma literatura que não almeja representar certa materialidade do real, mas absorve, por

² «Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos» (Carvalho, 2012, p. 47).

³ «Cena é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não» (Carvalho, 2012, p. 47).

⁴ «A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra 'montagem'. Digamos desde já que *a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração*» (Martin, 2003, p. 132).

outro lado, alguns modos discursivos e elementos das imagens tecnológicas pré-fabricadas dos meios audiovisuais.

Esse narrador em primeira pessoa revela-se como um sujeito em crise, conforme pontuado anteriormente: crise com relação ao envolvimento amoroso, enfrentando uma sexualidade problemática unida a uma ausência de afeto, e um estado depressivo a que sucumbe pela morte do amigo (como se constatará, figurativamente, a morte do próprio escritor), relegado a uma espécie de vazio existencial. Ademais, notamos como esse narrador não é confiável; não sabemos se aquilo que está sendo narrado, de fato, aconteceu, de maneira que o texto nos provoca sempre uma sensação de vacilação e incerteza.

É possível estabelecer relação entre esse narrador e as reflexões que Jeanne-Marie Gagnebin faz em seu ensaio «Não contar mais?» acerca da problemática da narração estabelecida por Benjamin. Se a vivência da Primeira Guerra provoca a sujeição do indivíduo às forças impessoais da técnica, de modo que «só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pelas palavras» (Gagnebin, 2013, p. 59), o que dirá de um narrador estabelecido em uma realidade histórica que já viveu, também, a experiência inominável da Segunda Guerra e, em termos nacionais, um processo ditatorial, o que certamente desemboca em um esfacelamento da capacidade de narrar.

Essa impossibilidade de narrar, que produz um narrador não confiável, é observada quando as coincidências põem em cheque se aquilo que o narrador nos relata de fato aconteceu, como nos trechos:

Sim, estou cego pelo sol. No clarão informe só vejo um homem que vem vindo – parece Carlitos. Sento-me na escada de um prédio público, e escondo os olhos na mão.
Dentro de minha mão permanece o mesmo homem, maior. Com a mesma roupa que vesti um dia. Me olhei demoradamente no espelho. Ada disse que eu estava bem.
Senti vontade de adormecer, ali, na escada do prédio público. Mas Ada trouxera seus alunos, eu precisava resistir ao sono. Era uma aula prática de história em nossa casa – invenção intempestiva de Ada – eu tinha me fantasiado de operário brasileiro. E não sei se por minhas enormes botinas sem cadarço, o primeiro colegial a entrar gritou: olha o Carlitos (Noll, 2008, pp. 21-22).

A figura de Carlitos, personagem icônico do cinema mudo de Charles Chaplin, é emblemática aqui no fragmento, porque representativa do universo cinematográfico. Assim, a mesma imagem, coincidentemente repetida, faz-nos desconfiar se aquilo que o narrador reproduz de fato aconteceu. Ademais, os deslocamentos espaço-temporais,

muitas vezes não demarcados, como em «me olhei demoradamente no espelho. Ada disse que eu estava bem», o que sugere que essa ação se passou em outro tempo e outro espaço que não o presente da escada do prédio público, vão construindo, via texto, a desarticulação espaço-temporal.

Em alguns momentos, temos verbos no presente que não representam o presente narrativo, mas *presentificam* a situação dramática: ou seja, a imagem representada no fragmento é de uma ação passada, mas, tal como ocorre no cinema, somos direcionados para o presente daquela situação. Contudo, isso é feito, no romance, com palavras, como em: «E eu ainda vestido de Carlitos. Só que agora todos se foram» (Noll, 2008, p. 24).

As imagens criadas pelo romance soam, muitas vezes, como imagens sem sentido, «esquizofrênicas», uma vez que constatamos a incorporação pelo texto de elementos da produção mercadológica e dos meios de comunicação em massa. Ademais, a constante permeação de técnicas narrativas análogas aos recursos audiovisuais também pode ser observada, neste fragmento, quando notamos um procedimento análogo ao *fade*⁵ que encerra o trecho – «deixando lá na penumbra o jeans no peitoral e a menina sem calcinha» –, o que ocorre pela menção à «penumbra» que encerra o fragmento.

É quando me debato no degrau do prédio público. E abro os olhos, e me levanto. E uma mancha fosforescente vem se aproximando. Aos poucos adquire seus contornos próprios e vai ficando o que é: um ônibus. Nele leio: VIAMÃO. Aí saio a correr e alcanço o ônibus, subo, e sei que vou com tal palpitação que perigo eu não voltar.

Desço em Viamão, no fim da linha. Uma igreja senhorial. Uma galinha. Uma menina me puxando a roupa para mostrar seus caramelos à venda. Tem um ar de Pueblo mexicano (Noll, 2008, p. 27).

Neste outro trecho, em que o narrador toma um ônibus em direção à cidade de Viamão, nos arredores de Porto Alegre, é curioso observar que a enumeração no fragmento, «uma igreja senhorial. Uma galinha. Uma menina me puxando a roupa para mostrar seus caramelos à venda», é um dado que remete ao horizonte do cinematográfico. As estruturas frásicas são reduzidas ao mínimo necessário para garantir um efeito de velocidade ao texto a partir de sua fragmentação estilística. Essa

⁵ «[...] o final em escurecimento (ou o fade-out, simplesmente)», conforme esclarece Martin, separa as sequências de fragmentos fílmicos e «serve para marcar uma importante mudança de ação secundária, ou uma passagem de tempo, ou ainda uma mudança de lugar» (Martin, 2003, p. 87).

enumeração lembra-nos, portanto, um *travelling*⁶ cinematográfico: percorrendo o exterior e registrando, de forma veloz, o que aparece no seu campo visual, o narrador-câmera *mostra*, por meio da escolha dos substantivos, os elementos que avista pelo caminho – a igreja, a galinha, a menina. Nesse sentido, o que nos faz pensar em uma aproximação com o cinema é o fato de esse narrador não *contar* sobre o que vê, mas *mostrar* ao leitor quais são os elementos avistados.

A partir disso, há um predomínio no texto da cena sobre o sumário, que se encarrega de reproduzir a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, característica que é enfatizada pelas narrativas modernas (Friedman, 2002). Assim, ao privilegiar o *mostrar* em detrimento do *contar*, a partir da descrição, o romance inscreve-se em uma representação que prioriza o espaço – demonstra. Por isso, a predominância da cena provoca uma sensação de simultaneidade – tributária, por certo, das narrativas cinematográficas.

Em Viamão, o narrador caminha em direção ao que ele chama de “Vale”. Lá, encontra uma casa antiga e abandonada. Sob o pretexto de pedir um copo d’água, entra na casa e conhece Steve, um americano que diz estar voltando ao Brasil depois de muito tempo, justamente com a intenção de reformar aquela casa, em que guarda muitas recordações.

Ele disse que se chamava Steve. Não entendi o sobrenome mas não me interessou perguntar. Ele perguntou como eu me chamava. Enquanto pronunciava meu nome ele puxou minha mão. E demos umas três sacudidas de cumprimento. Bom lugar, ele disse. Quase não vem ninguém. E quem passa por aqui não é gente de fazer mal (Noll, 2008, p. 30).

Steve poderá ser percebido como uma espécie de *duplo* do protagonista, uma vez que a trajetória das duas personagens comporta uma série de coincidências. Sem nenhum motivo aparente, o narrador trava um duelo com Steve e cria, simultaneamente, duas possibilidades para a sua morte, que não conseguimos precisar se de fato aconteceram dentro da história narrada ou se foram apenas fruto da imaginação do narrador, uma vez que a própria figura de Steve, dado a sua relação com o duplo, torna-se ambígua e problemática. Na primeira dessas possibilidades, o narrador duela com Steve e deixa-o à beira da morte num deserto, onde é acordado, no dia seguinte, por um grupo de crianças, as quais o jogam num lixão e ateiaram fogo em seu corpo ainda vivo.

⁶ O *travelling* é um movimento de câmera em que há um «deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento» (Martin, 2003, p. 47).

Na segunda possibilidade, o narrador reencontra Steve de volta à velha casa abandonada onde o encontrou pela primeira vez e desfere um tiro em sua testa. Essa segunda possibilidade, no entanto, se confunde com um suicídio:

Apalpei o revólver de Steve no meu bolso. Ouvi um pássaro cantar. Segunda-feira, pensei. Puxei o revólver e pensei se estava engatilhado. Apertei o gatilho contra a testa de Steve. E vi a flor de sangue arrebeitar. De repente só sangue, o rosto e cabelos de Steve. E vi que uma próxima bala estava ali, pronta. E virei o cano da arma contra o meu coração (Noll, 2008, p. 109).

Toda essa ambiguidade e incerteza reforçam o caráter de *duplo* presente na narrativa, além da impressão de que o próprio narrador vai se desdobrando, ao longo do romance, numa série de outras personalidades.

Ao final do duelo travado entre o narrador e Steve, temos um corte espaço-temporal na narrativa, que se passa, a partir de então, em Boston, onde o narrador vai visitar a esposa que realizava um Ph.D. sobre uma teoria chamada «Sociedades Minimais». Esse deslocamento espaço-temporal, evidentemente, é um procedimento tributário da montagem fílmica, e é justamente ela que é responsável por garantir a progressão textual no romance, pois o narrador não se vale de indicações verbais que remetam à passagem do tempo – afinal, todas as indicações temporais e espaciais no romance são extremamente precárias. Desse modo, as narrativas vão sendo «montadas», intercaladas e entretecidas, a partir de uma série de oscilações temporais.

Durante a permanência do narrador em Boston, ele se vale de humor e ironia para se referir à «Sociedade Minimal», o que se nota quando ele sequer é capaz de explicar o conceito, dizendo «é melhor que eu deixe Ada falar. Porque hoje, simplesmente, eu não saberia dizer uma única linha sobre o assunto. Se é que há algum assunto em pauta na Minimal Society» (Noll, 2018, p. 43). Com isso, somos levados a interpretar a «Sociedade Minimal» como uma proposta utópica e ingênua de modificação da realidade.

Além disso, o narrador reflete acerca das relações entre o escritor e o contexto contemporâneo, permeado pela indústria cultural e pela comunicação de massa: «Ada deplora a influência atual dos *mass media*. Diz que na Sociedade Minimal o poeta não será mais bombardeada pela informação. O poeta será o selvagem da masmorra» (Noll, 2008, p. 45). Interessante observar o modo como é poeta é adjetivado na sociedade minimal, como «o selvagem da masmorra», indicando que até para essa sociedade,

supostamente avançada em termos humanos, a figura do escritor é vista como um anacronismo.

Quando esse narrador retorna à Porto Alegre, temos essa indicação de deslocamento espaço-temporal por o próximo capítulo iniciar com os verbos no presente – essas marcações de mudança no espaço e tempo da situação dramática, conforme constatado, são fornecidas pela montagem do romance.

João está na minha frente. Falo das Sociedades Mínimas. Ele quer saber qual será o plano de distribuição de riquezas. A situação dos velhos. E como as Mínimas encaram a questão do Terceiro Mundo. Respondo que não houve tempo para as três me exporem tudo. Ah – lembra João –, e as relações de trabalho, ou melhor, de produção... Repito a João que não houve tempo para as três me exporem tudo. João se impacienta. Reclama do modelo americano das Ciências Humanas (Noll, 2008, p. 73).

Observamos ainda no romance uma interessante discussão sobre literatura e cinema, que não é feita, contudo, no plano *fabular*, mas a partir dos elementos mobilizados pela própria narrativa, como em:

Conto a Ada que estou no meio do meu *Sol macabro*. Como sempre, Ada não faz nenhuma pergunta a respeito do livro que estou escrevendo. Se eu contar alguma coisa, ela apenas ouve como se distraída. Ada, este é meu último livro. Ela pega um cigarro, e diz que amanhã vai rever *Cidadão Kane*. Sim, ninguém quer ouvir eu dizer que este é meu último livro (Noll, 2008, p. 84).

A discussão sobre a relação entre literatura e cinema em tempos de *mass mídia* que parece propor o trecho não é feita, como dito, no plano *fabular*, pois não é o narrador e nem mesmo as outras personagens quem elaboram esse argumento, mas a *ação* – neste trecho em particular, de Ada – que propõe esse questionamento. Ao revelar à esposa que está em meio da escrita de um livro, Ada não só não faz nenhum comentário, como afirma que vai rever *Cidadão Kane*. Ironicamente, o narrador atribui essa atitude de Ada à informação de que esse seria seu último livro, e não ao que de fato é: um desinteresse por sua prática enquanto escritor. É importante destacar que essa discussão sobre as relações entre a literatura e o cinema resulta no que parece ser uma afirmação sobre a insuficiência do texto literário em uma sociedade inundada pelo audiovisual.

Além de a montagem ser a grande responsável pela mudança no espaço e no tempo narrativos, isso também é indicado no romance via linguagem verbal, como quando o narrador inicia o fragmento ao dizer «nesse dia»:

Nesse dia, logo que Ada saiu para o cinema, resolvi ficar nu e me olhar mais uma vez no espelho. Pois nesse dia não me baixou nenhum espírito conciliatório. Olhei para meu sexo e disse que ele não me ajudava em nada. Era até um estorvo. Fui à cozinha e peguei um facão engordurado dentro da pia.

Nesse momento me pintou uma náusea furibunda. Só deu tempo de eu ir até a lata de lixo na área de serviço, e vomitar umas sete-oito horríveis golfadas (Noll, 2008, p. 86).

Isso revela que embora o romance constitua-se num diálogo expressivo com recursos da linguagem do cinema – em especial, o da montagem – e se valha de constantes referências ao imaginário das narrativas audiovisuais, ele não escapa à sua configuração enquanto texto literário, valendo-se, por exemplo, do sumário narrativo e da linguagem verbal para designar a mudança temporal. Esse dado comprova aquilo que Irina Rajewsky (2012) aponta sobre as relações intermediáticas, que ocorrem quando signos próprios de uma mídia são utilizados para forjar a composição da materialidade de outra, provocando uma simulação, um «como se» (Rajewsky, 2012, p. 61). No entanto, a teórica lembra-nos que essa simulação ocorre, sempre, dentro das limitações de seus próprios suportes, como é o caso do texto literário, que embora «simule» ser cinema, não abre mão de um discurso verbal.

Além disso, ainda sobre o fragmento, importante observar como a sugestão da faca, que deverá ser usada para cortar o «sexo» do narrador, é operada na mente do leitor, uma vez que nada é dito pelo narrador, há apenas a *sugestão* dessa ação. Isso tem relação com aquilo que observou Jean Epstein (1983) acerca da literatura e do cinema moderno operaram cada vez mais com a estética da sugestão, suscitando um leitor ativo, previamente alfabetizado pelas imagens do cinema, sobretudo pelo processo da montagem, que seja capaz de preencher as lacunas do texto.

As passagens do romance em que há uma maior presença de um ritmo e de uma linguagem cinematográfica, marcada pela justaposição de fragmentos que têm a intenção de acelerar o ritmo narrativo, ocorrem nas cenas de duelo entre o narrador e Steve. Nessas cenas, não temos certeza se essas imagens pertencem ao universo de *Bandoleiros*, ou seja, se é ao narrador que as imagens dizem respeito, de um modo que é ele que estaria ali representado, ou se pertencem à narrativa de *Sol macabro*, que esse narrador-escritor afirma estar produzindo.

Naquele momento preciso em que eu gritava no deserto noturno que mataria Steve igualzinho à cena do chuveiro em *Psicose*, naquele momento preciso Steve começava a apertar meu pescoço com suas mãos que não sei por que cheiravam mal. Agarrei suas mãos já me sentindo estrangulado – e vi seu velho bíceps. Não tive tempo de calcular que força ainda poderia vir dali, pois assim que Steve começou a apertar meu pescoço ele veio com sua cara toda inchada de cachaça e arremeteu sua boca contra a minha.

Só sei, e não sei como, que consegui me desvencilhar daquilo. E consegui fugir. Corri bem uns dez quilômetros pedregosos. Várias vezes caí, me machucava mais, me levantava. E vim dar aqui... No topo deste morro. Em volta o negro deserto me cegando. [...]
Antes desse domingo que me jogou aqui, eu fumava muito, dias chegando a quatro maços. O curioso, se vocês podem me entender, é que meu catarro cintilava no solo do deserto (Noll, 2008, p. 89).

Neste fragmento, o cinema é mobilizado como horizonte de comparação, como se evocando uma espécie de imaginário popular, que ocorre quando o narrador faz, novamente, referência à cena do chuveiro em *Psicose* (o que revela, ainda, como muitos motivos na obra vão sendo repetidos, em circularidade, à exaustão). Ademais, há uma oscilação entre os recursos da *cena* e do *sumário* narrativo no trecho. O fragmento começa com uma cena, em que Steve agarra o narrador. Em seguida, há uma sumarização dos acontecimentos quando o narrador diz: «corri bem uns dez quilômetros. Várias vezes caí, me machucava mais, me levantava». Em seguida, há um retorno ao modo *cena*, quando o narrador inclusive usa os verbos no presente do indicativo e o advérbio «aqui», presentificando a situação dramática: «E vim dar aqui... No topo deste morro». Por fim, um dado curioso que encerra o fragmento é, novamente, o uso da metalinguagem, feito aqui pela interpolação do narrador ao leitor: «se vocês podem me entender». Esses procedimentos, evidentemente, rompem com certa ideia mimética de representação ao denunciar a ficção como procedimento, e a escrita como uma espécie de teatralização ou encenação.

Steve caído na estrada de terra. Alguma criança lhe revistará mais uma vez os bolsos e nada mais encontrará. Ah, ficou ainda o anel de prata talhada. A criança pega o dedo de Steve e puxa com dificuldade o anel manchado de sangue. Limpa o sangue do anel na calça ensanguentada de Steve.

De manhã Steve abrirá os olhos. E se verá sem dinheiro, documentos, o anel. Pergunta-se onde está. Como foi parar ali. Parece não ter forças para se levantar. Parece que seu velho bíceps não lhe responde mais ao comando. Parece um cadáver ensanguentado no chão.

Algumas crianças cercam o corpo caído. [...]

Pergunta-se se não está nas imediações do que ele chama atavicamente de um *pueblo*. As crianças são feias. E as crianças não o deixam ver onde ele está. Caído, ensanguentado, sem forças para sair caminhando e saber.

O que aconteceu a Steve? Uma noite de bebedeira deixou-o assim, sem forças? Uma mosca na sobrelha. Steve fecha o olho. As crianças começam a rir do homem com um olho fechado e outro não. É que Steve está fazendo uma careta. Repuxa todo um lado da cara. A mosca saltou da sobrelha para o olho fechado. Está há algum tempo sobre o olho fechado. Steve não sente forças para espantar a mosca. Um braço em carne viva. O outro tinha ficado debaixo dos quadris. Steve sente uma dor insuportável quando pensa em tirar o braço dali. Então a mosca resolveu acampar no olho fechado. E as crianças riem da cara de Steve.

Agora as crianças olham e comentam o olho tatuado no peito de Steve. [...]

A pupila do olho tatuado manchada de sangue (Noll, 2008, pp. 95-96).

Neste fragmento, a alternância para um foco narrativo em terceira pessoa faz-nos pensar que esses trechos podem certamente ser trechos que compõem *Sol macabro*, romance escrito pelo protagonista. Observamos, ainda, que o narrador intercala verbos no presente com verbos no futuro, o que mistura a prolepse (*flashforward*) com a presentificação da narrativa. Além disso, o narrador faz uma série de perguntas que revelam uma espécie de senso comum sensacionalista, comum nas chamadas de filmes, como em: «O que aconteceu a Steve?». Temos, também, frases que se assemelham a enquadramentos e movimentos de câmera, como em: «uma mosca na sobancelha», o que lembra-nos um *close-up*, além de várias frases que soam como planos aproximados do rosto de Steve, «Steve está fazendo uma careta», «Repuxa todo um lado da cara», para uma alternância com planos médios, como em «As crianças riram da cara de Steve», e «Agora as crianças olham e comenta o olho tatuado no peite do Steve», para por fim o narrador dizer «A pupila do olho tatuado manchado de sangue», como se, mais uma vez, a câmera-narrador voltasse a um plano aproximado, em um *zoom* da tatuagem de Steve. Esses procedimentos todos denunciam um narrador não interferente, que difere do narrador em primeira pessoa predominante nos outros momentos no texto, o que comprova a hipótese de que podemos, pois, estar diante de uma *narrativa encaixada*.

A descrição das crianças que encontram o corpo de Steve continua:

E as crianças começaram a arrastar o corpo. Steve ia deixando uma trilha de sangue por onde passava arrastado por todas aquelas mãozinhas. E o corpo de Steve se ensanguentava ainda mais lanhado por gravetos da vegetação rasteira (Noll, 2008, p. 97).

Do outro lado o morro caía chapado até um gigantesco monturo de lixo. A criança maior apenas levantou um canto do lábio, como se lhe tivesse escapado um sorriso torto, e olhou para o homem. Todos entenderam.

As crianças ficaram debruçadas, observando a queda seca. A criança maior, não. Esta permaneceu de pé. Observava no horizonte um urubu planando cada vez mais baixo (Noll, 2008, p. 98).

O recurso da não interferência do narrador (aqui, em terceira pessoa) e a visão absolutamente passiva e não interferente dada pelo foco câmera na narrativa potencializa a violência da cena narrada, uma vez que, quando o narrador nos mostra a violência como banal e cotidiana, tal recurso tende a naturalizá-la. Isso ocorre quando as crianças atiram fogo ao corpo ainda vivo de Steve, e a câmera do narrador desloca-se para a criança maior, que observa um «urubu planando cada vez mais baixo». É, portanto, com esse recurso da não interferência, dado precisamente pelo foco câmera

adotado na narrativa, que se constrói a partir de uma espécie de representação ultraviolenta.

Ao final, o romance retorna ao seu ponto de partida inicial, isto é, à cena de encontro entre o narrador e seu amigo João no aeroporto:

Do outro lado do vidro, ali, a meia dúzia de passos, João me sorria.

Estava bem mais magro. [...]

Considereei que eu não sabia mais sorrir. [...]

Não, não havia nenhuma tristeza para que eu não conseguisse sorrir. Eu estava mesmo era exultando lá por dentro com João.

Mas aconteceu que mesmo assim me passou um fulminante raio de pressentimento. Nunca saberei explicar exatamente o que se deu. Apenas sei que, de joelhos sobre minha velha mala, me baixou a sensação de que João ia morrer. Só isso: aquele mesmo João do outro lado do vidro, com seu braço ainda bonito e tudo, esse João vai morrer (Noll, 2008, p. 157).

O encontro com amigo João é posicionado, estrategicamente, no início e no final do livro, o que instaura uma circularidade que, de algum modo, mantém vivo o amigo.

Abandonei a mala e fui, devagarinho, gozando cada passo, e cheguei perto do vidro, e João estava ali do outro lado, com seu braço bonito dobrado para cima, a mão contra o vidro, e eu fui ali, toquei minha mão no vidro, justo na mão de João (Noll, 2008, p. 157).

Walter Benjamin (2015), quando discorre acerca da perda de experiência à que a modernidade ficou condenada, trata da ideia do vidro como um signo dessa modernidade em que nada se fixa. Diferentemente do veludo, signo do século XIX, um dos materiais preferidos do período, em que os dedos de seu proprietário facilmente se fixam, deixam rastros. O signo do veludo, na modernidade, dá lugar doravante ao vidro, «este material transparente que não protege o privado, porém o expõe, este material ‘duro e liso’, ‘frio e sóbrio’, contrário ao ‘segredo’ e ‘à propriedade’, este material, enfim, no qual todo rastro se transforma em mancha a ser apagada» (Gagnebin, 2013, p. 60).

O contato entre as duas personagens – possíveis de serem lidas também como duplos – não se materializa no final do livro, cujo vidro é justamente esse obstáculo que simboliza a dificuldade – senão impossibilidade – de contato, além de evidenciar a solidão inescapável à qual estão destinadas. Por isso, a única experiência que pode ser compartilhada hoje, o que já antecipava Benjamin, é a do seu fracasso, de sua interdição e da sua impossibilidade.

Para abordar, portanto, essas questões aqui mobilizadas, seria preciso uma linguagem que as tematizasse formalmente. Sendo o cinema, justamente, a arte que

sintetiza, de algum modo, as contradições da modernidade, do espaço urbano problemático, do mal-estar e da solidão impugnados pela vida urbana aos habitantes das grandes metrópoles, que destina os sujeitos à depressão ou à loucura, a opção de *Bandoleiros* de incorporar traços de uma linguagem cinematográfica no texto literário não produz somente efeitos estéticos, mas também, como constatamos, de sentido.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que há, na literatura produzida na contemporaneidade – exemplificada, aqui, pelo romance de João Gilberto Noll –, a persistente incorporação de procedimentos característicos da linguagem do cinema, acenando um desejo de a literatura de aproximar-se do cinema como, simultaneamente, experimentação estética e possibilidade de diálogo com o mercado. Parece-nos evidente que o romance *Bandoleiros*, ao estabelecer um diálogo com o cinema via texto literário, ocupa esse entrelugar característico da produção contemporânea, que só se faz possível numa aproximação entre a mídia e o mercado: ora como desejo de experimentação estética e renovação, ora como produção de uma literatura de consumo voraz, que dialoga com a linguagem do cinema como possibilidade de que o texto literário obtenha uma projeção maior e, por isso, o aceno ao mercado não está ausente nesse horizonte. No entanto, esse diálogo não se dá em *Bandoleiros* sem a problematização da ideia do cinema na forma do texto e as dificuldades de representação em um universo inundado pelo audiovisual. Por isso, o romance utiliza recursos próprios do cinema sem abrir mão de sua constituição enquanto literatura – como pudemos observar, por exemplo, pela escolha de um narrador em primeira pessoa –, para formar-se enquanto uma narrativa que nasce, paradoxalmente, como produto e antídoto desse complexo horizonte contemporâneo marcado pela indústria cultural.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. (2015). *Experiência e pobreza. O anjo da história*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 83-90.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. (2003). *Film History: an introduction*. 2. ed. Nova York: McGrawHill.
- BOSI, A. (1975). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- CARVALHO, A. L. C. (2012). *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp.

- EPSTEIN, J. (1983). O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, I (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- FRIEDMAN, N. (2002). O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, 53, 166-182.
- GAGNEBIN, J. M. (2013). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- GUIMARÃES, G. C. (2013). João-Alguém, João-Ninguém: o duplo em João Gilberto Noll, *Em Tese*, Belo Horizonte, 19 (1), 59-75. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5132>.
- MARTIN, M. (2003). *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.
- NOLL, J. B. (2008). *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Record.
- RAJEWSKI, I. O. (2012). A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N; VIEIRA, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora.
- SCHØLLHAMMER, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

O ALEIJADINHO ENTRE A MALDIÇÃO E O ESPLENDOR DAS ARTES E MEMÓRIAS

Meire Oliveira Silva

Universidade de São Paulo

1. INTRODUÇÃO

A partir de uma viagem a Ouro Preto, empreendida pelo arquiteto José de Sousa Reis junto ao escritor Vinicius de Moraes, ao fotógrafo Erich Hess e ao intelectual Rodrigo Melo Souza de Andrade, apresenta-se a imagem do Aleijadinho sobrevivendo às reminiscências da antiga Vila Rica:

Ainda guardo a primeira visão [da cidade] numa volta de carro na descida do morro, a impressão de um presépio iluminado na hora fria da tardinha ouro-pretana. E já na mesma noite a visita deslumbrada aos locais mais acessíveis, o primeiro contato com as fachadas barrocas, o ingresso no mundo fantástico de Lisboa... na fantasia colorida do Ataíde. [...] o nosso pequeno grupo também já se despedia, tarefa cumprida – até desenho original do Aleijadinho, uma seção longitudinal da igreja, Rodrigo descobrira nos arquivos da irmandade em São Francisco de Assis (Souza, 1986, p. 21).

Partir dessa imagem erigida pelos intelectuais modernistas a fim de evocar a antiga Vila Rica demonstra a aura de Aleijadinho para a geração de intelectuais a refletir em Joaquim Pedro de Andrade a paixão pela memória do país. O cineasta, filho de Rodrigo Melo Souza, que fundou junto a Mário de Andrade o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, consagrou sua filmografia à cultura brasileira.

Devido ao SPHAN, por conseguinte, é possível ainda ter contato com as obras de Aleijadinho até a contemporaneidade. Assim, o curta-metragem demonstra o mesmo respeito e afeto pelo patrimônio iniciado pela geração de intelectuais que o precedeu. Analisa-se, inclusive, a formação da sociedade brasileira no auge da “corrida do ouro”, ao destacar Ouro Preto, como um dos grandes marcos dos trabalhos de preservação histórica de Minas Gerais, entre as cidades históricas – Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Tiradentes e São João del Rey –, locais onde estão ainda muitas das obras.

Depreende-se do objeto de análise central do curta-metragem a vida de Antônio Francisco Lisboa, na autoria de umas das obras mais significativas do chamado barroco mineira. O artesão é alçado a ser mítico. No entanto, o mesmo esplendor que experimentou a antiga Vila Rica, é corroído pela existência, assim como o foi a cidade tamanha a exploração. O filme traça paralelos entre a formação do país e os horrores da colonização, ao exaurir da terra seus minérios e seu povo. Compara-se Antonio Francisco, gênio deformado pela doença, à cidade esplendorosa – a partir das belas peças moldadas pelo artífice –, fadada à decadência.

Pode-se perceber, portanto, como a câmera movimenta-se a buscar imagens que sobrevivam à fugacidade do tempo corrosivo. De fato, a tendência de perquirir a História marca uma tendência do realizador. Sua primeira experiência profissional, em cinema, remonta a Minas Gerais, especificamente Ouro Preto. Após breve incursão pelo curso de Física, Joaquim Pedro de Andrade exerce a assistência de direção do filme *Rebelião em Vila Rica*, junto aos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira, em 1957.

Esse trabalho decorre de sua experiência ao atuar na equipe responsável pela Restauração dos Passos da Paixão de Cristo em Congonhas do Campo, algumas das mais importantes peças escultóricas do famoso artesão. Logo, é possível entrever as conexões do cineasta com Minas Gerais, terra de seus pais e antepassados. Tanto o filme dos irmãos Santos Pereira quanto as atividades em Congonhas do Campo, ofereceram a Joaquim Pedro a oportunidade de mergulhar nas narrativas que enredam a História de Minas Gerais à própria História do país. Desse modo, seu cinema volta-se a personagens, identidades e mitos como Tiradentes, os árcades e o mais brilhante artesão brasileiro do século XVIII. Tais fatores demonstram a imbricação entre História e Memória nessa filmografia, como explica Mário Carneiro:

O primeiro mergulho de Joaquim no Brasil foi quando, formado em Física, ele entregou o diploma na mão do pai e disse que ia fazer cinema. O pai disse 'tudo bem, mas vai fazer um estágio de restauração do patrimônio em Minas'. Foi a descoberta de Congonhas e dos *Passos do Aleijadinho*. Mais tarde, ele faria um filme com roteiro de Lúcio Costa sobre esse assunto. Foi o enraizamento de Joaquim. Uma lição de Rodrigo Melo Franco de Andrade: a intimidade com as coisas do Brasil, o rigor, o risco – ele usava perigosos andaimes para filmar. Foi a grande aproximação com as artes plásticas. É preciso lembrar que o cinema é uma arte plástica. Depois é que vem a literatura (Carneiro, *Jornal do Brasil*, 1988).

Mário Carneiro atuou na direção de fotografia dos primeiros filmes de Joaquim Pedro, tais quais *Couro de Gato* (1962), *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1963) e *O Padre e a Moça* (1965). Nessa entrevista a Cláudio Bojunga, para o *Jornal do Brasil*, o fotógrafo

confirma a ligação do cineasta com Minas Gerais entre as raízes familiares que marcariam sua obra. Ainda que tenha ingressado na Faculdade de Física como primeira opção profissional, o Cinema se apresentaria inusitadamente em sua vida, por meio de um Cineclube ainda nos tempos universitários. A profissionalização nessa área, no entanto, se daria a partir do reencontro com a mineiridade que sempre acompanhou seus filmes. Na verdade, o olhar caro do cineasta para as memórias e histórias apresentam-se como uma maneira de erigir a estética que caracterizaria sua trajetória.

2. O DOCUMENTÁRIO, ENTRE O MITO E AS HISTÓRIAS

No processo de elaboração da cinematografia que, ao longo de 29 anos e muitos filmes entre curtas e longas-metragens, diversas personagens e eventos históricos brasileiros são abordados. Em *O Aleijadinho*, a personagem título oscila entre lendas e registros biográficos controversos. O roteiro é escrito por Lucio Costa, um dos autores do projeto da atual capital brasileira, no Distrito Federal, Brasília. Já a narração é realizada por Ferreira Gullar, poeta, crítico de arte e um dos maiores locutores do Cinema brasileiro documentário nas décadas de 1960-70.

Dessa maneira, é preciso considerar a presença da *voice over*. Mormente a opção por esse recurso aponta para questões que dizem respeito às intenções fílmicas. Como explica Bill Nichols (2005), a montagem entre a sobreposição da narração fora de quadro a narrar as imagens, seria uma espécie de voz de Deus. Dessa maneira, para além de interagir e construir o filme por meio de “lacunas” deixadas para o espectador decifrar, já existe a veiculação de uma verdade.

No entanto, é preciso considerar a ideia de “verdade” envolvida em uma obra de arte. Existem evidentemente representações e escolhas a nortear as concepções ideológicas que envolvem o objeto artístico. A autoria, ainda que velada, afirma-se nas escolhas operadas para a composição fílmica. Ou seja, está pressuposta a ideia dialógica e metodológica da emissão desejada e tudo que envolve a recepção dessa mensagem. No caso do curta-metragem *Aleijadinho*, em seus 22 minutos, realiza-se uma cinebiografia do escultor, assim como se descreve a história da antiga Vila Rica e suas transformações junto à formação colonial e exploratória do Brasil.

O documentário, de caráter expositivo, retoma as asserções da biografia de Rodrigo Bretas, junto à contemplação de Ouro Preto, na atualidade, por meio de imagens de automóveis que, quase deslocados, transitam pelas edificações antigas da cidade cujo

patrimônio histórico manteve em de sua paisagem memorialística. O Museu da Inconfidência, a antiga Casa dos Governadores e o monumento ao alferes Joaquim José da Silva Xavier, no entorno localizado na praça batizada de Tiradentes, evocam outras eras.

As diversas menções ao passado colonial criam a atmosfera para o resgate da história das Minas oitocentistas. Tal ambientação deve-se à fotografia de Pedro de Moraes. As tomadas abertas de Ouro Preto, em meio ao tempo enevado entre montanhas, sinalizam possíveis elementos oníricos. Esses elementos apoiam-se na busca de presentificação do passado através da imaginação “mágica” da narrativa cinematográfica. Aos poucos, os aspectos que aludem ao presente da enunciação (1978), tais quais automóveis e transeuntes da época, também envoltos em uma paisagem composta por um ar repleto de névoas, vão cedendo lugar à narrativa contada também pelas peças escultóricas e arquitetônicas do artista Aleijadinho e o céu azul que se alterna com o interior das igrejas.

A imagem do artífice amplia-se ao preencher o campo visual a partir de detalhes das obras que parecem, sozinhas, ter construído a mais próspera cidade mineira e o maior alvo da extração aurífera do século XVIII. A gradação entre anjos barrocos, detalhes da ornamentação das igrejas, bustos de estátuas e chafarizes também se alternam. Ao final, culminam no que é descrito como a obra-prima do artesão: a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. A sucessão de obras sugere a construção da cidade ou do imaginário oitocentista de Vila Rica a partir das mãos do poeta, por meio de criações que resistiram ao tempo e permanecem, ao lado de referências da modernidade. Logo, formam a grande parte do que constitui a cidade considerada patrimônio histórico da humanidade:

Ouro Preto é uma das primeiras cidades tombadas pelo Iphan, em 1938, e a primeira cidade brasileira a receber o título de Patrimônio Mundial, conferido pela Unesco, em 1980. Tal reconhecimento deve-se, principalmente, ao fato da cidade ser um sítio urbano completo e pouco alterado em relação à sua essência: formação espontânea a partir de um sistema minerador, seguido por uma marcada presença dos poderes religioso e governamental, e fortes expressões artísticas que se destacam por sua relevância internacional (Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

O argumento fílmico, a partir do texto e roteiro, conduzem a sobreposição de imagens que formam os contrastes entre o passado e o presente. Assim, sugerem um ciclo, em eterno retorno de uma memória que não desvanece e preserva a aura mítica do Aleijadinho, sobretudo por sua biografia – questionada quanto à veracidade – mediante o relato pela nora do escultor. As narrativas acerca do artesão foram transmitidas por

gerações, formando então uma memória que passa certamente por distorções, criações, arranjos e outros artifícios próprios das narrativas populares, dos mitos e das lendas. Aleijadinho sobrevive espectral em novos arranjos, a cada vez que é contada e renasce em forma quimérica.

As cores e expressões das esculturas formam, junto aos ângulos, luzes e enquadramentos da câmera, um conjunto que confere às sequências dois momentos do filme. O primeiro condensa o nascimento e a juventude de Antonio Francisco Lisboa; com as primeiras e já relevantes criações. A segunda parte mostra a deformidade decorrente da doença misteriosa que acometera o artista, atribuindo-lhe a famosa alcunha. As imagens que acompanham e demarcam as duas fases de sua vida aparecem acompanhadas de esplendor seguido de horror.

Se suas obras sobreviveram aos séculos, os desgastes de algumas peças demonstram, no filme, como o tempo é mordaz com as coisas. E tais passagens são imediatamente associadas à corrosão da saúde de Aleijadinho, dando-lhe “expressão asquerosa e sinistra” (O ALEIJADINHO, 1978, 11 min 01 seg). Aos 10 minutos de filme, ou em sua metade, há a curiosa tomada de um objeto no púlpito que, ao ser aproximada a câmera, percebe-se se tratar de um morcego imóvel. Obras deterioradas coadunam-se à narração: “[...] perdeu o uso dos dedos, tanto dos pés quanto das mãos, com exceção dos polegares e índices e teve o rosto desfigurado.” (O ALEIJADINHO, 1978, 11 min 01 seg).

Ainda que seja um documentário, a narrativa contada por meio da escolha de imagens específicas, com a voz *over* e a descrição de vida e obra de Aleijadinho, de duas maneiras muito paradoxais, corroboram a ideia de gênio do barroco mineiro vitimado pela fatalidade. De acordo com Fernão Ramos (2013):

O documentário constitui uma forma narrativa [...] as vozes que enunciam no documentário pertencem a um conjunto discursivo orgânico que estamos chamando de *narrativa*. [...] O documentário, portanto, é um filme no modo que possui de veicular suas asserções e o modo pelo qual as asserções articulam-se como narrativa com começo e fim em si mesma (Ramos, 2013, p. 58).

O discurso presente no documentário constrói-se por meio do texto e roteiro de Lucio Costa a partir do argumento da biografia escrita por Bretas – tetravô do cineasta, autor dos primeiros registros a respeito do artífice mineiro. Evidentemente, suas asserções, como “conjunto discursivo”, marcam uma apresentação subjetiva dos eventos. A voz de perspectiva (Nichols, 2005), neste caso, também uma visão panegírica do

Aleijadinho como um dos símbolos da identidade nacional brasileira, ainda que pareça se tratar de uma exposição imparcial sobre o tema.

3. O ALEIJADINHO: O ESPLENDOR E O MARTÍRIO

O documentário de curta-metragem *O Aleijadinho* vincula a trajetória do artista e suas obras ao crescimento de Vila Rica, polo do surto aurífero que dominou as Minas Gerais, desde o final do século XVII até o final do XVIII. O barroco mineiro, de certo modo, maneirista distancia-se do barroco europeu e aqui, além de ser realizado tardiamente, acompanha a evolução artística, econômica e política da capitania das Minas Gerais, microcosmo do Brasil no período.

O tom expositivo do documentário ganha força por meio de uma lente que opta por acompanhar, entre enquadramentos e planos que acompanham as obras de Aleijadinho de modo didático, narrativas atreladas à memória do país e do próprio Joaquim Pedro de Andrade. A imbricação entre a linguagem fílmica e a expressão artística escultórica apresenta a obra e a vida de Antonio Francisco Lisboa de maneira contemplativa. A câmera, ao valorizar linhas, curvas e detalhes, revela nuances das composições de modo reverente já que imersa em alumbramento:

A lente da câmera também atua de maneira pedagógica entre enquadramentos fixos que valorizam as linhas de criação do artista, alternados pela paixão que a movimenta suavemente na contemplação do objeto para não agredir a composição do conjunto em seus detalhes, revelando o olhar do cineasta, deslumbrado pela beleza das formas, mas constantemente preocupado em retratar com exatidão o arranjo de todos os elementos, ao passo que os transcodifica para a linguagem cinematográfica, fazendo-a servir como escopo para a delimitação do ajustamento plástico das configurações artísticas em curvas, contracurvas e diagonais de madeira e pedra-sabão (Silva, 2016: 225).

A deferência da câmera diante da suntuosidade das igrejas e esculturas revelam o apreço do cineasta às memórias do país representadas por um de seus maiores artistas e obras. A trilha sonora barroca parece louvar o esplendor das primeiras obras de Aleijadinho e suas contribuições ao barroco mineiro. No entanto, o tom da narração torna-se grave ao ser mencionada a moléstia degenerativa. Dessa maneira, o cineasta emula algumas das características das obras barrocas e até das próprias esculturas do artesão acometidas pelo desgaste do tempo:

Seguindo o exemplo do autor da primeira biografia de Aleijadinho – em duas reportagens publicadas no Correio Oficial de Ouro Preto, em 1958 –, por Rodrigo José Ferreira Bretas, Joaquim

Pedro, seu tetraneto, realiza um documentário que também contrapõe a riqueza das belas obras do artista às deformidades da doença que o acometera, numa síntese visual de natureza barroca em seus embates (Silva, 2016: 225).

Existem, ao contrário, diversos planos para descrever a suntuosidade da ornamentação das igrejas e das majestosas esculturas, no início do filme, em pleno vigor do artesão, na juventude. No entanto, há uma divisão marcante entre a vida antes e depois da doença que se dissipa por luzes e sombras no curta-metragem. E não só a atmosfera é demudada, ao ser descrito o martírio do artista, mas também o tom de voz do narrador, com mais pausas e gravidade. A luz sobre as imagens passa a não ser captada naturalmente ou são ressaltados feixes de luz e poeira suspensa, em ambientes sufocantes. O destaque remete ao interior das igrejas, aos recônditos cantos dos cômodos. Os detalhes das obras modificam-se também, despontando na devastação do tempo, em fraturas das peças, por exemplo. A estética barroca, entre fulgores e sombras, afirma-se nas captações dos contrastes.

Ao longo do documentário, as asserções do poeta e crítico de arte Mário de Andrade, em famoso ensaio, vão delineando as características excepcionais do artista mitificado, sobretudo pelo movimento modernista, como uma nova tentativa de “redescobrir” a brasilidade autêntica. A afirmação do escritor ressalta a genialidade do escultor barroco capaz de encantar gerações como a dos modernistas brasileiros da primeira fase (1922-1930):

A minha convicção é que o grande arquiteto mineiro foi o maior gênio que o Brasil já produziu até hoje. Mas por muitas fatalidades e muita incúria o nome dele permanece vago na consciência nacional dos brasileiros. A maior fatalidade que impediu a fixação da grandeza dele em nós, foi não termos tido nenhum estrangeiro que nos viesse ensinar que o Aleijadinho era grande. Nós só nos compreendemos quando os estranhos nos aceitam. Exemplos típicos: Carlos Gomes e Villa-Lobos. Brecheret também (Andrade, 2005, p. 172).

Diante do primeiro contato que teve ainda muito jovem com a obra do escultor, reforça a influência do artífice mítico em gerações posteriores aos modernistas dos anos 1920-30. A realização do filme, no final da década de 1970, período político conturbado na ditadura civil-militar brasileira, é ainda mais instigante. Por que exaltar um símbolo de “brasilidade” em plena ditadura? Talvez – pelo que demonstrou Joaquim Pedro de Andrade ao longo de seu cinema – para alertar para martírios e mártires (brasileiros)?

As últimas cenas conduzem a mais questionamentos. Por meio da mudança de tom – trilha e luz –, as imagens retomam o esplendor – como último sopro de vitalidade – a derradeira obra do artesão, o conjunto arquitetônico de Congonhas do Campo. As

impressionantes obras, bem como a riqueza de detalhes das peças que constituem os Passos da Paixão de Cristo e os profetas em pedra-sabão, causam ainda mais incredulidade devido à descrição anterior do estado de saúde do artista em total decadência e deformidade quando as criou.

Sabe-se que foi o último grande ato do espetáculo que significaram as realizações de Aleijadinho antes da morte. A exigência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para que o filho, futuro cineasta, estagiasse no Setor de Restauração do Patrimônio Histórico em Minas Gerais foi, de certa forma, um vaticínio. Além disso, significou o primeiro contato com um trabalho contemplativo, de minucioso contato, efeitos plásticos e estéticos que apurariam seu olhar para o cinema que passou a exercer depois. Em entrevista, Joaquim Pedro comentaria:

Primeiro teve atividades amadoras, mas profissional mesmo foi aqui em São Paulo com os irmãos, eu fui assistente de direção dos irmãos Santos Pereira, num filme chamado Rebelião em Vila Rica. Isso porque eu conhecia e era entrosado, eu conhecia Ouro Preto, bastante, meu pai tinha uma casa lá, eu conhecia o pessoal todo e o filme ia ser rodado em Ouro Preto. Então, graças a isso, eu consegui ficar como assistente de direção do filme. Era uma companhia chamada Brasil Filmes, que funcionava na Vera Cruz. E tive uma experiência logo muito grande, aquilo era uma máquina enorme de se fazer movimento como depois eu nunca vi, essa foi a maior produção de que já participei. Eles montaram um estúdio lá em Ouro Preto, tinha aquelas filmagens noturnas com arco, com o diabo, tinha caminhão de som, uma porção de coisa, um elenco enorme (Andrade, 1986).

E aquele filme já lhe incutia o patrimônio mineiro e a história brasileira do século XVIII, por meio da descrição de Aleijadinho e sua obra. Também se apresentava como um exercício de observação da estética cinematográfica. O trabalho de restauração, com as cores, luzes, formas e os efeitos provocados reverberam-se no curta-metragem de 1978. Devido à montagem, tais escolhas de ângulos e detalhes, acompanham o martírio do escultor. As imagens de obras deterioradas denotam um exercício da linguagem cinematográfica através do reencontro dessa filmografia com o, possivelmente, mote maior do cineasta: a memória.

As cenas que descrevem Congonhas do Campo, derradeiro momento de grandeza de Aleijadinho, conduzem o ritmo sublime, do alto do monte em Congonhas do Campo. O conjunto dos Passos da Paixão e das esculturas dos profetas, no adro da igreja de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, evidenciam a elevação da arte, ainda que no momento descrito como o de maior decadência da saúde do artista. O rebaixamento do sublime reproduz visualmente o paradoxo entre a vida e a morte, tema barroco por excelência. Por meio das mãos atingidas pela misteriosa doença e do corpo devastado por chagas,

Aleijadinho erigiu uma das maiores obras arquitetônicas e escultóricas brasileiras. O mito em torno de sua figura ganha força e, finalmente, sua equiparação com a figura do Cristo confirma a aura de mistério e devoção que envolve a sua figura. Personagem onipresente nas artes brasileira, uma espécie de gênio tropical e improvável:

Nesse sentido, vai ao encontro do pensamento de Mário de Andrade, concebendo a obra de Aleijadinho como uma manifestação autenticamente nacional e a cultura brasileira como o resultado entre a somatória de um contexto histórico muito peculiar e uma genialidade que surge de onde menos se espera. Essa ideia de Brasil-Paraíso que se afirma por meio de suas faltas é que ronda a identidade nacional, sempre mutável e ainda em formação. Sendo assim, as artes brasileiras são, simultaneamente, a superação da cultura lusitana e a falha cultural própria da espontaneidade do gênio, do mestiço, capaz de reinventar o barroco a partir das Minas Gerais, emergindo como potência original, já que oriunda de arcaísmos e tradições, capazes de criar uma atmosfera que, por si só, já é Brasil, porque é mineiridade (Silva, 2016, p. 226).

Reafirma-se, portanto, a ideia de um país em formação plena de lacunas deixadas pelos traumas da colonização e da escravização. Imaginário que persiste também em torno do questionamento sobre a autoria das obras atribuídas a Aleijadinho ou no espanto diante da originalidade de uma estética específica, o controverso barroco mineiro.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artesão Aleijadinho, por meio do curta-metragem homônimo, de 1978, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, representa muito das problemáticas história e memória do Brasil. O roteiro de autoria de Lucio Costa, por meio da narração de Ferreira Gullar, também poeta e crítico literário, transmite a autoridade do gênero cinema documentário a expor uma análise sobre o artista quase sinédoque do país em seu período colonial que, em muitos aspectos, persiste na contemporaneidade imerso em mistério.

A vinculação de Joaquim Pedro de Andrade, com a história brasileira e seus elementos mais caros, é retomada no final dos anos 1970. Esta década representa o conturbado momento político em que os emblemas pátrios são utilizados de maneira a corroborar os desmandos do regime ditatorial (1964-1985). No entanto, ainda que Aleijadinho seja uma das expressões artísticas consideradas uma espécie de símbolo da originalidade brasileira, seu martírio acompanha a exposição do filme, por meio do tempo que também aniquila suas obras. Na tela representam-se o sacrifício do artista e a destruição de suas realizações. No entanto, somente as memórias, nos registros de imagens, arquivos e monumentos, ainda são capazes de narrar o já ido e resistir ao esquecimento que a tudo consumiria.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, L. M. (1980) *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia.
- ANDRADE, M. (2005). “Aleijadinho”. *Diário Nacional*, 30 mai 1930. In: ANDRADE, M. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, J. P. (1972). *Os inconfidentes*, Brasil.
- ANDRADE, R. M. F. (1987). *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura.
- ANDRADE, J. P. (1976). Entrevista a Sylvia Bahiense. 08 jun 1976. *Programa Luzes, Câmera n. 31*.
- ARAÚJO, L. S. C. L. (1999). *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. 302 p. Tese (Doutorado), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP).
- ARRUDA, M. A. N. (1989). *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Brasiliense.
- BARBOSA, W. A. (1984). *O Aleijadinho de Vila Rica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- BAZIN, G. (1971). *O Aleijadinho*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- BOSI, E. (1994). *Memória e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRETAS, R. J. F. (2002). *Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CARNEIRO, M. (1988) Entrevista a Cláudio Bojunga. *Jornal do Brasil*.
- COSTA, L. M.; BAZIN, G. (1963). *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Le Temps.
- SCOREL, E. (2005). *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify.
- FRIEIRO, E. (1950). *Como era Gonzaga?* Secretaria da Educação de Minas Gerais.
- GÓES, C. (2001). *Histórias da terra mineira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier.
- GRAMMONT, G. (2008). *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HATZFELD, H. (2002). *Estudos sobre o barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Ouro Preto (MH)*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/> Acesso em: 03 ago. 2021.
- JOHNSON, R. (1984). *Cinema Novo x 5 – Masters of Contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas.
- LEMONS, A. B. (2008). *Aleijadinho. Homem barroco, artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond.
- LOPES, F. A. (1947). *Os personagens da inconfidência mineira*. Belo Horizonte.
- MACHADO, L. G. (2003). *Barroco mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.
- NICHOLS, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica S. Martins. Campinas: Papirus.
- RAMOS, F. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo: Ed. Senac.

O Aleijadinho entre a maldição e o esplendor das artes e memórias

SILVA, M. O. (2016). *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*. Curitiba: Appris.

O COSMOPOLITISMO DO POBRE DE SILVIANO SANTIAGO. APLICAÇÃO AO CASO PORTUGUÊS

Nadia Ochoa Rodrigues

CES-III's, Universidade de Coimbra, Portugal

1. INTRODUÇÃO

O motivo da realização deste trabalho teve como mote o artigo de Silviano Santiago *O Cosmopolitismo do pobre*¹. Neste, o autor contrapõe os personagens do filme *Viagem ao Princípio do Mundo*², de Manuel de Oliveira com a *Cidade de Deus*, realizado por Fernando Meirelles, gravada numa das favelas do Rio de Janeiro, no Brasil. O primeiro aborda a estranheza da personagem principal, enquanto filho de um emigrante português em França, aquando da visita à família paterna. O segundo apresenta a história de dois jovens que cresceram na favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro.

Apesar de ser compreensível o intuito de Silviano Santiago nesta análise, ao lidar com os conceitos de estranhamento perante uma língua ou realidade que não lhe eram comuns, considera-se que a analogia poderia ter sido mais bem conseguida, se ao invés de equiparar um Portugal profundo com o Rio de Janeiro das favelas, o tivesse feito com os bairros de lata portugueses, multiétnicos e igualmente complexos. Por essa razão, este trabalho visa colocar em perspectiva as realidades existentes em Portugal, que estão mais próximas com aquelas das favelas do Rio de Janeiro. Não há, portanto, uma procura de uma métrica quantitativa – em termos de população -, nem qualitativa – no que diz respeito à homogeneização das multiplicidades étnicas em cada um dos casos. É, todavia, pretendido encontrar ligações nos conceitos de pobreza e pertença, dentro de um dado país.

¹ O texto original foi publicado em 2002 em *Margens / Márgenes: Revista de Cultura*.

² No artigo de Silviano Santiago o filme é referido como *Viagem ao Começo do mundo*.

2. VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO SEGUNDO SILVIANO SANTIAGO: ALGUMAS IMPRECISÕES

Ao contrário de outros ensaios da sua autoria – extremamente estruturados e intelectualmente densos – este surge a partir de uma análise superficial de dois filmes – *Viagem ao princípio do mundo* (1997), da autoria de Manoel de Oliveira e *Cidade de Deus* (2002), realizado por Fernando Meirelles.

O filme de Manoel de Oliveira gira à volta de Afonso, conhecido actor francês, filho de um emigrante português que partiu *a salto* para França nos anos 1930 e que pretende conhecer a sua família paterna pela primeira vez. A viagem é feita de carro e o protagonista faz-se acompanhar de quatro amigos: dois jovens actores bilingues (que servem de intérpretes), um realizador cinematográfico (alter-ego de Manoel de Oliveira, representado por Marcello Mastroianni) e um motorista (representado pelo próprio Manoel de Oliveira) (Bérnard da Costa, 2007). Uma leitura analítica do texto, mostra algumas imprecisões que deverão ser consideradas, para uma correcta análise do tema.

A primeira imprecisão é geográfica e denota um ponto de vista atlântico, ao invés de continental. O autor inicia o texto com a frase: «Durante o desenrolar do filme *Viagem ao começo do mundo* (1997), de Manoel de Oliveira, o foco da câmara [...] determina o ponto de vista que deve fixar a nossa percepção da viagem de Lisboa a uma distante aldeia, encravada nas montanhas do norte de Portugal» (Santiago, 2019, p. 78). Mais à frente volta a repetir, «em Lisboa, para estrelar uma grande produção cinematográfica, o famoso actor francês planeja a viagem ao começo do mundo» (Santiago, 2019, p. 79). Todavia, a viagem é realizada entre uma localização não identificada, sendo o itinerário visível apenas nas estradas que ligam a Galiza ao Minho (noroeste de Portugal), sem passar por Lisboa, como provam as paisagens e a referência ao *Colégio de Camposancos* - o estabelecimento de ensino jesuíta, onde estudou Manoel Oliveira quando criança. Este facto é mencionado pela voz do seu alter ego, na pessoa do actor Marcello Mastroianni. Isto explica a razão, pela qual no início os actores avistam Caminha, localidade de fronteira entre Portugal e a Galiza. Se os actores se deslocassem a partir do Sul aquela vista não seria possível.

No filme, depois do grupo ter parado para avistar o colégio jesuíta e, posteriormente, para observar as ruínas de um hotel, onde o realizador tinha passado férias enquanto jovem, há uma nova paragem para observar a escultura peculiar de Pedro Macau [imagem 1]. Santiago refere que aquela imagem «representa o português que, tendo se

fartado à tripa forra das colônias regressara rico ao país de origem, trazendo às costas o “fardo do homem branco”». Acrescenta: «caso se atente para a viga que Pedro traz às costas immobilizando-o, lê-se a metáfora das aventuras de Pedro: a atualidade portuguesa é tormento, e o futuro chega roído pelo remorso» (Santiago, 2019, pp. 79-80).

Imagem 1. Figura de Pedro Macau



Fonte: *Viagem ao Princípio do Mundo*, Manoel de Oliveira, 1997.

Acontece que Pedro Macau era na verdade um galego e a sua história, em nada está relacionada com as colônias. Este era um capataz ao serviço da *Marques de Riestra e Mon* e tinha a seu cargo vários trabalhadores minhotos. Parte deles pertenciam à freguesia de Barbeitos (onde se encontra a estátua) e, devido a desentendimentos com o capataz e como forma de vingança, os locais decidiram recriar a sua imagem de forma caricatural, com um barrete na cabeça, de joelho no chão, a segurar uma trave no ombro esquerdo (Carvalho, 1987, p. 12). Há, no entanto, uma razão que pode explicar este entendimento por parte de Santiago. Ao ver aquela figura a carregar o peso do mundo, tal como um Atlas, os dois protagonistas referem que também os seus pais tiveram que carregar na vida pesados fardos.

Muito poderia ser dito sobre outras passagens do texto, que visam explicar determinados episódios ligando-os a uma noção de «Estado» e «aristocracia» (Santiago, 2019, p. 79) que não parecem estar efectivamente presentes neste filme, uma vez que as

referências são apenas memórias que o alter ego de Manoel de Oliveira vai mencionando ao longo do caminho.

3. FONTAINHAS (LISBOA) E S. JOÃO DE DEUS (PORTO). DUAS FAVELAS PORTUGUESAS

3.1. Fontainhas

No mesmo ano em que estreava o filme de Manoel de Oliveira, foi lançado nas salas um outro, mais negro, da autoria de Pedro Costa, *Ossos*. De uma forma quase etnográfica, Pedro Costa vai mostrando o dia-a-dia das pessoas que habitam aquele bairro marginalizado, através da história de um bebé de dias, que sobrevive a uma tentativa de infanticídio, por parte da mãe, e é levado pelo pai para as ruas, para ser vendido (Ferraz, 2018, pp. 27-28). Tal como acontece em *Cidade de Deus* (Santiago, 2019, p. 94), também os actores escolhidos para figurarem no filme fazem parte do bairro, o que faz com que muitas vezes não seja perceptível qual das histórias não é real. O bairro, junta à pobreza e à miséria o consumo de droga (heroína), causa de elevada taxa de mortalidade em Portugal durante as décadas de 1980 e 1990. A título de exemplo, em 1989 morria em média, uma pessoa por dia devido a overdose – à época Portugal tinha cerca de nove milhões de habitantes (Goulão *apud* Cynthia, 2019). Os únicos momentos que se apresentam como menos dramáticos estão relacionados com os bailes dos cabo-verdianos que habitam aquele local [imagem 2].

Imagem 2. Baile com música cabo-verdiana no Bairro das Fontainhas.



Fonte: *Ossos*, Pedro Costa, 1997.

Tal como é referido por Saskia Sassen «muitos dos trabalhadores desprivilegiados nas cidades globais são mulheres, imigrantes e gente de cor, cujo sentido político de individualidade e cujas identidades não estão necessariamente imersos na “nação” ou na “comunidade nacional”» (Sassen *apud* Santiago, 2019, p. 89). Muitas dessas mulheres são filmadas no *Ossos* a sair dos autocarros, ao cair da noite. A regressar ao bairro no fim de um dia de trabalho. Infelizmente, isso demonstra que mesmo enquanto trabalhadoras, não deixam de ser subalternas, não conseguindo abandonar a pobreza, devido aos baixos salários. Isto, numa cidade que se vê como cosmopolita e global desde o século XV (Curto, 2017).

O filme *Ossos* (1997), é o primeiro de uma trilogia gravada no bairro das Fontainhas, que expõe a injustiça social que afecta jovens marginais e imigrantes de Cabo Verde. A esta docuficção de Pedro Costa seguiram-se *No Quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014). Este último, que serve como conclusão dos anteriores, apresenta a história de Ventura, imigrante de Cabo-Verde e um dos primeiros a construir o bairro. «O filme abre estranhamente (ou não) com fotografias de Jacob Riis que mostram os bairros pobres da América de há cem anos, numa clara alusão à persistência histórica da dominação e das desigualdades sociais na era da globalização» (Rui Matoso, 2014).

O bairro das Fontainhas, juntamente com o bairro 6 de Maio e o Estrela de África situavam-se, na zona limítrofe de Lisboa, no concelho da Amadora. Foram contruídos no início do século XX, como «casas para pobres» - comumente designados de pardieiros – , prontas a serem alugadas a operários que trabalhavam nas indústrias circundantes (Cravo, 2013, p. 121). Estes bairros vão crescendo, seguindo a linha de procura de mão-de-obra, especialmente durante as décadas de 1930 e 1940. A imigração da comunidade cabo-verdiana só começa a ser sentida a partir da década de 1960, aquando da implementação do Segundo Plano de Fomento, que visava desenvolver as infra-estruturas, a indústria extractiva e a construção civil (Figueirinhas, 2011, p. 11). Nos primeiros anos, estes imigrantes não eram considerados cidadãos, uma vez que não tinham direitos laborais nem de acesso à habitação. Por esta razão, aquando da chegada a Portugal, parte deles instalou-se em casas precárias, ou mais concretamente em barracas. À medida que os seus familiares migravam para Lisboa, muitos cabo-verdianos mudaram-se para «bairros de lata» da periferia - «bairros suburbanos, progressivamente conotados como “clandestinos”, “degradados” e “perigosos”, onde a maior parte da comunidade imigrante cabo-verdiana ainda vive» (Figueirinhas, 2011, p. 12). O bairro

das Fontainhas foi demolido em 1999 e parte da sua população inserida em bairros sociais construídos de raiz para o efeito.

3.2. S. João de Deus (ou Tarrafal)

O documentário de Pedro Neves, Tarrafal, mostra uma história similar, mas com um carácter mais documental. O filme apresenta vários monólogos de pessoas que habitaram o bairro e que, depois da sua demolição, voltam ao (não) lugar onde viveram, para contar as suas memórias. Neste caso e por razões históricas, os excluídos são, ao invés da comunidade cabo-verdiana, a cigana – em ambos os casos também existem brancos pobres e marginalizados. Há, no entanto, uma entrevista realizada a um antigo morador de ascendência africana, Jorge Fernandes³. Devido à sua condição diferenciadora perante o restante grupo era, de forma pejorativa, apelidado de «preto» e não raras vezes se via envolvido em cenas de violência que o opunham a membros do bairro. O espectro da droga – tráfico e consumo – é latente em todas as memórias. Desde assassinatos entre traficantes rivais a cadáveres encontrados todos os dias pelas crianças que lá habitavam e que, à época, consideravam normal.

As referências são de fome, vidas de crime, adição e estigma. Qualquer um dos habitantes daquele bairro era referenciado como pertencente ao lugar e isso era uma condição *sine qua non* para a segregação. Apesar de estarem dentro da cidade do Porto – a segunda maior de Portugal – viviam de forma isolada da urbe, em casas de lata, sem luz nem água canalizada. Por estranho que pareça, a visão destas pessoas sobre o seu antigo mundo é, de certa forma, também melancólica e não raras vezes as descrições são feitas com nostalgia. Isto porque, apesar de terem sido realojados em casas com condições de habitabilidade consideram que o problema do tráfico de droga se mantém, desta vez espalhada em várias zonas da cidade, como metástases. Para além disso, o estigma de habitarem um bairro social persiste, uma vez que referem que nas entrevistas de emprego, os seus currículos são rejeitados devido à morada que apresentam. A isto acresce a subalternidade dos ciganos. Durante o documentário, é Rui Maia, antigo morador do Tarrafal, cigano e tatuador, quem melhor descreve os problemas relacionados com a sua etnia. Refere que os seus congéneres dificilmente encontram trabalho sem ser na construção civil ou como seguranças – uma vez que existe a crença de que os ciganos não irão assaltar nenhuma instalação comercial onde se encontre outro cigano. A

³ Os nomes mencionados neste ponto são os dos antigos moradores do bairro, que dão o seu testemunho no filme.

impossibilidade de ter um emprego, ou de que este seja suficiente para cobrir o custo de vida, obriga-os a entrar numa espiral de pobreza da qual dificilmente saem sem enveredar pelo crime.

O filme inicia-se com um homem, Jorge “Kolina” Barradas [imagem 3], a cavalo, que passa entre os escombros do bairro, já demolido. Após alguns minutos de silêncio ouve-se o narrador:

A palavra Tarrafal advém da palavra tarrafo da família das rizoforáceas e é relativamente comum em locais de clima quente [...]. Escolheu-se o nome de Tarrafal para designar um dos mais terríveis campos de concentração do regime salazarista, em Cabo Verde. Nele eram encarcerados os presos políticos inimigos do regime e era comum por lá morrerem. Era apelidado de Campo de Morte Lenta [...]. Em Portugal, na cidade do Porto, o Bairro S. João de Deus [...] recebeu, anos mais tarde, a mesma designação do campo de concentração africano. [...]. Não se sabe quem lhe deu a alcunha, mas o que é certo é que esta se fixou. Talvez por ter sido, em tempos, o bairro para onde eram reencaminhadas as pessoas e famílias mais problemáticas de outros bairros sociais portuenses. Talvez porque a morte pairava e acontecia aos milhares de toxicodependentes que frequentavam o bairro. Actualmente ainda se fala do bairro como se este existisse. Os fantasmas ainda estão lá (*Tarrafal*, Pedro Neves, 2016)

Imagem 3. “Kolina” e o seu cavalo, entre os destroços do bairro do Tarrafal.



Fonte: *Tarrafal*, Pedro Neves, 2016.

O bairro de S. João de Deus foi construído em 1944 e em poucos anos passou de pouco mais do que trezentos habitantes, que moravam em moradias unifamiliares, para mais de seis mil, que habitavam barracas. Depois da demolição do bairro de lata foram construídos blocos habitacionais, para albergar a população de forma condigna. Estas novas casas duraram pouco tempo, cerca de quinze anos, até serem demolidas por vontade política. As famílias foram separadas e realojadas em vários bairros da cidade – de forma

a tentar parar o tráfico de droga. O processo de demolição foi sendo faseado, tendo sido destruído o último bloco em 2008⁴.

4. O COSMOPOLITISMO DO POBRE: REFLEXÃO.

Numa breve reflexão sobre o cosmopolitismo do pobre, a crítica é desenvolvida em três eixos: portugueses pobres emigrantes, pobres que imigram para Portugal e os pobres que são estrangeiros dentro do próprio país.

Ao primeiro grupo pertence Manoel, pai do actor francês que surge em *Viagem ao Princípio do Mundo*. Este fugiu *a salto* com 14 anos para Espanha – num processo duro e perigoso de clandestinidade, onde se juntou às duas facções da guerra civil espanhola – primeiro enquanto apoiante de Franco, depois do lado das forças republicanas. Pouco depois foi preso. Durante o tempo que esteve encarcerado aprendeu mecânica. Foi a sua família, em Portugal, quem pagou a fiança para o libertar e, para o fazer, teve que vender uma vaca. Devido à pobreza em que viviam, esta era uma fonte de sustento, e por isso representava um elevado sacrifício. Uma vez livre, atravessou os Pirenéus clandestinamente e chegou a França. Trabalhou numa oficina, aprendeu a ler e a escrever em francês e, só depois do armistício, em 1940 conseguiu legalizar-se e tornar-se cidadão de França. Conseguiu instalar-se como empresário e começou a ter sucesso, tanto a nível profissional, como pessoal, ao casar-se com uma francesa, de quem teve dois filhos. Morreu num acidente de automóvel, com 40 anos. Santiago menciona que Manoel «abandonara a aldeia natal para poder ganhar a vida e constituir família» (Santiago, 2019, p. 79). Efectivamente, foi isso que acabou por acontecer, mas aos 14 anos, possivelmente Manoel pretendia simplesmente libertar-se de uma pobreza opressiva, de um regime ditatorial que não lhe garantia qualquer futuro. Partir à aventura. O facto de não ter ensinado a língua portuguesa aos seus filhos pode dever-se a várias razões, que podem estar relacionadas com sentimentos de inferioridade, inadequação e necessidade de integração. Se este caso não se tratar de uma excepção, o jovem português seria analfabeto ou teria realizado no máximo três a quatro anos de escolaridade (cf. Mónica, 1977). O seu português, oriundo de uma classe baixa e com forte influência raiana estaria muito afastado da norma-padrão para que fosse aceite socialmente por parte de compatriotas de outra geografia ou estrato social. Pode estar relacionado com o facto de o seu passado ser

⁴ As referências sobre a história do bairro foram retiradas directamente do filme.

algo que pretendia esquecer; que pretendeu remeter nostalgicamente para o campo do sonho; porque quis esquecer; porque não conseguiu passá-lo aos seus descendentes ou, simplesmente, porque foi esquecendo – com maior ou menor pena⁵. Santiago tem, razão quando menciona que o cosmopolitismo de Manoel «trouxe *perdas* para o filho [...]. A principal perda é a da língua materna. No perde-ganha da vida cosmopolita, o ator ficou sem o domínio do instrumental indispensável para se comunicar diretamente com os antepassados» (2012, p. 81). O autor acrescenta que «o filho acaba por sofrer violento processo de nacionalização na França», o que parece um pouco exagerado. Afonso é filho de uma francesa, nascido e criado em França e o seu pai viveu praticamente dois terços da sua vida naquele país. Por que razão o sangue deveria ter aqui um papel tão relevante? Há, no entanto, um momento da fala do filho que remete para um sentimento de pertença português por parte do pai: tocar viola e cantar o fado. Um pouco antes de falar sobre o percurso pessoal do seu pai, Afonso confronta a vida do seu pai com a do realizador homónimo, que foi excepcionalmente privilegiada. A personagem de Mastroianni concorda e explica que nunca passou privações físicas (fome, frio) nem emocionais. Acrescenta que viveu períodos históricos conturbados, a instauração da República e duas guerras mundiais, sem que nenhuma delas o tenha afectado directamente. De forma muito sucinta é possível concluir que o cosmopolitismo de Manoel (o pobre), só foi possível através de uma série de provações e que a sua forma de escape esteve relacionada com o ingresso numa guerra e na emigração clandestina, em busca de trabalho. No que diz respeito a Manoel (o rico), o seu cosmopolitismo foi impulsionado por viagens de lazer e pela educação – como é prova a frequência, enquanto criança, de um colégio jesuíta na Galiza (Espanha).

No que diz respeito aos pobres que imigram para Portugal, o cosmopolitismo não é muito diferente daquele do pai de Afonso. Em *Ossos*, a comunidade cabo-verdiana também emigra muitas vezes, clandestinamente, o que os impede de concorrer a trabalhos melhores e ter acesso a habitação digna. Tal como muitos dos portugueses que emigraram *a salto* para França na década de 1960, habitaram bairros de lata (Ruiz, 2013) [imagem 4].

⁵ Muitos emigrantes portugueses que partiram a salto para França na década de 1960 evitaram ensinar português aos seus filhos, por receio de que estes tivessem maior dificuldade de integração, ou fossem excluídos por causa do sotaque. Um dos projectos que trata este tipo de fenómenos é o *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias europeias* (<https://memoirs.ces.uc.pt/>).

Imagem 4. Criança portuguesa na *bidonville* de Saint-Denis (França).



Fonte: Gérald Bloncourt, 25 de Dezembro de 1964 - *Petite Immigrée Portugaise*. (cf. <https://www.franceinter.fr/culture/une-expo-pour-l-immigration-portugaise-des-annees-60>).

Há, todavia, uma aparente divergência, relacionada com a mobilidade social. Enquanto a maioria das histórias dos portugueses que ficaram são de relativo sucesso e integração, grande parte da comunidade cabo-verdiana em Portugal não tem tido a mesma oportunidade, mesmo quando devidamente legalizada. Se é relativamente normal – e menos problemático – que alguns imigrantes «se posicionem massivamente nos segmentos desprivilegiados da economia», a sua permanência durante largos períodos, inclusivamente décadas, é preocupante (Machado, 2005, p. 69). É sinal de dificuldades no processo de integração, senão mesmo exclusão social, que se torna endémica e intergeracional. Santiago (2012, p. 83) refere que aos pobres foi-lhes acenada «a possibilidade da emigração fácil para os grandes centros urbanos, tornados carentes de mão de obra barata». Ao compará-los com os seus congéneres da época pré-industrial chama-os «anacrónicos de outra forma, agora no contraste com o espetáculo grandiloquente do pós-moderno, que os convocou nas suas terras para o trabalho manual e os abriga em bairros lastimáveis da metrópole» (Santiago, 2019, p. 83). Segundo o ensaísta, observamos uma «até então desconhecida forma de desigualdade social», que transpõe os limites do Estado-nação e que se move apenas pela lei do dinheiro de forma transnacional. Em *Ossos*, a população «desterrada» contrasta, em parte com a miséria que a rodeia, ao manter a sua cultura intocada. Quase como se esta pudesse ser conspurcada pelo ambiente nocivo ao seu redor, cuida-a. Isso é visível na utilização do crioulo sempre

que falam entre si e as pequenas festas que vão realizando, onde dançam e cantam na sua língua. Ao contrário do que, possivelmente, seria a tendência caso a sua integração – ou, mais concretamente, assimilação – fosse um caso de sucesso, nem a sua língua, nem as suas tradições, são abaladas (pelo menos aparentemente). Há, no que diz respeito ao bairro, uma sensação de pertença, comunitária e identitária, demonstrada pelo próprio realizador, quando afirma numa entrevista «Este não é o meu país! O meu país é as Fontainhas» (Costa *apud* Poiares e Silva, 2010).

Como foi referido no início, Lisboa auto intitula-se como uma cidade cosmopolita e multicultural, alegando razões históricas. Silvano Santiago é crítico relativamente ao chavão «multiculturalismo» e dá o Brasil como exemplo quando refere que «apesar de pregar a convivência pacífica entre os vários grupos étnicos e sociais que entram em combustão em cada *melting pot* (cadinho) nacional, teoria e prática são responsabilidade de homens brancos [...] [que procuram que os demais sejam] disciplinarmente europeizados como eles» (Santiago, 2019, p. 86). O ensaísta refere que este tipo de conceito está relacionado com o conceito de «etnocentrismo» (Summer *apud* Santiago, 2019, p. 86), que pode ser definido como a percepção de que o grupo a que pertencemos é o centro e que as demais culturas devem ser avaliadas segundo o nosso diapasão. De certa forma, é possível olhar para a comunidade cabo-verdiana das Fontainhas como aculturada, na medida em que os seus objectivos são, segundo o realizador Pedro Costa similares aos brancos da baixa classe média

embora fosse um bocadinho mais difícil lá chegar para um negro do que para um branco, é evidente. Um plasma em cada quarto, um carro (senão dois), um salário razoável... Enfim, algum conforto. Nada disto é reprovável. Agora, quando disse isso, estava também a falar na impossibilidade das pessoas do Bairro atingirem esses sonhos. Cheguei às Fontainhas em 1997 e ainda vou lá muitas vezes. Não conheço toda a gente, mas toda a gente me conhece. Estamos a falar numa população entre as 3500/5000 pessoas em que apenas conheço um advogado e uma pessoa que esteve quase a acabar um curso universitário (Costa *apud* Poiares e Silva, 2010)

Tal como, de certa forma, aconteceu com o êxito brasileiro *Cidade de Deus* (Santiago, 2019, p. 93) – ainda que de forma menos abrangente, uma vez que o público de *Ossos* não é generalista -, a população do bairro ganhou uma nova notabilidade, tornaram-se protagonistas de filmes, actores. Vanda – protagonista de um dos filmes da trilogia e presente em vários -, ex-toxicodependente emigrou para a Holanda, durante a última crise económica, para trabalhar (Matoso, 2014). Novamente, o cosmopolitismo do pobre, impulsionado pela migração por razões económicas é transversal no tempo.

O dos pobres que são estrangeiros dentro do próprio país, é possivelmente o mais complexo em termos de análise devido ao nível de variáveis. Neste caso encontram-se as segundas e terceiras gerações de imigrantes, os ciganos e algumas populações rurais.

Até Novembro de 2020 a atribuição da nacionalidade portuguesa era baseada no *jus sanguinis*. Isto é, salvo algumas excepções, podiam pedir a nacionalidade portuguesa todos aqueles que eram filhos de pai ou mãe portuguesa⁶. No entanto, aqueles que tinham nascido no estrangeiro e não tivessem reclamado o direito à nacionalidade, antes de atingir a maioridade, ficavam afastados da possibilidade de a obterem (Moreira, 2020)⁷. Desta forma, a legislação portuguesa acabava por enviar para a clandestinidade milhares de filhos de imigrantes – que por inúmeras razões não conseguiam a nacionalidade –, com particular destaque para aqueles oriundos das antigas colónias portuguesas em África⁸ - Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. A situação era mais complexa para todos aqueles que tendo nascido no país, não podiam ser cidadãos, caindo num vazio legal. Numa das suas reportagens, o jornal *Público* (Henriques, 2018) conta a história de uma dessas pessoas, com o nome fictício de António. Nascido em Lisboa em 1988, filho de pais cabo-verdianos, nunca teve direito à nacionalidade do país onde nasceu. A sua legalidade no país sempre foi efectivada através de sucessivas autorizações de residência. Depois de ter estado preso, mais de um ano – e de acordo com a legislação – deixou de estar elegível para a renovar, o que fez com que se tornasse ilegal dentro do próprio país - «não pode ser expulso porque nasceu cá, mas também não tem os documentos que lhe permitam trabalhar, inscrever-se num curso, usufruir dos direitos de cidadania». A história de António é a de muitos outros e o parlamento português foi recebendo ao longo dos anos várias propostas de alteração ao decreto de lei. Muito recentemente (a 10 de Novembro de 2020) uma delas foi aprovada, com os votos contra dos partidos da direita (PSD, CDS e Chega). Se a esquerda, na sua generalidade, pretendia que se voltasse a um estatuto anterior à Lei n.º 37/81, de 3 de Outubro de 1981 – em que vigorava o *jus solis* – a direita queria evitar «facilitismos» e que Portugal se tornasse «no maior *outlet* de nacionalidade da Europa» (Lopes, 2019; Borges, 2020).

O caso da comunidade cigana é dos mais paradigmáticos na sociedade portuguesa. Oriundos do noroeste indiano, crê-se que terão chegado a Portugal por volta de 1462

⁶ Há também a possibilidade de pedir a nacionalidade portuguesa por parte dos descendentes até à 3ª geração.

⁷ Um destes exemplos mais conhecidos é o de Shawn Mendes, que apesar de ser filho de pai português tem apenas a nacionalidade canadiana.

⁸ A legislação aplicada nas outras ex-colónias – Goa, Damão e Diu; Macau; Timor-Leste.

(Gerschenfeld, 2012) e, mesmo quando nascidos e naturalizados portugueses, tanto no cartão de cidadão, como no passaporte, são considerados diferentes. Como foi referido no ponto relativo à população cigana que habitava o bairro S. João de Deus, no Porto, ainda é muito difícil a sua integração, especialmente em termos de oportunidades. Muito dificilmente o patronato tem interesse em empregar um cigano, a menos que sejam profissões em que considerem que este pode vir a ser uma mais-valia, como por exemplo, numa empresa de segurança. Como referiu Olga Mariano, directora da Letras Nómadas – Associação de Investigação e Dinamização das Comunidades Ciganas - «nós somos portugueses ciganos, não ciganos portugueses. A nossa bandeira é a portuguesa» (Mariano *apud* Reis, 2019). Estas comunidades consideram-se portuguesas, apesar dos seus compatriotas não os entenderem como iguais. Até agora a opinião pública tem-se dividido entre os estereótipos do cigano vigarista, ou ladrão – daí a expressão «um olho no burro, outro no cigano» - ou feirante. Sendo que esta, como é referida por Rui Maia (*cf.* Tarrafal), acaba por ser uma das poucas profissões que podem exercer, uma vez que não têm que ser contratados por um superior hierárquico. O mesmo entrevistado refere que são algumas associações, assim como eventos avulsos como a gravação do filme Tarrafal, que fazem com que esta comunidade seja vista de forma não depreciativa.

Há, de facto, certas concepções tradicionais de parte destas comunidades – como a fraca escolarização feminina, ou os casamentos arrançados, realizados entre menores – que são temas fracturantes na sociedade onde estão inseridos. Todavia, como acontece em todas as sociedades, a comunidade tem-se adaptado aos novos tempos e são cada vez mais os jovens que contrariam essa tendência, ao serem bem-sucedidos em diversas áreas. Um desses exemplos é Alcina Faneca, mestre em direito criminal e a exercer advocacia no Porto (*cf.* Repórter TVI, 2018). No seguimento desta reflexão, não deixa de ser interessante reparar que a família Faneca é abastada e bem vista socialmente na localidade onde reside, Carvalhais (Trás-os-Montes). O que leva a crer que mais do que uma etnia ou nacionalidade, a falta de oportunidades está estritamente associada ao estatuto social. Enquanto o cosmopolitismo de Alcina passa pela educação – ao abandonar a sua aldeia e partir com uma cidade, para estudar -, destaca-se dos seus homólogos, filhos de pequenos feirantes que estão em constante itinerância entre Portugal e Espanha.

Por fim, encontram-se os pobres que são estrangeiros dentro do próprio país. Neste caso, foi decidido não integrar os grupos de portugueses brancos marginalizados, ou toxicodependentes (como é o caso de Vanda), uma vez que se considera que, apesar de estigmatizados pela restante sociedade não são propriamente estrangeiros dentro do

país, uma vez que são entendidos como vítimas de uma doença (Nunes, 2007, p. 64). Como foi anteriormente referido, a toxicodependência em Portugal afectou todos os espectros da sociedade e difícil será encontrar uma família que não tenha sido atingida por ela.

Entre os estrangeiros dentro do próprio país, encontram-se as comunidades rurais estruturalmente ostracizadas, como é exemplo Miranda do Douro que, devido ao isolamento, manteve uma língua praticamente extinta. José Vieira, o cineasta português conhecido por retratar a emigração *a leonesa* (*salto* para França, refere que há uma forte rejeição do interior, com este a ser constantemente abandonado. O realizador encontrou um documento da década de 1940 em que o desprezo por aquela população era notório, uma vez que afirmava que «as pessoas que viviam nas serras de Portugal eram consideradas primitivas» (Lusa *apud* Vieira, 2019). O próprio Estado, centralizado em Lisboa, tinha «um olhar colonial sobre as serras e essas aldeias», referindo que os habitantes, apesar de simpáticos, «não compreendiam nada» e desconheciam «o progresso». Um outro relatório, de um engenheiro florestal datado de 1957, é extremamente similar àqueles que eram elaborados nas colónias - «parece exactamente como se estivesse em África a fazer um relatório sobre africanos». Estas observações são bastante contraditórias se se tiver em conta a ideologia salazarista, que enaltecia a ruralidade. Como é retratado em *Viagem ao Princípio do Mundo*, o cosmopolitismo do pobre, era a fuga *a salto* e o contrabando. Actualmente, com um interior cada vez mais abandonado e envelhecido, talvez o único cosmopolitismo seja trazido pelos seus emigrantes, nas suas malas, quando em Agosto regressam *à terra* e lhes entregam pequenos presentes vindos de França, da Suíça ou da Alemanha.

Em suma, as vivências cosmopolitas são indissociáveis do conceito de classe, quer ela seja exposta num ambiente urbano ou rural. Considerar, como fez Silviano Santiago, que Portugal é um «povo de marinheiros» é cair numa falácia ideológica, alimentada por uma classe que nada teve de marítima ou de rural⁹ e enveredar por um discurso quase etnocêntrico. Não no conceito, mas no posicionamento de um brasileiro que observa Portugal a partir de um ponto de vista atlântico, centrado em Lisboa e o seu povo como um eterno colonizador. A realidade social portuguesa é bastante mais complexa, e isso é espelhado nos filmes e documentários produzidos.

⁹ Para mais informações sobre este tema consultar: Ribeiro, Orlando (2013), *Geografia e civilização: temas portugueses*. Lisboa, Letra Livre.

BIBLIOGRAFIA

- BÉNARD DA COSTA, J. (27 de dezembro de 2007), *Folhas da Cinemateca*, policopiado. Acedido a 23.08.2021 https://www.serralves.pt/documentos/2020/CCMO/2004_FilmesMO_ViagemAoPrincipioDoMundo_site.pdf
- BENITO, C. de (26 de Abril de 2019). “Da heroína ao álcool, a viagem de Portugal após mudar a luta antidrogas”, entrevista a José Goulão. Acedido a 22.08.2021, <https://www.efe.com/efe/portugal/portugal/de-heroina-ao-alcool-a-viagem-portugal-apos-mudar-luta-antidrogas/50000441-3962024>.
- BORGES, L. (12 de Fevereiro de 2020). “PS aproxima-se de proposta de Joacine para atribuição de nacionalidade portuguesa”, *Público*. Acedido a 22.08.2021, <https://www.publico.pt/2020/02/12/politica/noticia/ps-aproximase-proposta-joacine-atribuicao-nacionalidade-portuguesa-1903624>.
- CARVALHO, Á. (1987). *Monção: A história passou por aqui*. Alfa.
- CRAVO, J. C. (2013). “A Habitação Operária na Amadora – O Caso do Eixo Venda Nova-Porcalhota”, in *Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal*, pp. 115-124. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>
- CURTO, D. R. (18 de Fevereiro de 2017). “Lisboa era uma cidade global?”, *Expresso*. Acedido a 22.08.2021, <https://expresso.pt/cultura/2017-02-26-Lisboa-era-uma-cidade-global-1>
- DIAS, L. N. (2007). *As Drogas em Portugal: O Fenómeno e os factos Jurídico-Políticos de 1970 a 2004*. Lisboa, Pé de Página Editores.
- FERRAZ, A. F. de A. (2018). *A poética da dor: narrativas trágicas no cinema de Pedro Costa* - tese apresentada ao PPG/FAC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita. Brasília: edição de autor.
- GERSHENFELD, A. (7 de Dezembro de 2012). “A diáspora dos ciganos começou há 1500 anos no Noroeste da Índia”, *Público*. Acedido a 22.08.2021, <https://www.publico.pt/2012/12/07/ciencia/noticia/a-diaspora-dos-ciganos-comecou-ha-1500-anos-no-noroeste-da-india-1576501>.
- LOPES, M. (11 de Dezembro de 2019). “Facilitismo excessivo e falta de reciprocidade devem fazer cair alteração à lei da nacionalidade”, *Público*. Acedido a 22.08.2021, <https://www.publico.pt/2019/12/11/politica/noticia/facilitismo-excessivo-falta-reciprocidade-cair-alteracao-lei-nacionalidade-1897030>
- LUSA (1 de Novembro de 2019). “Cineasta José Vieira diz que interior continua tão abandonado como há 50 anos”, *Porto Canal*. Acedido em 22.08.2021, <http://portocanal.sapo.pt/noticia/200283>.
- HENRIQUES, J. G. (24 de Abril de 2018). “SEF recusa residência a quem não pode ser expulso”, *Público*. Acedido a 22.08.2021,

<https://www.publico.pt/2018/04/24/sociedade/noticia/sef-acusado-de-recusar-residencia-a-quem-nao-pode-ser-expulso-1811120>.

MACHADO, F. L. (2005). “Caminhos limitados de integração social. Trajetórias socioprofissionais de caboverdianos e hindus em Portugal”, in *Sociologia, Problemas e Práticas*, 48, pp. 69-91.

MATOSO, R. (27 de Dezembro de 2014). “Ventura e os espectros filosóficos”, *Esquerda.net*. Acedido a 22.08.2021, <https://www.esquerda.net/artigo/ventura-e-os-espectros-filosoficos/35265>

MÓNICA, M. F. (1977). “Deve-se ensinar o povo a ler?»: a questão do analfabetismo (1926-39), in *Análise Social*, vol. XIII (50), pp. 321-353. Acedido a 20.07.2020, <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223915576N2uIW7kz6Wc55GA7.pdf>.

MOREIRA, E. N. (16 de 2020). “O veto injusto à nacionalidade de filhos de portugueses”, *Público*. Acedido a 22.08.2021, <https://www.publico.pt/2020/07/16/opiniao/opiniao/veto-injusto-nacionalidade-filhos-portugueses-1924585>

POIARES, M. e SILVA, P. D. (29 de Dezembro de 2010). “Pedro Costa – Prémio Universidade de Coimbra ‘Este não é o meu país. O meu país é as Fontainhas’”, *Rua Larga*. Acedido em 22.08.2021, <https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/29/12>.

PROXECTO SOCHEO Património audiovisual da Guarda e o Baixo Miño – *Foto de Manoel de Oliveira no Colexio de Camposancos*. Acedido a 20.07.2020 <https://proxectosocheo.wordpress.com/2015/05/07/foto-de-manoel-de-oliveira-no-colexio-de-camposancos/>

RUIZ, G. (18 de Maio de 2013). “Une expo pour l’immigration portugaise des années 60”, *France Inter* em 22.08.2021 (<https://www.franceinter.fr/culture/une-expo-pour-l-immigration-portugaise-des-annees-60>)

SANTIAGO, S. (2019). “O cosmopolitismo do pobre”, in *35 Ensaio de Silviano Santiago*. Italo Moriconi (sel. e intro.) São Paulo: Cia das Letras, pp. 78-94.

CINEMATOGRAFIA

Viagem ao Princípio do Mundo, Manoel de Oliveira, 1997.

Ossos, Pedro Costa, 1997.

Cidade de Deus, Fernando Meirelles, 2002.

Tarrafal, Pedro Neves, 2016.

Repórter TVI: Ciganos – uma longa sina, Victor Barradas, 2018.

AS ELECTRAS DE JOÃO CANIJO

Nuno Simões Rodrigues¹

Universidade de Lisboa

1. CANIJO, A TRAGÉDIA E ELECTRA

Confessadamente um apaixonado pelo drama clássico (Ribas, 2009b, pp. 15-17), João Canijo adaptou ao grande ecrã versões da tragédia grega, todavia reformuladas e ambientadas à realidade portuguesa dos séculos XX e XXI. Canijo insere-se assim naquela que é já uma tradição cinematográfica que, desde pelo menos os anos 40 do século passado, tem levado ao grande ecrã o mito de Electra, adaptado de forma mais ou menos explícita, relativamente aos textos gregos de base. Electra deverá ser mesmo uma das personagens da cultura grega mais interpretadas e relidas na cinematografia, sendo João Canijo um dos autores que para esta forma moderna de reescrita do mito contribuiu².

São quatro os casos em que, de forma mais ou menos explícita, Canijo foi ao encontro dos textos matriciais da Antiguidade Clássica e por eles se deixou conduzir ao ponto de conceber interpretações renovadas da Electra dos trágicos gregos. Em 1990, a comédia negra *Filha da Mãe* contava a história de Maria, uma jovem cuja relação com a mãe se definia por um eixo de tensão, em que se manifestavam várias emoções, do ciúme ao ódio, mas não o amor. *Noite Escura* é um filme de 2004, no qual se reconhece uma versão de *Ifigénia em Áulis*, agora localizada algures no Portugal profundo, reduzido a uma casa de alvenaria de gestão familiar, em que o carácter de Electra é introduzido com um significado central. Em *Mal Nascida*, filme de 2007, reconhecemos de novo a estrutura do mito dos Atridas, desta vez assumidamente centrado na figura de, agora realocado numa aldeia transmontana, sustentando-se o argumento tanto da *Oresteia* de Ésquilo, como das *Electras* de Sófocles e Eurípides e do *Orestes* deste poeta (Rodrigues, 2017b).

¹ Este estudo é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto CH-ULisboa: UIDB/04311/2020.

² Sobre Electra no cinema, De Martino, 2006; Rodrigues, 2021.

O cineasta revisita assim o mito atrida e confirma à narrativa grega o estatuto de clássico intemporal, ao encená-la sob o signo de várias das realidades portuguesas do século XXI: do submundo do tráfico humano e da prostituição à interioridade do Portugal rural. Segundo palavras do próprio realizador, um dos seus objectivos foi o de «afogar a tragédia», i.e., sem lhe mitigar a importância e anular a essência, torná-la imanente e diluída no quotidiano e indiferente na existência dos indivíduos, como contraponto à sublimação e centralidade que os Gregos lhe atribuíram (Ribas, 2009b, p. 17). Deste modo, o projecto de *Canijo* vem na sequência do pensamento de outros autores ocidentais, como e.g. O'Neill, Williams e Miller, que tiveram como objectivo sustentar e evidenciar a tragédia do homem comum e do dia-a-dia (Williams, 2002, pp. 119-21). A novidade de *Canijo* reside na escolha da realidade portuguesa como enquadramento do enredo e, naturalmente, no recurso ao cinema como meio de representação. Para o realizador, é no mito atrida, e em particular na figura de Electra, que podemos encontrar a essência do trágico, a personificação absoluta da tragédia (Canijo, 2013 p. 179; Ribas, 2009b, p. 15).

A imposição do foco central sobre esta personagem permite ao realizador trazer para a ribalta o tema da família e das relações familiares, pilar da filmografia «canijiana». São várias as leituras da obra de *Canijo* que têm salientado este tema como um dos tópicos condutores da obra do realizador. Daniel Ribas, por outro lado, destacou o trinómio identidade nacional/violência/família como uma das estruturas subjacentes à criação de *Canijo*. Ribas considera que, na esteira de filósofos como José Gil e Eduardo Lourenço, a obra de *Canijo* tem sido uma denúncia sistemática de uma ideia construída em torno do tópico «família feliz e patriarcal portuguesa», a qual deve ser entendida como a base do mito dos «brandos costumes» portugueses e um tópico essencialmente radicado na ideologia do período salazarista (1926-68) e da constituição do Estado Novo (1933-74) em Portugal, que assentava na trilogia Deus-Pátria-Família³. Esta ideologia corresponde a uma representação da família cristã, católica, «coesa, unida no essencial, a começar pelo respeito pelos Pais, na veneração desse Pai [...] cabendo à Mulher o parto, a cozinha, a lida da casa, a chave da dispensa e uma parte da educação dos filhos» e a gestão essencial dos afectos (Medina, 2004, pp. 190-191). Esta era a matéria-prima da «casinha portuguesa», outro conceito que ganhou forma neste período

³ O Estado Novo (constitucionalmente de 1933-1974) foi o período em que se exaltou a figura do *paterfamilias*, à qual todos se subordinavam, e em que um dos principais lemas era «Deus, Pátria e Família». Sob esta filosofia, cultivava-se a ideia de pacifismo social, aliado a um conformismo pietista que encontrava no catolicismo fundamentação teórica (Medina, 2004).

e neste contexto político-sócio-cultural e que pretende reflectir os tais costumes brandos e quase bucólicos. Assim, um dos objectivos dos filmes de Canijo, para o qual o realizador recorre às estruturas míticas dos Gregos, é demonstrar que tais premissas sempre estiveram muito longe de coincidir com a realidade, correspondendo antes a uma ideologia artificialmente construída e historicamente marcada que o estado salazarista quis impor aos seus cidadãos (Ribas, 2016, pp. 149-169; Ribas, 2014).

Esta concepção parte da simples verificação de que, em vez de foco de amor e felicidade, na sociedade portuguesa contemporânea tal como na grega antiga, a família pode ser a raiz de todas as agonias e o cenário das mais cruéis violências (Romilly, 1998, p. 136). Em essência, é para isso que apontam os filmes de Canijo. A *Maria de Filha da Mãe*, a *Carla de Noite Escura* e a *Lúcia de Mal Nascida* encarnam na filmografia de Canijo precisamente a falta de amor familiar, especialmente visível na relação mãe/filha. Ou, como o realizador faz questão de frisar, estas personagens revelam mais a incapacidade de mostrar o amor do que a capacidade de o sentir. De qualquer modo, o facto de não haver lugar para a sua demonstração equivale a dizer que ele não existe como tal (Ribas, 2009b, p.16). Esta premissa acaba por desembocar num complexo de Electra, à maneira *jungiana*, que se revela na relação da filha com o pai, mas sobretudo na que se estabelece com a mãe (Ribas, 2009a, p. 29). Naqueles três caracteres, e nos que lhe correspondem enquanto mães ou Clitemnestras, manifesta-se uma das principais linhas de representação do mito de Electra, na qual a filha é apaixonadamente hostil à mãe (Brunel, 1971, p. 44).

Chegamos assim à problemática mãe/filha, que se justifica em grande medida pelo facto de a filmografia de Canijo ser também essencialmente feminina, centrada em mulheres, à maneira de Eurípides (Ribas, 2009b, p. 16). Esse «ginocentrismo» é estruturante nas histórias de Canijo, talvez porque caiba às mulheres parte da responsabilidade de denunciar a mentira da família basilar e feliz ou a necessidade de se rebelarem contra essa ideia. Neste sentido, se é verdade que parte considerável destes filmes se dedica a abordar também a problemática da identidade nacional, não o será menos que essa questão se representa e reflecte em grande medida através das relações humanas, sobretudo as femininas, patentes nas matrizes clássicas representadas pelas suas Antígonas, Ifigénias, Clitemnestras e Electras.

2. MARIA, A ELECTRA REVOLTADA DE *FILHA DA MÃE*

O primeiro retrato de Electra feito por Canijo é oferecido através da personagem central de *Filha da Mãe*. Nesse filme, pelo facto de manterem uma relação conflituosa, Maria (Rita Blanco) e Júlia (Lídia Franco) encarnam os papéis de Electra e Clitemnestra, como se percebe logo nas primeiras sequências do filme. Num dos diálogos, Júlia sintetiza o essencial para que nos apercebamos de que aquela relação mãe/filha se ancora no mitema atrida: uma mulher é acusada pela filha de ter matado o seu marido porque, por sua vez, ele terá matado uma outra filha de ambos. A revelação é feita sem que haja implícito qualquer tipo de consequência directa e imediata com o enredo. Mas revela-se essencial para dar o mote à narrativa a que vamos assistir.

Júlia é uma actriz bem-sucedida, como sugere a sua omnipresença nos ecrãs de televisão no decurso da acção. Vinte anos antes, foi abandonada pelo homem que amava, que a deixou com Maria, a filha de ambos, a cargo, fugindo para o Brasil. Júlia vinga-se do amante dizendo à filha que o matou, porque ele teria alegadamente matado uma outra filha de ambos. Mas a dúvida sobre a facticidade deste suposto acontecimento permanece. Desse modo, Júlia subtraiu Álvaro (José Wilker) ao convívio de Maria, que não lho perdoa. Vinte anos passados, Maria mantém uma relação tensa com a mãe, o que se afere pela falta de comunicação entre ambas. Cínica e sarcástica, Maria acusa a mãe de ser a assassina do pai e censura-a por ela dedicar os afectos a um estranho, toxicod dependente. Para mais, Maria agride a mãe mantendo uma relação com um profissional do crime.

Entretanto, Álvaro chega do Brasil e tenta reaproximar-se de Júlia, que o rejeita. Maria suspeita que o homem de sotaque brasileiro é seu pai, apesar de a mãe o continuar a negar. Mantendo-se fiel à sua rebeldia, Maria aproxima-se dele ao ponto de essa aproximação culminar no incesto.

Reunidas estas condições, Júlia acaba por matar Álvaro a tiro. A sequência tem como cenário uma casa apalaçada no campo e Canijo faz com que Júlia vá encontrar Álvaro completamente nu, depois de, aparentemente, ter mantido relações sexuais com a filha. Ao aparecer em frente da câmara apenas com um cobertor encarnado sobre as costas, Álvaro evoca, naturalmente, os passos do *Agamémnon* de Ésquilo, em que a rainha de Argos faz estender o tapete púrpura⁴ para que o rei regressado o pise em sinal

⁴ A referência ao «encarnado» é comum, todavia uma leitura inquinada da «púrpura» (*porphyra*) referida por Ésquilo em Ag. 914-1071.

de orgulho desmedido. Assim entra no palácio, onde haverá de tomar o lugar na banheira em que encontrará a morte às mãos da mulher (A. Ag. 910-1381).

O móbil do crime de Júlia parece ser o incesto que o ex-amante comete com a própria filha, confirmando-se assim a leitura *jungiana* do mito de Electra. Apesar de incapaz de mostrar o seu amor por ela, Júlia ama Maria e o acto de Álvaro é *hybris* pura, que se define pelo «mal» que faz à filha e que leva à sua destruição.

Esta Electra de Canijo é uma rapariga rebelde, que se veste de modo arrapazado, como que reivindicando para si um papel masculino que considera ser o seu na família desestruturada em que se insere. Não há, aliás, um Orestes em quem depositar as esperanças de vingança. Se a quiser, terá de ser em si mesma que Maria/Electra deve encontrá-la, o que fará ao se envolver passionalmente com o próprio pai. Neste sentido, Maria é o oposto da sua mãe, mulher sofisticada, que se penteia bem, conduz um descapotável, é famosa e reconhecida pelo seu talento como actriz e senhora da sua vida, porque economicamente independente.

A necessidade de colar os seus caracteres às figuras míticas gregas é tão intensa, que Canijo duplica metatextualmente a narrativa, fazendo-a contar-se dentro de si mesma: enquanto actriz, Júlia interpreta com uma colega Christine e Lavinia, personagens da peça *Mourning becomes Electra*, de Eugene O'Neill, estreada nos EUA em 1931. Assim, na relação entre as duas actrizes, replica-se a tensão *jungiana* mãe/filha. Também aqui Canijo revela as suas fontes e intenções na reescrita do mito, em contínua releitura.

3. CARLA, A ELECTRA ABNEGADA DE *NOITE ESCURA*

Depois de germinar no filme de 1990, o tema de Electra voltou a estar presente num argumento de Canijo em *Noite Escura* de 2004 (Rodrigues, 2015). Neste filme, tudo se passa numa noite, apelando a uma concepção frequente, todavia abusiva, de «tragédia aristotélica», que se define por unidade de tempo, de lugar e de acção (Rodrigues, 2001). Nelson (Fernando Luís) e Celeste (Rita Blanco) gerem um negócio de alterno. O casal tem três filhos. Carla (Beatriz Batarda) é a mais velha: rapariga de 24 anos, sem protagonismo, mal vestida e de aparelho metálico nos dentes, faz a manutenção do espaço. Sónia (Cleia Almeida) tem 18 anos e sonha ser cantora, longe, todavia, de ter qualquer talento. Manuel (Luís Simões) é ainda uma criança, que gosta de se mascarar

de super-herói, o que acaba por ser uma metáfora irónica da personagem grega de base para a qual remete.

Resultado de uma má gestão, Nelson contraiu uma dívida à mafia russa, que agora não consegue saldar. O chefe dos mafiosos propõe uma solução: a entrega da filha mais nova, Sónia, poderá saldar a dívida e resolver o problema. O dilema cai então sobre Nelson, que se dilacera interiormente perante a escolha que tem de fazer. A todo este processo, Celeste e Sónia mantêm-se alheias. Celeste preocupa-se com coisas fúteis, como cirurgias estéticas que lhe retardem na aparência o peso dos anos. Já Sónia apenas alimenta o sonho de vir a ser uma estrela da canção. O pai aproveita a ilusão da filha e fomenta-a com o engano.

A contraposição da atitude da mulher e da filha mais nova é feita por Carla. Carla é a personagem mais lúcida desta *Noite Escura*. Ela não acredita em sonhos nem em milagres e por isso não hesita em deitar no lixo uma imagem de Santa Rita de Cássia, qual símbolo da ausência dos deuses deste cenário (Duarte, 2008, p. 90). Rita de Cássia é a santa das causas impossíveis e protectora das mães e das mulheres que são alvo de violência doméstica. Rita de Cássia acreditava no amor na família e, segundo a sua hagiografia, desejava ter-se casado por amor, o que o pai dela, no entanto, não permitiu. Faz por isso todo o sentido que a imagem desta santa seja rejeitada por Carla, visto que a rapariga parece padecer de tudo o que Rita de Cássia deveria ter evitado. Tal como o super-herói de Manuel é uma fantasia que só tem existência nas novelas gráficas, também os deuses representados pela imagem de Rita de Cássia não têm lugar neste bordel de desafectos ou de afectos alternativos e anormais. Tal como em *Electre ou la chute des masques* de Yourcenar, «aqui os deuses não apenas estão mortos, mas também mumificados, transformados em distantes heróis de vulgar calendário de parede, aos quais nem mesmo se devota mais um fervor religioso» (Fachin, 1993, p. 184).

Carla tem consciência dessa realidade que a enredará solitária na que é a sua tragédia do conhecimento⁵. Com efeito, Carla sabe dos crimes do pai, dos devaneios amorosos da mãe e de qual vai ser o destino da irmã. Carla é por isso quem tem a maior consciência da dimensão trágica de tudo o que está prestes a acontecer e, por isso, decide agir, determinada a salvar Sónia do sacrifício a que o pai a entregou: Carla tomará o lugar de Sónia junto dos russos.

⁵ Sobre a solidão do herói trágico moderno (Williams, 2002, p. 37); sobre a tragédia do conhecimento, (Serra, 2006, pp. 395-437).

Carla tenta tudo para salvar a irmã, recorrendo inclusive ao incesto que, aparentemente, desde há muito comete com o pai. Nada resulta e, por fim, Sónia resigna-se. A jovem percebe que não há saída e entrega-se aos russos. Não vencida, porém, Carla pega numa arma e dispara contra os homens que levam a irmã. Alguns caem, mas outros reagem e a jovem cai ferida de morte. Nelson deita-se sobre o corpo da filha, como se com ela fizesse amor pela última vez. Sónia entra no carro dos russos e abandona a cena, enfrentando o seu destino. Enquanto reza um *Pai-Nosso* – a piedade é própria dos maltratados pela vida –, Celeste mata o marido.

Facilmente se percebe que a estrutura do argumento de *Noite Escura* é a mesma do mito atrida. Trata-se, portanto, de uma real e «vulgar», ainda que marginal, família portuguesa – todavia distante da imagem de família ideal cultivada pelo salazarismo –, que subitamente se revela encarnando os membros da casa real de Micenas/Argos. Tal como no mito grego, em *Noite Escura*, há um pai que se vê obrigado a entregar uma filha em sacrifício. Há uma mãe que ama essa filha e que desespera quando se vê na iminência de a perder numa teia que a ultrapassa. Há um irmão ainda criança; e ainda um noivo inócuo (Sebastião/Aquiles); e um amante (evocando Egisto), a quem a mãe está intensamente ligada. *Noite Escura* é, pois, a forma escolhida por Canijo para recriar *Ifigénia em Áulis*, tragédia da autoria de Eurípides.

Mas, tal como alguns poetas antigos, também Canijo inova na sua leitura do mito. É que se, em *Ifigénia em Áulis*, não há lugar para Electra, em *Noite Escura* a acção não seria a que é sem Carla, a Electra desta versão do mitema troiano. O *ethos* de Electra é mesmo fundamental para o enredo de Canijo e isso deverá corresponder ao lugar que a personagem tem no imaginário e ao fascínio que desperta no espírito do realizador português (Ribas, 2009b, p. 15).

A Clitemnestra de *Noite Escura* não é tão sofisticada como a de *Filha da Mãe*. Interpretada agora pela actriz que antes encarnara a função de Electra (Rita Blanco) – artifício, aliás, também usado por M. Cacoyannis nos filmes *Electra* (1961) e *Ifigénia* (1976), em que a grega Irene Papas assume o papel da mãe, depois de ter dado corpo à filha (McDonald & Winkler, 2001, pp. 72-89) – esta Clitemnestra é sobretudo uma mulher vulgar, que pouco consegue esconder as origens. Tal como Júlia, contudo, também Celeste é a guardiã da casa, do palácio tornado bordel, que vive sob um regime patriarcal, mas que transgride, tanto ao assumir um amante como ao matar o marido, renegando o ideal da família salazarista e rejeitando por isso esse modelo como absoluto entre os Portugueses.

Como Júlia, Celeste/Clitemnestra mostra também não conseguir amar a filha mais velha. Em relação a Carla/Electra, parece haver sobretudo frieza e distância. Não ódio, mas desafecto, que deverá ser recíproco. Carla/Electra ressent-se dessa falta de amor e, por isso, nunca é capaz de pronunciar a palavra «mãe», a não ser já no final, quando a morte a assombra. Talvez essa ausência de amor derive do facto de Celeste saber do incesto que pai e filha praticam. A situação, que a mãe nega em absoluto, resvala a amarga ironia, quando projectada sobre a imagem difundida pela propaganda do Estado Novo, na qual a filha «ergue os braços com infantil alvoroço pela chegada do Pai que é bom, generoso, é justo e é amado – a imagem perfeita do que o Chefe deve ser, de acordo com o Paternalismo salazarista» (Medina, 2004, p. 192). Para muitos pensadores, como Lourenço e Gil, tal imagem ter-se-á impresso no carácter português (Lourenço, 1978; Gil, 2004). Esta hipótese traz de novo para a discussão a problemática *jungiana* do «Complexo de Electra».

Na vã intervenção de Carla, reconhecemos os esforços do Aquiles de Eurípides que, em *Ifigénia em Áulis*, tenta, também em vão, salvar a filha de Agamémnon (Duarte, 2008, p. 94). De igual modo, a resignação de Sónia corresponde à aceitação do destino por parte de Ifigénia. Em contrapartida, o crime de Celeste é motivado pelo ódio que tem ao marido, por este ter entregado Sónia aos russos, por ele ter sacrificado a filha por valores e problemas que, afinal, eram dele e não dela. De certa forma, e apesar da intenção de Canijo em diluir a tragédia no quotidiano do Portugal do nosso tempo, o crime de Celeste leva esta personagem à sublimação, provocando no espectador a simpatia para com aquela ex-prostituta, *madame* de bordel, rainha de um submundo; contudo, também mulher comum, para quem a vida foi demasiado cruel. A propósito da reescrita do mito de Electra, dizia Yourcenar: «la grandeur et la dignité de l’homme cohabitent fort bien avec le sordide, l’horrible ou le laid» (2017, pp. 20-21).

Além da transposição para o ambiente do quotidiano de uma casa de alterno, a grande inovação de Canijo está na mudança que se processa no carácter de Carla/Electra. As palavras que Sónia dirige à irmã, quando esta cai com o corpo crivado de balas, antes de entrar no carro em que seguirá para a terra destes «novos Tauros» (os Tauros da tragédia euripidiana, tal como estes mafiosos, eram um povo do Leste; recordamos que a Táurica antiga equivale à actual Crimeia) mostram-no: «Não roubes a minha morte!» Canijo interage com a franja mais ilustrada do seu público, mostrando-lhe nesse momento a sua versão do mito grego: ao mesmo tempo que dialoga com os textos matriciais, o realizador faz com que a sua Electra morra no lugar

da sua Ifigénia, como a corça do mito original, sem que isso, todavia evite o sacrifício da filha mais nova. É também na intervenção de Carla/Electra que se revela a *moira* de ambas as irmãs. Pela sua abnegação, Carla tenta alterar o destino, mas é mal sucedida. Apesar de nela reconhecermos uma forma de *deus ex machina*, a iniciativa de Carla/Electra é um desaire, pois essa parte do sagrado, a dos milagres operados pelos deuses (a corça de Ártemis é agora um ser humano também), está aqui excluída, o que anuncia a ruptura com a tragédia antiga, sem, contudo, a negar como origem, assumindo a idiossincrasia moderna. No entanto, estará o transcendente aqui de todo excluído? Na verdade, as duas jovens são personagens marcadas pela fatalidade desde o início, pois o destino de ambas está traçado desde que nasceram no seio daquela família. A morte de Carla liberta-a do seu sofrimento, todavia, não apaga o da irmã. Mas está claro que Carla/Electra é a heroína trágica que não tem saída em vida, podendo, contudo, afirmar na morte a sua identidade e vontade perdidas (Williams, 2002, p. 140).

4. LÚCIA, A ELECTRA INCONFORMADA DE *MAL NASCIDA*

É como «família comum» que podemos definir aquela em cujo seio se desenrola a diegese de *Mal Nascida*. Mas, tal como as famílias anteriores, o carácter ordinário desta família portuguesa também não se constrói à base de uma ideia de pai, mãe e filhos, unidos numa hierarquia desejavelmente saudável, qual célula base de um Estado Novo em construção. Esta família é constituída por uma mãe, um padrasto que tem laços de sangue com os filhos da casa, uma filha e os fantasmas de dois outros: um rapaz desaparecido anos antes e uma rapariga morta na sequência de um aborto.

Recorrendo de novo à tragédia grega construída em torno do mito dos Atridas, Canijo transfere agora o cenário oprimido e opressor da casa de alerno, para o inverno cinzento de uma aldeia transmontana, do Portugal rural e esquecido, onde a trama, assente essencialmente na *Electra* de Eurípides, se desenrola.

A aldeia em que Adelaide (Márcia Breia) vive com o marido Evaristo (Fernando Luís), antes primo dela pela afinidade do casamento, e a filha Lúcia (Anabela Moreira) é igualmente fechada, opressora e demasiado pequena, como é o bordel de *Noite Escura*, conferindo ao argumento alguns dos elementos favorecidos pelos poetas da tragédia clássica. Adelaide e Evaristo gerem um café de aldeia e tentam a todo o custo casar a filha. O homem com quem pretendem casar Lúcia, Jusmino (Tiago Rodrigues),

não aparenta ser uma personalidade inteligente, quase misantrópica, preferindo a outros seres humanos a companhia de uma concertina, com a qual ensaia acordes fadistas.

Com o desenvolvimento da acção, ficamos a saber que Adelaide teve uma outra filha, violada pelo pai e primeiro marido da mãe, de quem engravidou e que por isso abortou. O desmancho mal feito levou a filha mais velha à morte, o que gerou a revolta da mulher que, aliada ao primo-amante, engendra o assassínio do marido. Um outro filho, Augusto (Gonçalo Waddington), foi então levado de casa ainda criança para França, de onde regressa à aldeia, incógnito, na companhia de um amigo, entretanto ferido num assalto. O companheiro de Augusto morre, apesar das tentativas de Evaristo e de Adelaide para o salvarem. Na sequência da morte do rapaz, o casal julga ficar a saber que o defunto era afinal Augusto, o filho desaparecido de Adelaide. Mas, na verdade, esse é aquele que se mantém vivo. Lúcia reconhece o irmão e a atracção física, confundida com a «voz de sangue», leva os dois irmãos ao incesto, ao mesmo tempo que congeminam a morte da mãe e do padrasto. O filme termina com a carnificina na casa de Adelaide, em que irmão e irmã vingam a morte do pai.

Uma vez mais, qualquer conhecedor do *corpus* clássico rapidamente identifica o mito atrida como a base deste argumento. Note-se como o realizador mantém neste filme a sua bem conhecida técnica de jogar com os nomes das personagens gregas e a partir deles rebaptizar os seus equivalentes com fórmulas portuguesas.

Este Orestes está mais próximo do das tragédias áticas do que o de *Noite Escura*, apresentado como uma criança mascarada de super-herói. Augusto identifica-se mais com o príncipe de *Ifigénia entre os Tauros*, ao mesmo tempo que é usado pelo realizador para concretizar a possibilidade da vinda de um herói que, qual *deus ex machina*, surgirá para salvar as irmãs. Em *Noite Escura*, o herói messiânico reduz-se a uma ilusão que resulta de um eco do imaginário infantil. Mas, em *Mal Nascida*, a colagem do argumento às *Electras* gregas, sobretudo à de Eurípides, é o ponto de partida e, como tal, Augusto/Orestes regressa como um vingador sotérico que vem ao encontro das ansiedades da irmã.

A nova Clitemnestra está longe de ser a senhora sofisticada que é a Júlia de *Filha da Mãe*, não sendo também uma mulher vulgar como a Celeste de *Noite Escura*. Roliça e pouco atenta a si mesma, Adelaide é sobretudo uma comum mulher de meia-idade, cujas atenções se centram fundamentalmente num marido igualmente ordinário, que reclama para si os exíguos afectos que moram naquela casa-café. Ainda assim, Adelaide parece ter necessidade de demonstrar ao marido que ele é o centro da

sua vida e que por ele vale tudo, como sugere a sequência de sexo entre o casal, filmada sob a tónica da violência mascarada de erotismo. Com efeito, há nas emoções que se percebem naquele lar um misto de sexualidade e violência, não sobrando grande espaço para o amor filial, fraternal ou sequer conjugal. Há sobretudo *eros* carnal, pouca *philia*, nenhuma *agape*.

Consequentemente, Adelaide despreza Lúcia, que resiste e persiste em fazer-se notar e ouvir, ao reclamar-se como a «única viúva de seu pai» e ao apresentar-se e vestir-se como tal: o cabelo curto, quase rapado, o xaile e o lenço negros, que anulam qualquer outro apontamento cromático das suas vestes. Assim como nas anteriores versões canijianas de Clitemnestra e Electra, também entre estas duas personagens não existe comunicação, não há laços que não sejam meramente os do sangue. O que o espectador intui é que Lúcia/Electra é sobretudo um fardo para a mãe, que nela vê um passado que a magoa e por isso quer esquecer. Dessa reminiscência em que ecoam traços da teoria *jungiana*, resulta a falta de afecto e a tal incapacidade de mostrar amor maternal (Ribas, 2009b, p. 16; Scott, 2005), fazendo com que os sentimentos e as emoções afectuosas convirjam para o homem que lhe possibilitou vingar-se do primeiro marido e desse modo reconquistar a sua vida. Consequentemente, Lúcia/Electra odeia a mãe, acabando por veicular todo o amor que retém para o irmão que regressa. Esse factor levará ao incesto, mas a parafilia é também uma forma de agredir a mãe e dela se vingar.

Devemos notar que Canijo dá particular atenção ao incesto na sua filmografia. Todas as suas versões de Electra o trazem à colação, apesar de nas peças originais ele não estar presente. De todas as tragédias áticas conhecidas, apenas o *Édipo Rei* de Sófocles introduz o tema do incesto. Mas o impacte do assunto foi de tal forma grande, sobretudo na sequência das epistemologias psicanalíticas do mito que o exponenciaram de forma significativa, que o incesto se tornou uma espécie de tema-símbolo da tragédia, o que, todavia, não deixa de ser abusivo. Em Canijo, o incesto assume-se como ferramenta eficaz para criticar e desmontar o pietismo e os supostos «brandos costumes» portugueses, radicados na ideologia salazarista.

De todas as Electras de Canijo, deverá ser esta a que melhor assimila e desempenha o seu papel, não se limitando a ter um comportamento rebelde próprio de uma adolescente como Maria ou a uma existência anódina como a de Carla. Lúcia reúne em si praticamente todo o *pathos* e todos os sentimentos manifestados pelas várias Electras da Antiguidade e de várias da Contemporaneidade: rancor, ressentimento, ódio,

humilhação (Fachin, 1993, p. 177). Este *ethos* confirma-se nas palavras do próprio Canijo, quando afirma que depois de ler as reinterpretações de Electra feitas depois dos Gregos, de Voltaire a Yourcenar, de todas retirou algo para compor a sua, especialmente definida em *Mal Nascida* (Ribas, 2009b, p. 16; Brunel, 1971, pp. 177-258; Brunel, 1995, pp. 197-200; Ghezal, 2016). É assim visível um método assumidamente intertextual na obra do realizador (Fachin, 1993, pp. 176-177). Mas isso não significa que as Electras de Canijo, sobretudo Lúcia, não tenham personalidade própria. De todas essas Electras reconhecemos traços na Lúcia de Canijo: a fixação pretérita, o desejo de regressar à sua *taxis* e de reordenar o mundo sob uma ideia de poder patriarcal (como a de Pasolini); o solipsismo, o furor e a obsessão com a vingança/*vendetta*, mascarada de justiça, a ser aplicada sobre um núcleo essencialmente familiar (como a de Yourcenar); ou até a concretização do incesto (implícito em Giraudoux; Ribas, 2009b, p. 16).

Nem por isso, contudo, deixa também de haver em *Mal Nascida* a intenção essencial de aplicar o mesmo princípio do afogamento da tragédia no quotidiano (Ribas, 2009b, p. 17). E parece-nos que Canijo é nisso absolutamente bem-sucedido, apesar de se poder argumentar que falta ao drama da Electra portuguesa densidade religiosa, o que poderá resultar mais numa expressão patológica do dilema de Lúcia do que propriamente numa dilaceração interior de tipo trágico. No entanto, o drama moderno, sobretudo a tragédia, evoluiu em vários sentidos. Independentemente da presença de forças divinas, o enredamento do herói numa série de acontecimentos que o transcendem pode levá-lo a uma situação de encurralamento que configura uma condição trágica (Williams, 2002).

Não obstante, Canijo não abdica de uma determinada cultura espiritual e não deixa por isso de polvilhar algumas sequências do filme com apontamentos evocativos da antiga religiosidade imanente ao trágico, como são o fado acordeado por Jusmino, que funciona como voz fatídica, ou a velha que, qual *moira* trágica, habita a casa de Adelaide e Evaristo. Os deuses podem estar ausentes desta tragédia, mas nem por isso a presença do espírito religioso deixa de se fazer sentir.

5. ELECTRA, SEMPRE ELECTRA

As Electras de Canijo tentam sobreviver anódinas ou reabilitar uma ordem patriarcal através de uma vingança disfarçada de justiça. Mais do que essa ordem que evoca a memória dos pais ausentes, o que as move parece ser sobretudo o desafecto ou o ódio,

qual expressão esquizofrénica do outro lado dos afectos, por uma mãe incapaz de mostrar amor pela filha. A estrutura na base destas composições de Canijo é assim a mesma que reconhecemos nas antigas tragédias gregas: o mitema de Electra.

Os textos gregos foram essenciais para esta revisitação das mulheres do ciclo. Mas a interpretação renova-se com a realocização temporal e espacial, com a recontextualização social, que já não é mais a das grandes famílias nobres, mas a de gente ordinária, vulgar e comum. Nada que não tivesse sido já feito. Mas coube a João Canijo fazê-lo na cultura e no cinema portugueses.

Canijo serve-se da tragédia clássica, assumindo-a como património seu, enquanto europeu, para representar e reflectir sobre aquilo a que Gil chamou «familiarismo» e que também o realizador considera ser um dos problemas endémicos da sociedade portuguesa, colocando-o por isso no centro da sua cinematografia (Ribas 2011, pp. 81-91; Ribas, 2016, pp. 154-155). Sob o foco desse familiarismo estão as relações entre pais e filhos, entre mães e filhas. Por conseguinte, Electra e seus sucedâneos são aqui uma peça fundamental, pois veiculam a visão que o cineasta tem de Portugal, sobretudo, e que parece ser a essência do seu trabalho. O familiarismo coincide com o trinómio salazarista Deus-Pátria-Família, que parece ter-se enraizado de forma, se não perene, pelo menos longa e estrutural, na identidade e cultura portuguesas (Ramos, 2004, pp. 349-352). O mito grego serve também como forma de denúncia de uma ideologia que não tem cabimento no quotidiano dos Portugueses.

Assim se confirma também a intemporalidade do mito grego que, através do processo de reescrita, se reinterpreta e revalida. Em 1937, Giraudoux compôs uma Electra que viria a ser usada para denunciar a França colaboracionista (Giove, 2012, p. 34); em 1947, Nelson Rodrigues fez desse modelo grego a forma de exprimir o desejo brasileiro em *Senhora dos Afogados*; em 1966-70, Pasolini a ela recorreu para representar o moralismo conservador e a reacção à mudança progressista (Oulego, 2017; Richard, 2012, pp. 25-26). No século XXI, Canijo fá-la reviver para expressar o seu olhar crítico sobre Portugal. Electra é exemplo absoluto de uma polivalente e multifacetada personagem, sempre em redescoberta.

BIBLIOGRAFIA

- BRUNEL, P. (1971). *Le Mythe d'Électre*. Armand Colin.
BRUNEL, P. (1995). *Le Mythe d'Électre*. (3ª ed.). Honoré Champion.

- CANIJO, J. (2013). A individualidade na representação dos clássicos. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 26/2, 178-89.
- DE MARTINO, F. (2006), Elettra al cinema. En J. V. Bañuls, F. De Martino (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental* (pp. 141-82). Levante.
- DUARTE, J. (2008), *Noite Escura* de João Canijo: a espiral trágica no submundo do Portugal Contemporâneo. En M. J. Torres (org.), *Não vi o livro, mas li o filme* (pp. 89-103). Húmus.
- FACHIN, L. (1993), Marguerite Yourcenar reescreve *Electra*. *Revista de Letras*, 33, 175-85.
- GHEZAL, H. (2016). La réécriture dramatique du mythe *in progress*: genèse d'une pièce. L'exemple de *Tu étais si gentil quando tu étais petit* de Jean Anouilh. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, 2/4, 601-8.
- GIL, J. (2004). *Portugal Hoje – O Medo de Existir*. Relógio d'Água.
- GIOVE, M. (2012). Électre à Paris. J. Giraudoux, J.-P. Sartre, M. Yourcenar. *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, 2, 1-11.
- LOURENÇO, E. (1978). *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*. Dom Quixote.
- MCDONALD, M. & WINKLER, M. M. (2001). Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy. En M. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (pp. 72-89). Oxford University Press.
- MEDINA, J. (2004). Deus, Pátria, Família: ideologia e mentalidade do Salazarismo. En J. Medina (coord.), *História de Portugal – XV. A República (IV). O Estado Novo (I)* (pp. 155-392). Ediclube.
- OULEGO, D. (2017). *Pilade* de Pier Paolo Pasolini y su resignificación de la *Orestíada* en la contemporaneidade. *Ensayos*, 25, 20-9.
- POIGNAULT, R. (1995). *L'Antiquité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*. Latomus.
- RAMOS, J. L. (2004). O cinema salazarista. En J. Medina (coord.), *História de Portugal – XVI. O Estado Novo (II)* (pp. 323-56). Ediclube.
- RIBAS, D. (2009a). Canijo e a tragédia grega. *Drama. Revista de Cinema e Teatro*, 1, 26-9.
- RIBAS, D. (2009b). Entrevista a João Canijo. *Drama. Revista de Cinema e Teatro*, 1, 14-7.
- RIBAS, D. (2011). Um discurso sobre a identidade: João Canijo e José Gil. En A. Barata, A. S. Pereira, J. R. Carvalheiro (orgs.), *Representações da Portugalidade* (pp. 81-91). Caminho.
- RIBAS, D. (2014). *Retratos de Família. A identidade nacional e a violência em João Canijo*. Universidade de Aveiro.
- RIBAS, D. (2016). Família e violência em João Canijo. En F. F. Lisboa Filho, M. M. Baptista (org.), *Estudos Culturais e Interfaces. Objetos, metodologias e desenhos de investigação* (pp. 149-69). Universidade de Aveiro, Universidade Federal de Santa Maria.
- RICHARD, C. (2012). *Métamorphoses d'Électre d'Eugene O'Neill à Marguerite Yourcenar*. San Jose State University.

- RODRIGUES, N. S. (2001). Garrett e a tragédia de tema clássico. O exemplo de *Méropé*. *Humanitas*, 53, 385-408.
- RODRIGUES, N. S. (2015). Uma Ifigénia Portuguesa: «Noite Escura» de João Canijo. En M. F. Silva, M. G. Moraes Augusto (eds.), *A Recepção dos Clássicos em Portugal e no Brasil* (pp. 173-84). IUC/Annablume.
- RODRIGUES, N. S. (2017a), «Like a Ghost of Antigone»: *Ganhar a Vida* (Get a life), by João Canijo. En C. Morais, L. Hardwick y M. F. Silva (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal* (pp. 239-50). Brill.
- RODRIGUES, N. S. (2017b). As Clitemnestras portuguesas de João Canijo. En F. De Martino, C. Morenilla, M. C. Fialho, M. F. Silva, F. De Martino, A. Navarro (eds.), *Clitemnestra o la Desgracia de ser Mujer en un Mundo de Hombres* (pp. 313-26). Levante.
- RODRIGUES, N. S. (2021). Mitología griega en el cine. En M. González González, L. Romero Mariscal (eds.), *Claves para la lectura del mito griego* (pp. 407-43). Editorial Dykinson.
- ROMILLY, J. de (1998). *A Tragédia Grega*. Edições 70.
- SCOTT, J. (2005). *Electra after Freud: Myth and Culture*. Cornell University Press.
- SERRA, J. P. (2006). *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- WILLIAMS, R. (2002). *Tragedia moderna*. Cosac & Naify.
- YOURCENAR, M. (2017). *Carnet de notes d'Électre*. Éditions Fata Morgana.

HISTÓRIA E IDENTIDADE NO FILME CAFUNDÓ

Paulo Eduardo Teixeira

Unesp

1. INTRODUÇÃO

O filme *Cafundó* (Dir. Clovis Bueno e Paulo Betti, 2005) trata da personagem João de Camargo (1858-1942), um homem descendente de mãe africana e que nasceu debaixo do regime escravista no Brasil imperial e viveu a transição para uma sociedade livre, o período chamado de pós-abolição (1888), revelando as dificuldades de inserção do negro na sociedade brasileira (Roiz, Santos, 2019).

Cafundó é uma palavra que remete a descrição de um local de difícil acesso, podendo estar situado entre montanhas, ou uma referência a um lugar longínquo e pouco habitado. No caso do filme, se refere a um território quilombola, ou seja, um lugar onde habitavam africanos ou descendentes que fugiam da escravidão imposta. Além disso, segundo Proença (2014), o «*Cafundó* do filme é a comunidade onde mora Nhá Chica, a mãe do protagonista, que nas biografias aparece como a benzedeira de quem o filho herdou o núcleo original de seus saberes religiosos»- O *Cafundó* é um bairro rural, situado a cerca de 30 Km de Sorocaba e não mais que 150 Km da cidade de São Paulo (Fry, Vogt e Gnerre, 1984).

2. OBJETIVOS

O principal objetivo desse texto é tratar da questão identitária que é apresentada no filme *Cafundó* (2005), com ênfase na personagem principal, João de Camargo (1858-1942), que viveu durante o período de transição do Império para a República no Brasil. Nesse período, notamos um esforço pela construção de um discurso com foco na identidade nacional brasileira que prezava pela unidade da população, apesar de sua expressiva diversidade, o que pode mostrar caminhos outros na produção de sentidos. Ademais, a vida do escravo João de Camargo, nascido em Sorocaba, interior paulista, é emblemática porque representa em certo sentido a condição de milhares de pessoas que viveram debaixo do escravismo na segunda metade do século XIX, e que após o

processo abolicionista, passaram a disputar espaços na sociedade da época em um momento de forte imigração europeia de trabalhadores.

Assim, nossa análise partirá de reflexões da trajetória de vida de João de Camargo, que após a proclamação da República no Brasil tornou-se um líder religioso na cidade de Sorocaba (São Paulo), fundando uma nova religião.

3. METODOLOGIA

A metodologia de análise do filme será pautada a partir da perspectiva de Aumont (1993) onde pressupõe que para compreender a linguagem audiovisual deve se considerar sua “gramática”, apreendida a fim de entender os seus mecanismos, de produção e difusão, e não somente no que diz respeito às suas mensagens. Pensar criticamente através das imagens é combater aquelas imagens chamadas «imagens canônicas» (Saliba, 2007) isto é, aquelas imagens que nos impedem de pensar alternativamente daquilo que nos é passado, conduzindo assim a um tipo de entendimento pré-determinado, que tem por objetivo retirar a criticidade e a inovação criadora dos horizontes do espectador. Esse tipo de imagem, difundida por diversos meios de comunicação de massa como a televisão, cinema, estabelecem paradigmas mentais, e por isso carregam consigo intenções propagandísticas, que frequentemente passam despercebidas pelos sujeitos-espectadores.

A ideia de representação, por outro lado, surge como elemento fundamental para uma análise desse tipo de conteúdo, uma vez que as «imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade”, mas sim representações da mesma» (Pesavento, 1995, p. 15)

4. JOÃO DE CAMARGO E A IDENTIDADE NO BRASIL

João de Camargo nasceu após o fim do tráfico transatlântico de africanos para o Brasil ocorrido em 1850, mas isso não impediu sua escravização. Filho de uma mulher escravizada, ele viveu cerca de 30 anos na condição de cativo, quando em 1888 foi dado fim à escravidão no Brasil. Nesse novo contexto econômico, gozando de sua nova condição social como pessoa livre, presenciou outra mudança, agora no campo político, pois em 1889 no Brasil foi proclamado um novo regime político, o republicano, e é a

partir desse momento de sua história que João de Camargo passou a ser descrito pelos diretores do filme Cafundó.

A nova identidade assumida por João de Camargo, isto é, a de um sujeito livre, deu-lhe a oportunidade de passar por muitas experiências que marcaram sua trajetória de vida. No filme, a primeira característica aparece em um diálogo com seu amigo, no qual ele propõe voltar para a África. O amigo diz, João, “nóis é nascido aqui, aqui é que nóis tem que vingar!” Essa é a primeira crise identitária vivida por ele.

Uma segunda oportunidade em que a questão da identidade aparece está situada na cena que ocorre aos 8’45’’ minutos, onde João de Camargo e seu compadre Cirino estão em um diálogo com o Coronel, patrão de ambos. Os dois ex-escravos estão andando, enquanto o Coronel está sobre seu cavalo, de forma imponente e sem olha-los diretamente, diz:

Vocês não são mais escravos. O Brasil não tem mais escravos. Somos uma República de homens livres. Querem ser livres? Querem ser brasileiros? Pois vão ter que provar isso, lutando pelo Brasil, defendendo a República. Vocês vão se apresentar ao regimento militar, como voluntários. Vão lutar com Marechal Floriano, em Itararé, com os pica-paus... Dei minha palavra que mandaria meus homens. Não decepcionem

É necessário detalhar os sentidos presentes. Há várias contradições presentes no discurso do personagem Coronel que embasam um discurso escravocrata, dominante naquele período. Primeiro ele diz “*Vocês não são mais escravos. O Brasil não tem mais escravos. Somos uma República de homens livres*”, definindo, assim, a condição social daquele tempo de Abolição (final do século XIX), e que os homens (e mulheres) negros possuiriam desde então soberania sobre si próprios. Porém, apresenta a contradição “*Querem ser livres? Querem ser brasileiros? Pois vão ter que provar isso, lutando pelo Brasil, defendendo a República. Vocês vão se apresentar ao regimento militar, como voluntários. Vão lutar com Marechal Floriano, em Itararé, com os pica-paus [...]*”. Primeiro diz que são livres, depois impõe que não são “tão” livres assim ao questioná-los, colocando-os em uma posição “fora da lei abolicionista” até que “proven”, a mando dele, que são de fato livres. A condição de liberdade é que passaria a dar a nova identidade de serem, também, “brasileiros”. Portanto, dentro da narrativa fílmica o ser brasileiro aparece não apenas como alguém que pertence a um lugar de nascimento, mas a um lugar em que a condição social de ser livre é fundamental. E mais, ser brasileiro passa a ser sinônimo de “voluntário” da Pátria!

Após regressar dos campos de batalha, vivendo como uma pessoa livre em Sorocaba e participando de uma festa, conhece Rosário do Espírito Santo, por quem se apaixona e vive casado por cinco anos. Ao ser traído pela mulher, em um contexto de crise sanitária, busca orientação religiosa do padre da cidade. Desiludido, encontra na bebida uma saída para sua crise pessoal, identitária, quando então foi para Cafundó em busca de refúgio. No caminho passou por experiências religiosas que o levaram, segundo Dravet & Castro (2014, p. 11) a ter em 1906 «uma visão que o curou do vício da bebida, fazendo-o dedicar-se completamente ao projeto de fundar sua igreja. a construir uma capela».

Florestan Fernandes (1972) afirmou que após a “profetização” do menino Alfredinho, na qual lhe apresentou “sua missão”, foi nesse momento que ocorreu o marco divisor na vida de João de Camargo, que “*ai ele inicia uma nova fase em sua vida, passando de curandeiro sem “ponto” fixo, a curandeiro “instalado”*”. Menino de 8 anos, filho de um comerciante, que foi levar ao pasto um cavalo e durante o trajeto se desequilibrou do animal e caiu do mesmo, que por sua vez se espantou e arrastou o corpo do menino até finalmente parar próximo ao córrego das Águas Vermelhas. Posterior a sua morte foi erguida uma cruz em sua homenagem.

Segundo Proença (2014), «suas conversas com Exu, a aparição gloriosa de Xangô, a visão de Nossa Senhora e em seus rituais privados o filme dá voz a ambiguidade e sincretismo de suas práticas, sua identidade africana e também a presença de entidades como a Pomba Gira e outros santos católicos».

A construção da capela do Senhor Bom Jesus do Bonfim da Água Vermelha marcou o início de um processo que o levou a ser reconhecido como “milagreiro”, um “curandeiro”, enfim, o fundador de uma nova religião mesclada com elementos das religiões de matriz africana e do catolicismo, como também espíritas e um toque de protestantismo (Simone, 2018), sobretudo na incorporação de muitas imagens de santos. Inclusive com o uso de rezas para curar “mafambura”, e remédios para a “caxapura”, palavras que remetem ao «léxico de origem bantu, quimbundo predominantemente» (Fry, Vogt e Gnerre, 1984; Vogt, Gnerre, 1984).

5. CONCLUSÕES

Refletir sobre a vida de João de Camargo provoca uma análise dos processos de trans/formação identitários, sobretudo em relação à população afrodescendente no Brasil, durante o chamado pós-abolição.

Por sua vez, a condição social de João de Camargo vai além de sua figura religiosa, e propõe discussões que tratam da identidade dos saídos do cativeiro e sua inserção na República nascente do Brasil, um período fortemente marcado por teorias eugenistas, conforme demonstrou Lilian M. Schwarcz (2012).

A trajetória de João de Camargo pode ser um exemplo «de uma identidade religiosa negra escondida sob roupagens estratégicas ou, ainda, diluída no cenário moderno da sociedade industrial paulista» (Sáez, 1988, p. 151). Preocupado com o futuro do etnocentrismo na contemporaneidade, Clifford Geertz (2001, pp. 68-85) recorda-nos que a diversidade cultural faz parte da sociedade complexa no que se refere à geração, sexo, gênero e classe, dentre outros marcadores analíticos, como a religião.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J. (1993). *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papyrus.
- DRAVET, F.; CASTRO, G. (2014). O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. *Revista da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação|E-compós*, Brasília, 17(1), 1-16.
- FERNANDES, F. (1972). Contribuição para o estudo de um líder carismático. In: *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: DIFEL.
- FRY, P.; VOGT, C.; GNERRE, M. (1984). A comunidade do Cafundó. Mafambura e caxapura: na encruzilhada da identidade. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, 6, 111-128.
- GEERTZ, C. (2001). Os usos da diversidade. In: GEERTZ, C. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- PESAVENTO, S. J. (1995). Em busca de uma outra História: Imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, 15(29), 9-27.
- PROENÇA, R. M. G. de. (6-10 de outubro 2014). *A representação da estrutura narrativa mítica na filmografia de nacional: Cafundó*. In: VIII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo PPG em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, em parceria com o PPGCom da ECA/USP, na Universidade de Sorocaba –Uniso –Sorocaba, SP.
- ROIZ, D. da S.; SANTOS, J. R. (2019). A construção social da cidadania em um país intercultural: o uso de imagens no ensino da história e cultura africana e afro-brasileira em sala de aula. *Revista Educere et Educare*, 14(32),1-28.

SÁEZ, O. C. (1998). João de Camargo: sincretismo e identidades. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, 16(24), 138-153.

SALIBA, E. T. (2007). As imagens canônicas e a História. In: CAPELATO, Maria H. [et al.] *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, p. 85-96.

SCHWARCZ, L. M. (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Claro Enigma.

SILVA, L. H. O. (2016). *Paulistas e afrodescendentes no Rio de Janeiro pós-abolição (1888-1926)*. São Paulo: Humanitas.

SIMONE, K. A. (2018). YBYSOROC: um homem, uma capela, uma religião. *Revista Primus Vitam*, 11, 1-20.

**NEOLIBERALISMO NA TOADA DO LEGADO ESCRAVAGISTA:
NECROPOLÍTICA E O DEVIR NEGRO DO MUNDO NA OBRA DE KLEBER
MENDONÇA FILHO¹**

Rafael Sellamano

UFMG

Como observa Gilroy, essa preferência pela morte diante da servidão continua é um comentário sobre a natureza da liberdade em si (ou sua falta). (ACHILLE MBEMBE)

1. INTRODUÇÃO: A CONTIGUIDADE PARADOXAL ENTRE PRESENTE, PASSADO E FUTURO

Já é um lugar comum na filosofia e nas ciências históricas a reivindicação da máxima benjaminiana de «escovar a história a contrapelo» (Benjamin, 2013, p. 12) como horizonte metodológico. Fato é, porém, que raras iniciativas teóricas posteriores a Walter Benjamin conseguiram verdadeiramente ir além da simples reivindicação e ofereceram uma alternativa que radicalizasse a abordagem historiográfica tradicional. Uma dessas raras iniciativas é a que foi oferecida por Deleuze e Guatarri (2011, pp. 185-360) no terceiro capítulo de *O Anti-Édipo*. Ali, os autores propuseram uma releitura de Marx, da ascensão do capitalismo e dos desdobramentos históricos que marcaram essa ascensão, descrevendo processos de *territorialização* e de *desterritorialização*. Subjaz a esse tipo de análise uma perspectiva ontológica sobre o decurso temporal, que é subsidiado pelas reflexões deleuzeanas a respeito da *contiguidade paradoxal* entre passado, presente e futuro. Deleuze a explicita, por exemplo, quando se debruça sobre a problemática do “eterno retorno” em *Nietzsche e a Filosofia*:

[...] como o passado pode constituir-se no tempo? Como o presente pode passar? O instante que passa jamais poderia passar se já não fosse passado ao mesmo tempo que presente, ainda por vir ao mesmo tempo que presente. Se o presente não passasse por si mesmo, se fosse preciso esperar um novo presente para que este se tornasse passado, nunca o passado em geral se constituiria no tempo, nem esse presente passaria; não podemos esperar, é preciso que o instante seja ao mesmo tempo presente e passado, presente e futuro para que ele passe (e passe em proveito de outros instantes). É preciso que o presente coexista consigo mesmo como passado e como futuro. É a

¹ Esse trabalho tem o apoio da FAPEMIG.

relação sintética do instante consigo mesmo como presente, passado e futuro que funda a relação com os outros instantes. (Deleuze, 1976, p. 39).

Esse tipo de perspectiva oferece a possibilidade de ler os fatos históricos por meio de processos que se imbricam uns nos outros, que se desenvolvem mais em função de sua diferenciação imanente do que por meio de relações de causa e efeito: trata-se de uma *unidade da diferença*, que abarca as mudanças imanentes aos desdobramentos históricos, em sua diferenciação perpétua.

É possível detectar nos dois filmes de Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* e *Bacurau* (realizado em parceria com Juliano Dornelles), a formulação de uma *unidade da diferença* que marca o decurso temporal do país. *O Som ao Redor* mostra como as relações entre a “casa grande e a senzala” persistem, mesmo que de formas diferenciadas, desde os tempos da escravidão até os dias atuais. *Bacurau*, por sua vez, imagina as insanas consequências da persistência e do aumento de intensidade dessas relações num futuro não muito distante. Nos dois filmes, o legado da escravidão perfaz a *unidade paradoxal* entre um passado genocida, um presente de marginalização e um futuro distópico: contiguidade paradoxal entre presente, passado e futuro, que se desenrola sobre a nefasta persistência da violência sadomasoquista que marcou a formação do estado brasileiro². Assim, o *solo movente* sobre o qual está assentado o racismo, a desigualdade, o subdesenvolvimento, a corrupção, a violência e muitas outras mazelas da sociedade brasileira tem sua origem e desenvolvimento no processo de escravização dos povos africanos. A escravidão engendrou uma espécie de *plano de imanência*³ que desterritorializa toda tentativa de apaziguamento das relações sociais, justamente porque essas relações estão baseadas na manutenção de um mesmo sistema de exploração e de violência. Nesse sentido, o legado escravagista se converteu em uma série de *máquinas de guerra*⁴, que subvertem por dentro todos os processos de territorialização, de apaziguamento, intentados pelo desenvolvimento capitalista brasileiro, culminando, hoje em dia, em um neoliberalismo selvagem, que anuncia um futuro distópico de persistência e intensificação da violência.

² Foi Gilberto Freyre quem diagnosticou a formação social brasileira como sadomasoquista em *Casa grande e Senzala* (Freyre, 2006, pp. 113-117). Encontramos em Jessé Souza uma síntese deste diagnóstico: «É precisamente como uma sociedade constitutiva e estruturalmente sadomasoquista – no sentido de uma patologia social específica, em que a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer transformam-se em objetivo máximo das relações interpessoais – que Gilberto Freyre interpreta a semente essencial da formação brasileira» (Souza, 2019, p. 51).

³ Sobre o plano de imanência conf.; Deleuze (2016, pp. 407-412), Deleuze e Guatarri (1997, pp. 49-79).

⁴ Conf. Deleuze e Guatarri (2012, pp. 11-118).

Achille Mbembe, da mesma forma, pensou a persistência das relações de exploração originadas no processo de escravização e de colonização dos povos africanos, bem como as consequências nefastas da manutenção destas relações no presente e no futuro por meio de duas ideias: a *necropolítica* e o *devir negro do mundo*. Assim, a correlação entre os dois filmes de Mendonça Filho e o pensamento de Mbembe, torna-se extremamente frutífera, não só como chave de leitura para os problemas persistentes que assolam o Brasil, mas também para fazer eco à máxima deleuzeana de que o cinema pensa pelos seus próprios meios, tanto quanto a ciência ou a filosofia ⁵. Assim, o que este trabalho propõe é, por um lado, expor essas ideias cunhadas por Mbembe, e, por outro lado, examinar como questões muito parecidas foram esteticamente pensadas por Mendonça Filho e Juliano Dornelles (no caso de Bacurau), tendo como pano de fundo a realidade brasileira e sua possibilidade iminente de constituição de um futuro distópico. Para cumprir esse objetivo, os processos históricos brasileiros serão pensados por meio da *unidade da diferença* deleuzeana.

2. A NECROPOLÍTICA E O DEVIR NEGRO DO MUNDO

Mbembe desenvolve o conceito de necropolítica a partir de reflexões a respeito das relações entre o estado moderno e a soberania. Ele debruça-se sobre a tarefa de explicar como o *direito de matar* é efetivamente exercido pelos estados modernos, seja em sua faceta explícita, na forma da guerra ou da ocupação (colonialismo do séc. XXI), seja em sua faceta implícita, que opera por meio da marginalização, da negligência e da extrema precarização das condições materiais de vida de uma parcela grande da população. No centro de suas reflexões, reside uma releitura crítica dos conceitos de *biopolítica* e *biopoder* cunhados por Michel Foucault. Esses dois conceitos se referem a um modo específico de exercício do poder, que surge na virada do séc. XVIII para o séc. XIX, quando o direito de *fazer matar* e *deixar viver* exercido pelo monarca soberano transforma-se, por meio de modificações graduais dentro da estrutura jurídica e institucional do estado moderno, numa política de promoção e administração da vida, que visa, a partir de então, *fazer viver* e *deixar morrer* (Foucault, 2019, pp. 201-222). Assim, Foucault liga ao nascimento do estado moderno o surgimento de uma tecnologia de controle que vai além da disciplina, e que tem como alvo o conjunto da população:

⁵ Conf. Deleuze (2018, p. 11), Deleuze e Guatarri (1997, pp. 211-255).

avança-se, dessa forma, de um poder disciplinar aplicado ao corpo em sua individualidade em direção a uma *biopolítica* ou um *biopoder* aplicado ao corpo coletivo, à coletividade enquanto espécie⁶. Essa nova tecnologia de controle foi subsidiada por novos *objetos do saber* (em que a estatística ganha bastante relevo), cujo foco é a humanidade enquanto espécie e cujo objetivo é a promoção, a regulação e a normalização da vida:ensos demográficos, estudos sobre a taxa de natalidade e fecundidade, levantamentos estatísticos sobre a proporção de nascimentos e de óbitos, políticas públicas de combate e prevenção de doenças, instauração de sistema previdenciário, poupança individual e coletiva, seguridade social em geral, estudos sobre a promoção de saúde coletiva, estudos sobre a relação entre a humanidade e o meio ambiente, etc.

Dada a preponderância da promoção da vida como valor basilar da organização estatal moderna, Foucault se pergunta como é possível, nestas circunstâncias, exercer o poder de matar, ou melhor, o poder de *deixar morrer*? É justamente aí que o *racismo* passa a exercer um papel determinante. Em primeiro lugar, porque ele permite a inserção de um corte no conjunto da população, que vai delimitar o que deve viver e o que deve morrer. Em segundo lugar, porque fornece uma justificativa “positiva” para o exercício da morte, da exclusão, do encarceramento, etc.: no delírio inerente ao funcionamento de uma ideologia racista, a eliminação da “raça inferior” teria por consequência a seleção e o melhoramento da “raça superior”, enfim, um ideário eugenista que permeia boa parte das sociedades modernas até os dias de hoje:

A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros [...]. É claro que, por tirar a vida não entendo simplesmente o assassinio direto, mas também tudo o que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc. (Foucault, 2019, pp. 215-216).

⁶ Conf. Foucault (2019, p. 204): «Mais precisamente, eu diria isto: a disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc. Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante mas que é massificante, se vocês quiserem, que se fez em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie».

Foucault sublinha que o racismo moderno é uma *tecnologia de poder*, sem a qual o estado moderno não poderia exercer o poder soberano de deixar morrer: «A justaposição, ou melhor, o funcionamento, através do biopoder, do velho poder soberano do direito de morte implica o funcionamento, a introdução e a ativação do racismo» (Foucault, 2019, pp. 217-218). Mbembe, por sua vez, evoca os trabalhos de Bataille, para ressaltar que a soberania exercida dentro da estrutura jurídica e institucional dos estados modernos atua por meio da transgressão dos limites traçados pela diretriz racional e iluminista de promoção da vida, isto é, opera por meio da “violação de um tabu”, na medida em que entendemos por tabu um domínio “natural” de proibições, e onde a morte figura como um dos mais fortes (Mbembe, 2018b, p. 16). Trata-se, portanto, de um *estado de sítio* ou de *um estado de exceção permanente*, que opera por meio da *suspensão indeterminada* das diretrizes iluministas de promoção da vida aplicada às populações marginalizadas. Aqui, é na análise da experiência histórica da escravização e da colonização das populações africanas, durante a modernidade europeia, que Mbembe localiza uma fusão muito particular e decisiva entre *biopoder*, *estado de exceção* e *estado de sítio*: as colônias representam «o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual a “paz” tende a assumir o rosto de “uma guerra sem fim”» (Mbembe, 2018b, pp. 32-33). Como observado, o racismo exerceu, e ainda continua exercendo, papel fundamental na justificação desse tipo de empreendimento, na medida em que, dentro do imaginário iluminista europeu, permitia impingir às populações autóctones a alcunha de “selvagens”, ou seja, a personificação daquilo que ainda era demasiadamente próximo à natureza e demasiadamente afastado da civilização: «Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção opera a “serviço da civilização”» (Mbembe, 2018b, p. 35).

Mbembe observa que esse tipo de análise não se dirige somente a um passado distante, supostamente superado pela consolidação do ideário iluminista/civilizatório europeu na segunda metade do séc. XX. A herança do extenso processo de escravização e colonização legou à boa parte da população mundial sequelas que continuam desterritorializando qualquer tentativa de apaziguamento das relações sociais nos moldes civilizatórios do ideário europeu. Trata-se aqui de uma violência que *se diferencia enquanto se estende no tempo*, e que marca a formação do estado moderno: contiguidade paradoxal entre passado, presente e futuro, *unidade da diferença* de uma

violência que se estende desde a escravização e colonização dos povos africanos, estendida agora, com o avanço do imperialismo do neoliberalismo na segunda metade do séc. XX, a todas as populações que os poderes soberanos modernos desejam subjugar.

Ao voltar-se especialmente para a África pós-colonial e para o enclave palestino no Oriente Médio, mas apresentando uma dinâmica que pode ser aplicada sem maiores problemas ao Brasil, Mbembe chama a atenção para uma série de características do poder soberano moderno que escapam da noção de biopoder definida por Foucault. Trata-se da emergência de estruturas burocrático-administrativas (que não precisam ser necessariamente estatais, como acontece, por exemplo, nos enclaves urbanos controlados por milícias armadas) que têm em vista a aplicação sistemática da violência e a administração otimizada da morte. Nessas regiões, o poder soberano *deliberadamente* seleciona «quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é» (Mbembe, A. 2018b, p. 41), em suma, *como e para que* se deve fazer viver ou deixar morrer determinada parcela de uma população: eis aí a formulação de uma Necropolítica.

Uma das características desse poder soberano moderno é a dinâmica de fragmentação territorial, com a imposição de enclaves, limites de deslocamento e zonas proibidas para uma parcela específica da população: «O objetivo desse processo é duplo: impossibilitar qualquer movimento e implementar a segregação à moda do Estado do apartheid» (Mbembe, 2018b, p. 43). Outra característica é o ataque sistemático às redes de infraestrutura sociais e urbanas da população alvo, uma tática de *terra arrasada* que inviabiliza qualquer reação e cujo objetivo é a submissão (além do enclave palestino, Mbembe destaca a utilização desse mesmo método nas *guerras contemporâneas*, em especial, na Guerra do Golfo e na campanha do Kosovo). Mais uma característica: a forte tendência nessas regiões do desmonte da estrutura de assistência pública estatal e da rede de seguridade social, seja em prol do lucro desmedido do mercado privado ou de esquemas mafiosos operados por milícias armadas locais, seja em função de uma negligência deliberada, como acontece, por exemplo, em vastas regiões da África pós-colonial. Há ainda outras características: a concentração de renda, os enclaves econômicos, os campos de refugiados, os atentados terroristas, etc. O fundamental aqui é que, aos olhos de Mbembe, o biopoder foucaultiano não consegue abarcar toda gama de violência que é deliberadamente aplicada às populações marginalizadas no estado moderno:

Tentei demonstrar que a noção de biopoder é insuficiente para dar conta das formas contemporâneas de submissão da vida ao poder da morte. Além disso, propus a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos vivos” (Mbembe, 2018, p. 71).

O conceito de necropolítica, portanto, abrange desde estratégias explícitas de terror estatal (o enclave palestino), passando pelas guerras contemporâneas e a otimização tecnológica da morte (Guerra do Golfo, campanha do Kosovo) e pelas mazelas enfrentadas pela África pós-colonial. Mas existe ainda um modo mais sutil de terror estatal cuja matriz é de viés econômico-liberal. A emergência e consolidação do neoliberalismo cobriu com o véu “civilizador” da liberdade irrestrita de mercado uma política atroz de seleção dos grupos sociais que devem ser apartados de qualquer sistema de seguridade social – sendo que, nos últimos anos, essa política atingiu níveis de seleção inimagináveis. De forma crescente, um contingente cada vez maior de indivíduos é colocado à margem do processo civilizatório em função das demandas do próprio sistema de reprodução do capital, que não se concentra mais no setor produtivo e sim nos setores de serviço e financeiro, instaurando novas relações de trabalho quase servis, que têm ganhado a alcunha de *precariado*. Esse contingente configura uma espécie de classe de sub-humanos descartáveis que, quando não podem mais atender as demandas do mercado, são simplesmente deixados à própria sorte. Nesse quadro neoliberal existem apenas «nômades do trabalho», relegados a uma «humanidade supérflua», entregues «ao abandono, sem qualquer utilidade para o funcionamento do capital» (Mbembe, 2018a, pp. 15-16). Esses trabalhadores, ilimitadamente substituíveis, tornam-se vidas descartáveis, dispensáveis, em última instância, vidas que podem ser eliminadas quando não são mais úteis à lógica neoliberal de reprodução do capital. Assim, Mbembe visualiza uma tendência cada vez maior à generalização da gestão de populações marginalizadas por meio de uma necropolítica travestida de auto empreendedorismo, de forma tal que um novo fenômeno social se delineia no horizonte neoliberal de modo cada vez mais nítido, um *devir negro do mundo*:

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição

fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devir-negro do mundo* (Mbembe, 2018a, pp. 19-20).

É assim que, para Mbembe, um futuro distópico, pautado pela extrema precarização de imensas parcelas da população mundial, se avizinha ao atual estágio de desenvolvimento do neoliberalismo. Como essa correlação entre um passado colonial e escravocrata, um presente de marginalização e um futuro distópico se aplica ao caso brasileiro? É na correlação entre o diagnóstico e o prognóstico delineados por Mbembe, junto aos cenários traçados por Mendonça Filho em *O Som ao Redor* e em *Bacurau* (em parceria com Juliano Dornelles), que se tentará “pensar esteticamente” as correlações entre soberania, necropolítica e neoliberalismo no Brasil.

4. O SOM AO REDOR: OS ECOS DA ESCRAVIDÃO

Os ecos do regime escravista ressoam por toda gama de complexidades que permeiam a formação da sociedade brasileira, de modo que Kleber Mendonça Filho não poderia ter escolhido um título mais adequado para o seu primeiro longa metragem: *O Som ao Redor* ressalta os sons cotidianos, os sons da “vizinhança”, todos eles ecoando uma tensão não muito bem definida, um desconforto não muito bem delimitado, mas que deixa rastros da sua origem, muitos deles cristalizados nos papéis sociais desempenhados pelas personagens e pelas locações escolhidas pelo diretor/autor. Ambientado em um bairro de classe média alta na cidade de Recife (PE), o filme tece uma trama em que o *não dito*, porém *escutado*, disfarçado sob a máscara da civilidade, fervilha ao ponto máximo de ebulição, fazendo emergir as muitas tensões raciais e a violência, latente ou explícita, que organiza a sociedade neoliberal sob os mesmos imperativos da colônia escravagista: um *necropoder patriarcal* que se estende da casa grande colonial até os dias atuais, comandado pelas mesmas elites. Aquilo que é *não dito*, porém *escutado*, ecoa a própria correlação entre exploração, subserviência, *apartheid* social, abandono do estado e soberania de classe, que sustenta uma relação de exploração perpetuamente remodelada: *unidade da diferença* de um necropoder. Destaca-se abaixo algumas sequências do filme em que Mendonça Filho sintetiza essas correlações entre o passado e o presente.

A sequência inicial do filme apresenta uma série de fotos de arquivo que retratam a vida rural na Zona da Mata de Pernambuco, com seus engenhos, cercas, a casa grande e trabalhadores rurais, seguidos imediatamente por um plano-sequência em

um condomínio de classe média alta, onde crianças brincam sob a supervisão de babás. Mendonça Filho condensa nessa sequência a percepção de *uma unidade da diferença*, que se desdobra da estrutura basilar da sociedade escravocrata brasileira, a casa grande e a senzala, em direção à estrutura contemporânea de segregação, o condomínio fechado e a periferia. A montagem do som ressalta essa ressonância do passado no presente: a sequência com as fotos de arquivo vem acompanhada por uma música incidental⁷, onde se destacam as batidas de tambores. A música é substituída por sons de natureza acusmática (crianças brincando, obras na vizinhança, máquina de solda, latidos de cachorro, carros, etc.) justamente no momento em que tem início a sequência do condomínio, onde um som de bate estaca de obra progressivamente ganha ênfase. Esse bate estaca, porém, apresenta uma frequência muito próxima ao ritmo da música inicial, criando uma espécie de continuidade fragmentada, ou, *unidade da diferença*. Há uma *ressonância* na montagem do som, que mimetiza a “ressonância” retratada pela sequência das imagens: a persistência das mesmas (porém diferenciadas) relações trabalho desde os tempos da escravidão até os dias atuais⁸.

Os ecos da escravidão são amplificados na sequência em que o personagem João, corretor de imóveis, que na trama desempenha papel próximo ao sinhozinho de engenho “esclarecido”⁹, leva sua namorada atual, Sofia, para visitar o antigo engenho (agora decadente) de seu avô Francisco, personagem que na trama desempenha o papel do “coronel” ou do senhor de engenho dos tempos da escravidão, e que aparece como grande proprietário de imóveis (dos quais, justamente, João é corretor). Todos os elementos da casa grande freyreana aparecem em sua forma decadente: a mesa de refeições, a varanda, a rede de dormir, etc. Ao passear nos andares inferiores e inabitados da casa grande, João e Sofia escutam os passos amplificados de Francisco no andar de cima: são os ecos do antigo senhor de escravos ressoando na atualidade – a expressão de João e de Sofia é de assombro. Mais tarde, ao se deliciarem num banho de cachoeira nos arredores do antigo engenho, a água repentinamente torna-se sangue.

⁷ Trata-se de “*cadavres em série*” de Serge Gainsbourg conforme observa Marco Antônio Gonçalves (2020, p. 195).

⁸ Toma-se como referência a análise oferecida por Leon Sampaio: «Essa forma, que corresponde a uma frequência que oscila a partir de uma amplificação e que segue por um período de tempo noutra frequência não tão diferente da sua forma inicial, na minha leitura, busca inquietar o espectador de maneira similar à anteriormente acionada, sugerindo-lhe uma interpretação de chave histórica e social [...]. A ressonância que Kleber Mendonça rege neste prólogo nos dá a ver uma continuidade das relações opressoras do passado aos tempos atuais» (Sampaio, 2017).

⁹ Conforme destaca Marco Antônio Gonçalves (2020, p. 190): «A comparação de João, o neto do coronel, como sinhozinho ou como o abolicionista Joaquim Nabuco foi por vezes explicitada nas críticas ao filme ou pelo próprio diretor em debates e entrevistas».

Essa contiguidade paradoxal entre passado e presente, por meio de uma unidade da diferença, isto é, pela diferenciação de uma mesma violência baseada em um necropoder, é operada com maestria por Mendonça Filho, de modo que não é raro encontrar análises do filme que ressaltam a obsessão por segurança¹⁰, tão características dos tempos atuais, mas que não atentam para correlação direta entre essa paranoia e as mazelas oriundas do sistema escravista. Em *O Som ao Redor* a obsessão por segurança é remetida à grande preocupação que obstinadamente atormentava os senhores de engenho: a ameaça constante de uma rebelião de escravizados. Necropoder, obsessão por segurança e *apartheid* social sempre andaram de mãos dadas no Brasil, e Mendonça Filho condensa essa instabilidade fundamental da sociedade brasileira na brilhante sequência em que a personagem Fernanda sonha com a invasão de sua casa: vários homens, anônimos, uma a um, pulam o muro de sua casa, numa referência clara ao temido motim negro, mas encenado numa arquitetura dos dias atuais.

Aliás, a criminalidade, herança marcante do regime escravista no Brasil, perfaz, em *O Som ao Redor*, o itinerário errante de um processo de *desterritorialização*, de *linhas de fuga*, de *máquinas de guerra*, na medida em que estende seus tentáculos em todas as direções, em todos os segmentos sociais. Por exemplo, o alvo da obsessão por segurança são os negros, os favelados, os empregados domésticos, o porteiro do prédio, etc. Mas a violência irrompe justamente no seio da família patriarcal pela ação do personagem Dinho, um delinquente de classe média alta, que conta com a conivência e a proteção do avô, o “coronel” Francisco. Por outro lado, a figura da vingança, perpetrada nas sequências finais do filme, em que Francisco é assassinado por Clodoaldo e seu irmão Cláudio (seguranças particulares que patrulham as ruas do bairro, espécie de “capatazes modernos” que vingam a morte do pai), reintroduz o tema do círculo vicioso da violência. Uma violência que se tornou estrutural em uma sociedade que não conseguiu se livrar das mazelas oriundas do período da escravidão, se livrar de um necropoder perpetrado pelas mesmas elites e que aponta para um futuro distópico *não muito distante*: é Bacurau que se delineia no horizonte. Na obra de Mendonça Filho, a violência é um *plano de imanência*, que subjaz tanto a soberania do

¹⁰ Destaca-se a análise de Jean Franco (2012, p. 4): «Em entrevistas sobre o filme, Mendonça tende a enfatizar a persistência das velhas relações de classe e raça e isto é certamente uma parte importante do filme, mas igualmente importante é a ênfase nas segurança e na porosidade do complexo – o cachorro ladrador, as inumeráveis fechaduras nas portas e portões das casas, as cercas de arame enfarpado, o porteiro e, depois do roubo do som do carro, um grupo de seguranças liderado pelo enigmático Clodoaldo – tudo isso destaca a obsessão com a segurança, que acaba por ser uma forma de restrição e prisão para os habitantes embora o complexo seja totalmente poroso para aqueles que entram».

necropoder como a ação de revide dos oprimidos, dos subjugados. A violência se espalha por todos os lados¹¹.

5. BACURAU: ENSAIO SOBRE A DISTOPIA NO PRESENTE

Apartheid social, política de terra arrasada, enclave, neoliberalismo radical, precarização, imperialismo, neocolonialismo, otimização tecnológica da morte: todos os elementos que foram elencados acima a respeito do necropoder figuram na distopia de Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Em *Bacurau*, que se desenrola em *um futuro não muito distante*, os diretores levam ao paroxismo a desumanização das populações periféricas, com a utilização de recursos estéticos extremamente interessantes, que vão desde a hibridização de gêneros (Western e Ficção científica), passando pela referência ao cangaço e ao cinema novo, pela utilização do caricato e do clichê.

Existe no filme de Mendonça Filho e Dornelles um tratamento hiperbólico de muitas das dinâmicas corriqueiras do neoliberalismo atual, mas que sempre foram garantidas pelo exercício de um necropoder: restrição de acesso à água, restrição de acesso a medicamentos e ao sistema público de saúde, restrição ao acesso a alimentos, predação dos recursos naturais, etc. Mesmo o safari humano pode ser lido enquanto hipótese do genocídio cotidiano das populações periféricas no Brasil: chacinas em favelas, em presídios, em acampamentos de sem terra, em aldeias indígenas. Exemplos não faltam: o safari humano é metáfora da coisificação dessas populações marginalizadas que são assassinadas sob os auspícios do governo, simplesmente porque não são vistas como pessoas, como cidadãos, como humanos. O elemento comum aqui é um necropoder que necessariamente recorre ao racismo para exercer o poder de matar. E *Bacurau* figura muito bem isso que poderia se chamar de um racismo ampliado, de uma marginalização generalizada, que Mbembe vaticina como *devir negro do mundo*. É que, como salienta Mbembe (2018a, p. 28), a *raça* sempre foi uma ficção, um delírio narcísico da modernidade europeia. Uma ficção, no entanto, extremamente útil, porque justificava o genocídio, a escravização e a colonização dos africanos e ameríndios. Ampliar o escopo da população alvo para além dos marcadores “cor da pele” ou

¹¹ O foco deste artigo é persistência da violência e do necropoder nas relações sociais desde o tempo da escravidão até os dias atuais. Assim, a análise de fenômenos como a *resistência* ou a *contra-violência* não foram objetos de análise neste trabalho, embora figurem como elementos que se destacam tanto em *O Som ao Redor* quanto em *Bacurau*. Para análise desses elementos, conf. os trabalhos de Gonçalves (2020) e de Gomes/Trovão (2020).

“religião” é um passo bastante simples para aqueles que desejam ampliar o exercício do necropoder. Assim, o enclave sertanejo concebido por Mendonça Filho e Juliano Dornelles abarca uma generalidade de tipos marginalizados: negros e negras, andróginos, meliantes, foras da lei, gays, lésbicas, prostitutas, etc. Todos eles, já hoje em dia, alvos preferenciais dessa mistura apocalíptica de ultra conservadorismo com neoliberalismo, sendo Trump e Bolsonaro seus principais representantes. O que foi denominado acima como hipérbole, pode ser compreendido enquanto uma “lupa cinematográfica” apontada para a distopia neoliberal que se vive no presente.

A otimização tecnológica da morte é outro tema explorado por *Bacurau* que em muito se ajusta a análise das *guerras contemporâneas* oferecida por Mbembe. Seja na Guerra do Golfo ou na campanha do Kosovo, destaca Mbembe, o objetivo estratégico das forças imperialistas de ataque nunca foi a «conquista, aquisição e gerência de um território», mas sim «ataques-relâmpago»¹². Essa é uma característica determinante das guerras modernas porque as vítimas em potencial figuram simplesmente como dados na tela de um computador: é um videogame belicista, ápice da coisificação humana na contemporaneidade. Ao olhar por esse ângulo, o safari humano empreendido em *Bacurau* parece até coisa de criança: novamente, o filme põe uma lupa sobre problemas que afligem a sociedade já faz algum tempo.

O uso da tecnologia para o assassinio carrega consigo um elemento de gozo, uma ludicidade mórbida que também é característica dos jogos de videogame. O uso de um drone com câmeras pelos invasores supõe a existência de um público espectador que acompanha as “aventuras” do grupo estrangeiro em “terras selvagens”: «Metáfora de uma visibilidade que poupa o espectador de se colocar no lugar do outro, sendo assim possível matá-lo com a consciência tranquila, sem empatia nem pudor diante de seu olhar» (Silva Junior, 2020: 279)¹³. Ora, esse não poderia também ser o mesmo “olhar isento” que um operador de drone ou um piloto de caça assume quando bombardeia comunidades no Iraque ou no Afeganistão? Não seria o mesmo olhar do policial de atira

¹² Conf. Mbembe (2018b, pp. 49-50): «A guerra aérea, ao relacionar altitude, artilharia, visibilidade e inteligência, é considerada aqui um bom exemplo. Durante a Guerra do Golfo, o uso combinado de bombas inteligentes e bombas revestidas com urânio empobrecido (DU), armas de alta tecnologia, sensores eletrônicos, mísseis guiados a laser, bombas de fragmentação e asfixiantes, tecnologia *stealth*, veículos aéreos não tripulados e ciberinteligência paralisavam rapidamente quaisquer capacidades do inimigo».

¹³ O autor ainda completa: «Não é um acaso que essa forma de visibilidade seja a forma geral do olhar em nosso tempo, olhar em perfeita continuidade com a ideia de liberdade neoliberal como autonomia sem submissão moral à lei, cuja obediência se reduz ao cálculo entre os benefícios da transgressão e os riscos da exposição» (Silva Junior, 2021, p. 279).

do helicóptero em direção à favela? Não seria o mesmo olhar, o mesmo gozo, daquele governante que comemora o “sucesso da operação” (exemplos não faltam no Brasil)? E, ainda, não é o mesmo olhar do público de programas policiais na TV?

Para finalizar, destaca-se esse aspecto de uma distopia no presente, porque, na correlação entre os dois filmes de Mendonça Filho com o pensamento de Mbembe, fica mais clara a ideia de que existe, no Brasil, uma violência continuada, que se *mantém enquanto se diferencia*, se transmuta em novas formas de violência (é isso o que se queria expressar com a ideia de uma *unidade da diferença*), e cujo fundamento é a perpetuação das mazelas legadas à sociedade brasileira pelo período escravista. A eleição de Bolsonaro em 2018 é ápice dessa distopia no presente. Seu governo apresenta elementos do caricato e do clichê, do maniqueísmo simplista entre o bem e o mal, que nem a imaginação cinematográfica seria capaz de fabular. Assim, pensar a distopia de Mendonça Filho e Dornelles aqui e agora talvez ajude a configurar uma saída menos dramática do que aquela imaginada com brilhantismo cinematográfico em *Bacurau*, mas que talvez demande o mesmo senso de radicalidade, de ruptura com a inércia institucional que, nesse momento, nada consegue fazer para deter a emergência real desse futuro distópico.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. (2013). O anjo da história, Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autentica Editora.
- DELEUZE, G. (1976). *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo F. Dias e Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio.
- DELEUZE, G. (2018). *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G. (2016). *Dois Regimes de loucos*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2011). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2012) *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1992). *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- FRANCO, J. (2012) Notas sobre o filme O som ao Redor. *Revista ECOPOS*, 15 (03), 3-7. Trad. Beatriz Jaguaribe e Elane Abreu.
- FOUCAULT, M. (2019). *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria E. A. P. Galvão. São Paulo: Martins Fontes.

- FREYRE, G. (2006). *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global.
- GOMES, A., R.; TROVÃO, F., V. (2020). O voo do Bacurau: cinema, necropolítica e [contra] violência. *FENIX: Revista de história e estudos culturais*, 17 (2), 231-261.
- GONÇALVÉS, M. (2020) Assombrações de Apipucos: “O som ao redor” e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio. *Novos Estudos*, 30 (01), 187-207.
- MENDONÇA FILHO, K. (2020). *Três roteiros: O som ao redor; Aquários, Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MBEMBE, A. (2018a). *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições.
- MBEMBE, A. (2018b). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições.
- SAMPAIO, L. (2017). Casa grande e senzala na obra de Kleber Mendonça Filho: ressonâncias da tradição escravocrata e cenas do dissenso. *ENICULT: I Encontro internacional de cultura, linguagens e tecnologias do Recôncavo*.
- SILVA JUNIOR, N. (2021). O Brasil da barbárie à desumanização neoliberal: do “Pacto edípico e pacto social”, de Hélio Pellegrino, ao “E daí?”, de Jair Bolsonaro. IN.: SAFATLE, V.; SILVA JUNIOR, N.; DUNKER, C. (Orgs.). *Neoliberalismo como gestão do sofrimento*. Belo Horizonte: Autêntica, 255-282.
- SOUZA, J. (2019). *A elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil.

CONTRAVISUALIDADES DO CINEMA NAZISTA NA COMUNICAÇÃO POLÍTICA NO BRASIL

Roberto Jimenes e Rosa Maria Berardo

1. COMUNICAÇÃO E CINEMA POLÍTICO

O cinema pode ser considerado mágico, pois nele são representadas diversas formas de artes como o teatro, a escultura, a dança, a pintura, a música, entre outras. Com o surgimento do cinema como a primeira arte industrial autônoma ocorreu a reversão do sistema de consumo da obra de arte, pois não é mais o expectador que vai à obra, e sim a obra que vai até o expectador.

Um dos grandes estudiosos da área da comunicação, Marshall McLuhan em seu livro “O Meio é a Mensagem”, defende uma experiência sensorial explorando o fato de que cada meio se refere a uma mensagem, a qual possui efeitos diferentes em sua significação, sendo estes meios (e o cinema é um deles) considerados extensões do ser humano com seus sentimentos, representações e expressões corporais.

O cinema não pode ser visto apenas como uma forma de expressão cultural, mas principalmente é um meio de representação. Por meio da exibição de um filme se representa algo, que pode ser uma realidade percebida e interpretada, a representação de um mundo imaginário livremente criado pelos produtores de um filme.

De um modo geral o cinema pode ser visto como uma peça artística, política ou até mesmo mercadológica, e acaba estabelecendo uma relação com as razões de quem o produziu, e com a percepção de quem o assiste.

As concepções existentes sobre cinema, arte e indústria cultural não são novidades. Embora tenhamos estudado a abordagem crítica da Escola de Frankfurt a partir dos trabalhos de Adorno e Horkheimer, da qual o cinema é apresentado como um produto da indústria cultural, percebemos que a própria dialética da contemporaneidade tornou possível tanto a produção cinematográfica concebida como produto de puro entretenimento e alienação de massas como um instrumento de produção de crítica social.

Assim, como se torna difícil separar a arte da realidade é possível compreender que o Cinema possa trazer em seu roteiro a discussão sobre temas políticos e governamentais importantes.

A Revista Aurora (2009, p.10), publicação da PUCSP, realizou uma entrevista com Sérgio Muniz, um dos fundadores da Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba (EICTV). Nesta entrevista ele diz que ...

[...] o Cinema não substitui a Política, nem propicia grandes mudanças, ou reformas e muito menos revolução. Pode, sim, servir de “radar” indicando mudanças que ocorrem na sociedade ou de sonhar com caminhos que muitas vezes nem sabemos que sonhamos.

Desta forma, e por meio do discurso empreendido a este cinema, pode-se utilizar de temáticas que contribuam para a disseminação de uma ideologia política e partidária, na qual se torna possível sonhar com um mundo mais justo e perfeito, pontos estes explorados pelo cinema nazista.

Wagner Pinheiro Pereira destaca em sua obra uma análise da produção cinematográfica durante vários períodos históricos, e dentre estes o Nazismo, no qual o cinema foi utilizado como um meio de comunicação de massa orientado como uma arma de propaganda política e ideológica e de controle da opinião pública. O autor destaca ainda que o interesse de Hitler pelo cinema vem desde a época da Primeira Guerra Mundial.

A linguagem cinematográfica adotada por Joseph Goebbels não produzia filmes políticos, e sim de entretenimento, de modo que sua população tirasse conclusões sobre o cotidiano da época: o ângulo das filmagens, os close-ups, tudo foi pensado para criar o clima e seduzir as massas.

Os nazistas acreditavam que o cinema era uma ferramenta de propaganda de enorme poder. Para Adolf Hitler e Joseph Goebbels o cinema exercia um fascínio especial sobre a população. O Partido Nazista foi o primeiro partido a estabelecer, em 1930, um departamento de cinema, frente a sua importância para impor seu pensamento e ideologia.

Para considerar a relação da estética do cinema nazista com o estudo das artes visuais, observamos que a obra de Mitchell explora um ponto de partida necessário para qualquer esforço sério para, criticamente, engajar-se com os estudos da cultura visual e os estudos visuais, além de chamar a atenção para uma lacuna importante nesta argumentação: as culturas visuais marcam um compromisso sustentado com os jeitos de ver, olhar e conhecer enquanto fazer, na produção dos sentidos.

Ismail Xavier em “O Discurso Cinematográfico” aborda o estudo sobre o cinema e as reflexões teóricas dele decorrentes. O autor traça um panorama do pensamento

estético cinematográfico desde o início do século XX, detendo-se nas escolas francesa, soviética e americana, as quais serviram de base para a formação do cinema nazista.

2. O ONTEM

Goebbels era um aficionado por cinema, e sempre valorizou os filmes de entretenimento. Assistia a muitos filmes de Hollywood, sendo os seus prediletos “E o Vento Levou” e “Branca de Neve e os Sete Anões”. “O Encouraçado Potemkin” e “Ben Hur” também estava entre os seus prediletos.

Mesmo sendo formado em Jornalismo, com Doutorado em Filosofia e Ph. D em História e Literatura, Goebbels andava sem rumo, até que, aos 35 anos foi eleito “Ministro do Entretenimento Popular e da Propaganda” do Regime Nazista. Para ele, o cinema era o meio de comunicação ideal para se atingir o subconsciente das pessoas. Muitos cineastas alemães daquela época queriam trabalhar para o Regime Nazista, pois achavam que a propaganda óbvia era o caminho para se impor um novo regime. Para ele, filmes políticos são pavorosos e não levam o público a envolver-se. Já o filme como entretenimento é a melhor forma de se fazer propaganda. O filme de entretenimento trazia uma questão política diferenciada, tirando as pessoas de seu dia-a-dia, fazendo-as fugirem de seus problemas particulares e este era o teor de todas as suas produções. Na época, a Alemanha tornou-se o polo cinematográfico de toda a Europa.

Convicto da força do cinema para o propósito nazista, Joseph Goebbels tinha à sua disposição os diretores e atores que não haviam sido sacrificados no delírio racista do regime. Desta forma, lançou filmes que fugiam à realidade para não vivenciar situações desagradáveis, quanto também material de propaganda.

Sendo Goebbels um especialista em discursos, sua proposta política era de transformar Hitler em um mito, um homem com habilidades sub-humanas, que se sacrificava pela nação Alemã.

Baseado no contexto fílmico de “E o vento levou”, elaborou as propagandas noticiosas, ordenando que estas se concentrassem na emoção e entretenimento. Havia uma coreografia como se fosse uma orquestra; os ritmos das marchas, as fileiras das massas, e a figura solitária de seu líder, reforçando o sentimento de sua devoção. Desta forma, envolvia o seu público e o compelia a morrer como herói pelo sacrifício à nação, tudo pela emoção. Vale destacar aqui que isso fazia parte da política doutrinária de criar um Estado Alemão soberano, conforme descreve Paula Diehl (1996, p.45) em seu livro:

Um dos principais pontos do NSDAP¹ foi o arianismo, pelo qual uma raça pura e sem mistura deveria impor-se como dominante. Para Hitler, a pureza racial era a garantia de supremacia sobre os demais grupos e justificava quaisquer atos que pudessem favorecer seu poder hegemônico. Num pseudodarwinismo, Hitler legitimava desde a luta pelo espaço vital até o extermínio dos judeus nos campos de concentração.

Assim, como um produtor de Hollywood, Goebbels tinha o cuidado de não expor muito o seu grande astro, preferindo que Hitler só aparecesse em filmes curtos de notícias. Porém, esta não era a visão de Hitler, que tinha outros planos. Não que ele discordasse totalmente de Goebbels, mas ele queria projetar ainda mais a sua imagem de estadista, e desta forma procurou por uma jovem cineasta, Leni Riefenstahl e pediu-lhe que produzisse um longa-metragem sobre ele.

“O Triunfo da Vontade” foi um marco da filmografia da propaganda nazista, e contrariou a teoria de Goebbels de que um filme deveria ter entretenimento ao invés de conceitos políticos. Neste, Leni explora muito bem a estética de um poder absoluto, forte e soberano. Isto fez com que Goebbels percebesse que não tinha qualquer controle sobre ela.

Entretanto, a experiência de se fazer um longa-metragem sobre o Führer não se repetiu depois do “Triunfo da Vontade”. Goebbels aproveitou-se de seu relacionamento com Hitler para assegurar-lhe de que, sempre que ele fosse mostrado em filmes deste tipo, sua imagem se manteria sempre a mesma.

Goebbels sempre reconheceu a importância da música no cinema, e entre os seus compositores prediletos estava Norbert Schultze. A guerra havia começado: o inimigo era a Inglaterra e Goebbels precisava de uma canção adequada aos pilotos, que os incentivassem a bombardear a Inglaterra. Esta canção deveria ser perfeita e Schultze criou “Bombas para a Inglaterra”, que foi um sucesso.

Mais tarde os nazistas precisavam de uma nova canção para realizar outro ataque à Inglaterra, e o resultado se tornou um clássico da propaganda de Goebbels intitulada “Soldados do Amanhã”. Esta música confirmava uma visão alemã de que a sociedade inglesa era decadente e efeminada. A preocupação de Goebbels era de nunca mudar a visão alemã, mas sim, reforçar preconceitos de uma forma mais divertida.

Goebbels defendia a ideia de que “a propaganda é como um comboio de guerra, que precisa chegar a um destino sobre forte proteção militar”. O que ele ressalta aqui é justamente a questão da junção das partes que formam um filme ou propaganda:

¹ NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) – Partido Nacional-Socialista Alemão (observação dos autores do paper).

precisa de um bom roteiro, imagens cativantes, uma história envolvente e uma excelente música para criar o clima, e assim envolver o seu público.

Diferente dos estilos de Joseph Goebbels e de Leni Riefenstahl, Adolfo Hitler ordenou a produção de um filme de propaganda contra os judeus, de forma que o povo alemão fosse preparado para a solução final: o extermínio da raça judaica.

Desta ordem saiu o filme antissemita mais infame que já havia sido produzido, intitulado: “O Judeu Eterno”. Hitler queria provar que os judeus eram uma raça parasita e deveriam ser dizimados e, conseqüentemente, o filme deveria mostrar isso. As cenas finais comparavam os judeus com ratos, enfatizando que onde quer que eles apareçam levariam a destruição da propriedade humana, dos alimentos e espalhando doenças, finalizando com a seguinte frase: “os ratos não são muito diferentes dos judeus como pessoas”. Este filme foi um fracasso de bilheteria.

A realização deste levou Hitler e Goebbels a um desentendimento referenciado no próprio diário do então Ministro da Propaganda: Hitler queria materiais mais polêmicos e sensacionalistas, enquanto Goebbels era a favor de deixar as imagens falando por si mesmas, o que era mais eficiente e não necessitava deste tipo de apelação.

Em 1940 Goebbels produziu um filme antissemita que foi um grande sucesso chamado de “O Judeu Süß”, no qual os bons alemães dão um tratamento merecido a um judeu que não só os havia usurpado o poder em sua comunidade e que, como cúmulo da abjeção, havia causado o suicídio de uma jovem ariana depois de submetê-la a uma desonra pior do que a própria morte. Só para se ter uma ideia, toda a “SS²” nazista foi obrigada a assisti-lo. O filme O judeu Süß utilizava uma técnica apurada, uma história melodramática de amor e uma orientação antissemita, uma mescla perversa de violência e fascinação.

A partir de 1943, Goebbels percebeu que nem mesmo sua propaganda e cinema convenceriam de que estavam vencendo a Guerra. Em seus filmes noticiosos, ele procurava mostrar que a Alemanha estava se aguentando, mas todos sabiam que isso não era verdade. Nesta época ele sabia exatamente o que o público precisava: um mundo bonito e elegante. As cidades estavam em chamas, mas o público fazia filas para ir ao cinema para ver este mundo.

Ao mesmo tempo em que se divertia, Goebbels desafiava o público afirmando que a Alemanha estava vencendo a guerra. Buscava desta forma, o apoio da população, mas

² SS (Schutzstaffel) – Tropas de Proteção. Encarregadas primeiramente da proteção do Führer, as SS dedicavam-se principalmente aos campos de concentração, extermínio e à espionagem.

Berlim estava sendo destruída. Um dos atributos utilizados na época era de que a Alemanha possuía armas secretas, elaboradas por seus cientistas, capazes de dizimar os seus inimigos: pura ilusão.

3. O HOJE

Agora chegou o momento de observarmos as contravisualidades do cinema nazista para realizar uma ponte para o presente: que Goebbels é tido como o pai da propaganda política moderna e que suas ideias formam a base do pensamento político norte-americano, não é novidade para ninguém. Porém, é possível também relacioná-lo com a propaganda política brasileira.

Gillian Rose aborda a discussão da importância do visual para as sociedades contemporâneas ocidentais, trabalhando a proposta de uma ampla abordagem estrutural para entender como as imagens tendem à significação. As imagens são interpretadas pelo mundo de maneiras particulares, cabendo aqui a exploração da distinção entre o significado de “visão” e visualidade”: a VISÃO é o que o olho humano é psicologicamente capaz de ver (estas ideias podem mudar com o tempo). Já a VISUALIDADE, por outro lado, se refere ao modo pelo qual a visão é construída e interpretada, uma resposta à compreensão dos efeitos sociais dessas imagens. E neste ponto abrimos um “parêntese”, pois a CONTRAVISUALIDADE pode ser definida como uma nova forma de se ver a imagem, de modo distinto, de forma articulada. A Contravisualidade acaba criando novas possibilidades de se ver, associando o entendimento a respeito de novas narrativas e fundamentações.

Ao mesmo tempo Mirzoeff define a visualidade como uma maneira de associar a informação, a imaginação e a compreensão daquilo que está sendo observado. Para ele, a visualidade é "uma prática discursiva de manipulação e regulação do real que produz efeitos materiais". Já a Contravisualidade trata-se de uma realidade que só se pode ser percebida a partir do momento que nos colocamos dentro de uma nova concepção de se ver o novo, embasado em um alicerce muitas vezes calçado em discursos que não são perenes, e aqui já direcionamos à utilização de práticas do cinema nazista em campanhas políticas e governamentais nacionais. Temos assim um fator que valida a linguagem utilizada no cinema nazista, no qual a visibilidade e poder eram apresentados de forma complementar em suas produções, para assim envolver o seu público.

Embora Duda Mendonça negue em seu livro “Casos & Coisas” qualquer envolvimento de suas campanhas com as práticas do cinema e comunicação nazista, facilmente conseguimos identificar sua associação, e principalmente se relacionarmos também aos Princípios da Propaganda de Joseph Goebbels.

Conforme estudo realizado por Leonard W. Doob, intitulado “Goebbels Principles of Propaganda”, presente na obra *Public Opinion and Propaganda: A book of readings*. Este autor baseou o seu estudo numa série de documentos manuscritos, que fazem parte de um conjunto de cerca de 6800 páginas de documentos pertencentes ao regime nazista, que se encontram na posse das autoridades americanas desde 1945. Esses manuscritos são atribuídos a Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do Terceiro Reich, escritos entre 21 de janeiro de 1942 e 09 de dezembro de 1943. Destacamos a seguir os onze princípios de Goebbels:

- 1- Princípio da simplificação e do inimigo único: Simplifique não diversifique, escolha um inimigo por vez. Ignore o que os outros fazem, concentre-se em um até acabar com ele.
- 2- Princípio do contágio: Divulgue a capacidade de contágio que este inimigo tem. Colocar um antes perfeito e mostrar como o presente e o futuro estão sendo contaminados por este inimigo.
- 3- Princípio da Transposição: Transladar todos os males sociais a este inimigo.
- 4- Princípio da Exageração e Desfiguração: Exagerar as más notícias até desfigurá-las transformando um delito em mil delitos criando assim um clima de profunda insegurança e temor. “O que nos acontecerá? ”
- 5- Princípio da Vulgarização: Transforma tudo numa coisa torpe e de má índole. As ações do inimigo são vulgares, ordinárias, fáceis de descobrir.
- 6- Princípio da Orquestração: Fazer ressonar os boatos até se transformarem em notícias sendo estas replicadas pela “imprensa oficial”.
- 7- Princípio da Renovação: Sempre há que bombardear com novas notícias (sobre o inimigo escolhido) para que o receptor não tenha tempo de pensar, pois está sufocado por elas.
- 8- Princípio do Verossímil: Discutir a informação com diversas interpretações de especialistas, mas todas em contra do inimigo escolhido. O objetivo deste debate é que o receptor, não perceba que o assunto interpretado não é verdadeiro.
- 9- Princípio do Silêncio: Ocultar toda a informação que não seja conveniente.

10- Princípio da Transferência: Potencializar um fato presente com um fato passado. Sempre que se noticia um fato se acresce com um fato que tenha acontecido antes.

11- Princípio de Unanimidade: Busca convergência em assuntos de interesse geral apoderando-se do sentimento produzido por estes e colocá-los em contra do inimigo escolhido.

Embora possamos identificar traços destas técnicas de comunicação nazista em campanhas políticas no Brasil realizadas pelo publicitário Duda Mendonça, como para Fernando Collor de Melo à presidência em 1989, e para Paulo Salim Maluf à Prefeitura de São Paulo em 1992, vamos nos ater às figuras de dois grandes políticos brasileiros, Luis Inácio Lula da Silva e Jair Messias Bolsonaro.

3.1. Luiz Inácio Lula da Silva

No ano de 2001 o PT (Partido dos Trabalhadores) preparava a produção de seu primeiro programa nacional e a comunicação estava a cargo de um dos mais renomados publicitários brasileiros e especialistas na área política: Duda Mendonça.

Em seu livro, Duda Mendonça (2001, p.248) descreve uma passagem interessante: «Entre outras coisas, me chamaram de publicitário decadente, de Goebbels – e, à minha propaganda, de nazista». Em outra passagem (2001, p.249), gostaríamos de destacar:

Diante do assédio, da insistência da imprensa, cheguei até a dar algumas declarações, explicando que o comercial não tinha nada de nazista. Até porque, se é que existiu mesmo, naquela época, algum filme com ratos, as mais famosas propagandas do nazismo foram feitas por uma cineasta alemã chamada Leni Riefenstahl, durante as Olimpíadas de 1936, realizadas na Alemanha – e o que elas mostravam eram cenas de competições olímpicas.

De acordo com estas afirmações de Duda Mendonça, pode-se observar um grande desconhecimento deste com os fatos relacionados à propaganda nazista. Ele realizou sim para o PT um filme com “ratos”, conforme a seguinte afirmação: «Não. O comercial dos ratos roendo a bandeira apenas expressava, de forma incisiva e concentrada, a mais genuína indignação nacional brasileira» (Mendonça, 2001, p. 249).

Considerando-se os princípios da Propaganda Nazista de Goebbels, podemos verificar a utilização de alguns de seus princípios, como:

- Princípio da simplificação e do inimigo único: Simplifique não diversifique, escolha um inimigo por vez. Ignore o que os outros fazem, concentre-se em um

até acabar com ele. Neste caso, O PT refere-se à corrupção durante a gestão do Governo Federal pelo PSDB (Tucanos).

- Princípio do contágio: Divulgue a capacidade de contágio que este inimigo tem. Colocar um antes perfeito e mostrar como o presente e o futuro estão sendo contaminados por este inimigo. Nesta campanha o PT pretende demonstrar que a corrupção se faz presente em várias esferas do Governo Federal. Existe aqui também uma figura de linguagem, associando o “contágio” aos ratos, que são animais que disseminam doenças.

Além destes, encontramos a utilização de outros destes Princípios, como da Exageração e Desfiguração, da Renovação e da Unanimidade.

Agora, voltando à questão do comercial que mostra ratos destruindo a Bandeira Nacional, será que existe alguma ligação ao cinema nazista? Ora, do que falava então o filme nazista, “O Judeu Eterno?”. Qual era a sua última afirmação? A frase final expressava:

[...] as cenas finais comparavam os judeus com ratos, enfatizando que onde quer que eles apareçam levariam a destruição da propriedade humana, dos alimentos e espalhando doenças, finalizando com a seguinte frase: os ratos não são muito diferentes dos judeus como pessoas”. Em outras palavras, ‘O Judeu Eterno’, “apenas expressava, de forma incisiva e concentrada, a mais genuína indignação nacional alemã (Mendonça, 2001, p. 249)

Com todo o respeito e admiração ao trabalho de Duda Mendonça, faltou um discernimento maior de sua parte com relação à temática central da propaganda nazista. O filme “O Judeu Eterno” utilizou os ratos para compará-los aos judeus, enquanto que o comercial “Xô Corrupção” compara os ratos à classe política nacional. Desta forma, sim, existe uma semelhança muito forte, e porque não dizer, idêntica, considerando as temáticas e os elementos tratados.

Imagem 1. Assinatura da campanha do PT em 2001 intitulada “Xô Corrupção”



Voltando a questão da análise iconográfica, o que podemos perceber de coo nazismo e a campanha de Lula. Além de o momento político pedir mudanças, a utilização desses elementos gráficos (suástica / estrela), com a predominância da cor vermelha.

Enquanto a estrela do partido dos trabalhadores se refere a um corpo celeste emissor de energia e com luz própria, não seria errado associarmos que a suástica = estrela, símbolos que representam força e representam o bem. Duda Mendonça e Joseph Goebbels, inimigos diferentes, porém, com a mesma função. Será isso mais uma coincidência?

3.2. Jair Messias Bolsonaro

Agora partiremos para uma análise também com viés político, porém não eleitoral, e sim governamental, referente ao atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro. Diversas são as situações na qual suas ações e de seus ministros e secretários fazem referência às práticas nazistas, mas será de forma inocente ou proposital.

Conforme publicado na revista brasileira Galileu de 17 de janeiro de 2020, o ex-ministro da Propaganda Nazista, Joseph Goebbels retornou à mídia, após Roberto Alvim, secretário da Cultura do Governo Bolsonaro, divulgar nas redes sociais um vídeo descrevendo as diretrizes da cultura brasileira, o que levou à sua exoneração. Alvim referiu-se a um famoso discurso de Goebbels, o qual afirmou, durante a década de 1930, que «a arte alemã da próxima década será heroica, romântica, objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grandes padrões e é imperativa e vinculante, ou então não será nada». Alvim disse algo muito próximo à fala do então ministro alemão:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e igualmente imperativa, posto que profundamente vinculado a aspirações urgentes de nosso povo, ou então não será nada

Será ingenuidade do secretário fazer uma apologia dessas, relacionada a um período da história que a humanidade gostaria de esquecer?

Mas infelizmente traços da propaganda nazista continuam a estarem presentes no governo de Jair Bolsonaro. Patrícia Lages publicou em 20 de maio de 2020 no Portal R7 um artigo com o seguinte tema:

Enfrentamento ao coronavírus e os princípios da propaganda nazista: ao comparar como o coronavírus tem sido encarado com os princípios da propaganda de Joseph Goebbels fica difícil não ver similaridades assustadoras.

Neste, Lages apresenta como o governo Bolsonaro tem enfrentado o Coronavírus, comparando este enfrentamento com os princípios da propaganda Nazista de Joseph Goebbels.

Porém o envolvimento do Governo de Bolsonaro com as práticas nazistas não para por aqui. Em 10 de maio de 2020, em uma mensagem divulgada pela Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da República (SECOM), utilizou uma frase muito parecida a um slogan do nazismo, e «agrider a memória de vítimas do Holocausto e ofende a sensibilidade de sobreviventes», diz à BBC News Brasil Michel Schlesinger, rabino da Congregação Israelita Paulista (CIP).

Nesta mensagem com críticas à imprensa no Twitter, a SECOM afirmou que «o trabalho, a união e a verdade libertarão o Brasil». A expressão «o trabalho liberta» apresenta uma conotação muito negativa, pois estava escrita no portão de entrada do campo de concentração de Auschwitz, localizado na Polônia.

Imagem 2. O Trabalho Liberta



Isto ocorreu poucos dias (maio 2020) após o ministro das Relações Exteriores, Ernesto Araújo ser criticado por organizações judaicas pelo fato de comparar a quarentena gerada pelo novo coronavírus aos campos de concentração.

Além disso, o seu texto ocasionou críticas, pois o ministro acredita que o coronavírus é um plano comunista, e atacou a Organização Mundial da Saúde - OMS. Em sua fala ele critica o valor que os países estão repassando para a OMS, e diz que:

[...] transferir poderes nacionais à Organização Mundial de Saúde, sob o pretexto (jamais comprovado!) de que um organismo internacional centralizado é mais eficiente para lidar com os problemas do que os países agindo individualmente é apenas o primeiro passo na construção da solidariedade comunista planetária.

Pudemos ver aqui quatro situações que envolvem o governo de Jair Bolsonaro com apologia ao nazismo: a declaração de Roberto Alvim, secretário da Cultura; o texto de Patrícia Lage sobre como o governo brasileiro vem encarando o Coronavírus; a mensagem divulgada pela Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da República (SECOM); e a fala do ministro das Relações Exteriores, Ernesto Araújo. Situações totalmente inoportunas e impróprias.

Em nosso país vivemos uma forte polarização política. A cada eleição novas bandeiras são levantadas, aliás, de novas não tem nada. Jair Bolsonaro foi eleito na expectativa de encontrarmos um novo Brasil, com amor à pátria e o respeito a toda população, mas não é exatamente isso que estamos vendo.

4. O AMANHÃ

Estamos agora em um ano eleitoral, e novas campanhas políticas serão desenvolvidas. Será que teremos novas estratégias de comunicação, totalmente desvinculadas dessas práticas nazistas? Até que ponto esse cinema servirá de referência? Vamos refletir mais um pouco.

Gostamos muito de um texto de “Rancière” intitulado “O Espectador Emancipado”, o qual trabalha com os paradoxos da arte política. O autor aborda a questão do olhar no outro, pensando nas relações entre estética e política, e que a consciência coletiva é formada a partir das individualidades. Mas como seria possível traçarmos uma relação entre a emancipação intelectual e o espectador (individual), pois não há a expressão do conhecimento sem haver público, sem espectador.

A questão de entender o espectador pode proporcionar uma oportunidade de estabelecermos o espaço que existe entre o que se pode pensar, com os pressupostos políticos e teóricos que sustentam as discussões sobre o cinema e a condição do espectador. Aqui nos referimos a uma interseção estratégica que envolve uma relação entre arte (cinema) e política, entre discurso e recepção. A prática do cinema nazista envolve uma reflexão entre olhar e conhecer por parte do espectador, é estar separado da capacidade de agir (passividade e imobilidade). Filmes de entretenimento, como defendido por Joseph Goebbels, transportam as pessoas para um mundo irreal e de sonhos.

O cinema de Goebbels buscava seduzir os espectadores pelo roteiro, música e imagens, e que pudessem aprender com aquilo que estavam vendo. É preciso trazê-lo para o fascínio e conquistar sua empatia pelos personagens. Já a emancipação do espectador começa a partir do momento em que este questiona a oposição entre olhar e agir, ver e aceitar, pois o olhar pode ser transformador. O espectador deve selecionar, observar, comparar e interpretar a imagem que recebe.

O poder do espectador decorre do seu repertório, do seu conhecimento em interpretar aquilo que recebe, que traduz à sua maneira, de relacionar fatos com a intenção da mensagem, afinal, todo espectador é ator de sua própria história. Sua emancipação é a fronteira entre os que agem e os que olham, entre a manifestação do indivíduo e do corpo coletivo.

Outro autor que trazemos para este debate é “Jesús Martín Barbero” com relação à obra “Dos meios às mediações: três introduções”. Em seu texto ele aborda o conflito entre emissores e receptores, e que nem sempre estes receptores são seduzidos sem resistência.

Toda forma de comunicação, e o cinema esta entre estas, se torna uma questão relacionada à cultura, exigindo um processo de mediação a partir de sua recepção. Entender a manipulação através do discurso é entender a sua concepção e como a ideologia invade as mentes, ou como diz o autor, é entender a lógica da dominação.

Assim, a comunicação na Alemanha Nazista, por meio do cinema, se tornou um fator relacionado muito mais à sua mediação, do que um meio de propagar a informação. Quando falamos de mediação, nos referimos ao processo pelo qual essa comunicação adquire materialidade institucional e ganha capacidade cultural com conteúdo ideológico.

Em seu livro, Barbero busca mudar o lugar das questões, tornando os processos de constituição das massas totalmente investigáveis com a relação da articulação entre

práticas de comunicação e movimentos sociais, e essa reflexão vem de encontro à proposta do cinema nazista, o qual reflete até hoje na elaboração das estratégias das campanhas políticas e ações governamentais em nosso país.

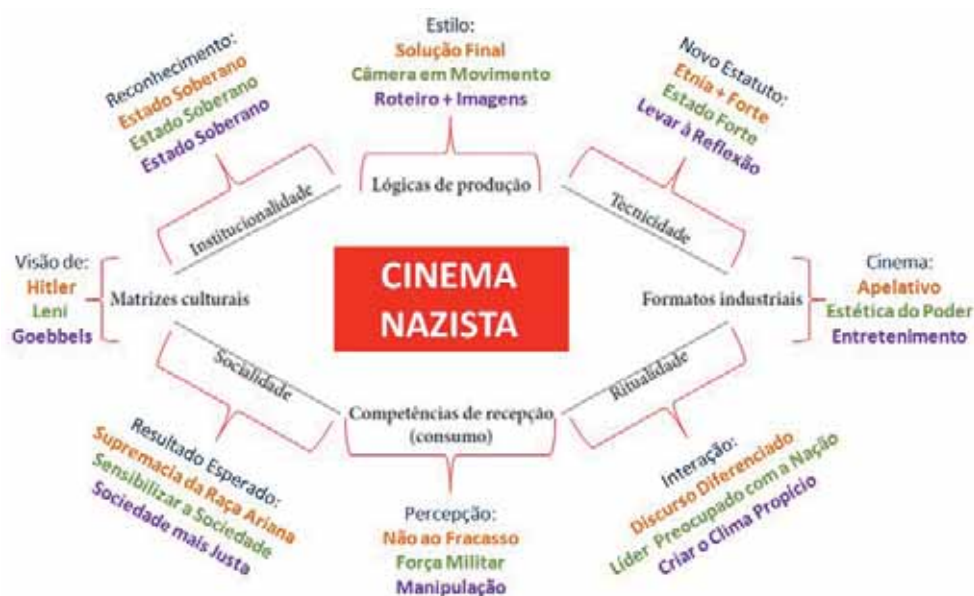
Pensando em traçar um novo mapa das mediações, das complexidades nas relações entre comunicação, política e cultura, Barbero desenvolveu uma proposta que desenha as lógicas de produção, suas competências de recepção, as matrizes culturais e os formatos industriais.

Se considerarmos este modelo com a prática do cinema nazista e sua repercussão nos dias de hoje, podemos ter o entendimento que os alemães utilizavam correntes cinematográficas variadas, produzidas por atores diferentes (Leni, Goebbels e Hitler). Ao mesmo tempo, as Matrizes Culturais estão por traz desses atores, que é a base para a construção do conhecimento.

Diante desta situação, surge a pergunta: como era recebida esta produção cinematográfica por parte de seus espectadores, ou receptores, ou sua população? A linguagem por meio da análise do discurso, utilizadas por esses atores, como era vista e percebida pelo seu público? O processo de produção desse cinema, com atores e matrizes culturais diferentes, apresentava processos de produção e recepção também diferenciados.

Com base nesta nova reflexão, e considerando-se a proposta de Barbero, tomamos a liberdade de apresentar o seu redesenho frente à compreensão do cinema nazista:

Imagem 3. Novo Mapa das Mediações



O redesenho apresentado simboliza a reflexão do entendimento de Barbero através de seu mapa de mediações, e a contravisualidade da temática deste artigo. A visão particular que apresentamos aqui mostra a relação destas duas vertentes. Para cada variável apresentada, mostramos a contravisualidade das convicções de como deveria ser o cinema nazista, na opinião de **Adolf Hitler (laranja)**, de **Leni Riefenstahl (verde)** e de **Joseph Goebbels (roxo)**.

Opiniões diferentes de como deveria ser desenvolvido o cinema à época, mas com resultados institucionais praticamente idênticos, a criação de um Estado totalmente soberano.

Para finalizar esta etapa trazemos o pensamento de “Didi-Huberman”, com base no texto “Quando as Imagens Tocam o Real”. Ele avalia que quando olhamos uma imagem, essa imagem nos devolve o olhar. Toda imagem não é apenas um corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, e sim uma impressão, um rastro, um traço visível, algo que tem significado.

Vimos em “o ontem” como o cinema nazista foi construído, suas linhas de pensamento e seus atores principais, bem como a percepção do público à época. Já em “o hoje” foi apresentada a apropriação das técnicas de propaganda e do cinema nazista em campanhas eleitorais nacionais e contemporâneas, bem como em ações do atual Governo Federal.

Em “o amanhã” são apresentados três autores diferentes para contrapor a questão da produção e recepção das imagens, dentre os quais destacamos Rancière, o qual trabalha com os paradoxos da arte política; Barbero, que em seu texto aborda o conflito entre emissores e receptores; e Huberman, o qual avalia que quando olhamos uma imagem, esta nos devolve o olhar.

Pois bem, e quanto às novas campanhas eleitorais, bem como as ações governamentais: será que continuarão a se apoiar nas técnicas nazistas de se produzir imagem e informação? Tratamos neste tópico de algumas palavras-chave, como espectador, emissores, receptores e imagem. Mas será que a sociedade está pronta para se emancipar, impor sua cultura e dizer não à manipulação, e que a devolução do olhar deve ser de forma crítica e não calada.

O amanhã ainda é uma incógnita, mas compete a nós, que estamos no olho de um furacão chamado de conhecimento, de provocar essa reflexão por meio da arte e cultura visual. Quem viver, verá ...

5. CONCLUSÃO

A Contravisualidade se faz através desta releitura das imagens, estáticas e em movimento, acerca das campanhas eleitorais e ações governamentais aqui apresentadas. Sob a perspectiva Aristotélica, existe o domínio imaterial das imagens em nossas mentes. Imagens imateriais são representações mentais que ficam na esfera da imaginação, do sonho e fantasia. A imagem mental ou imaterial está relacionada com a experiência do real, com o conhecimento que adquirimos.

Temos que pensar as imagens como tendo uma vida própria, e o conhecimento para entendê-las está fundado no saber. Para podermos avaliar uma imagem e sua significação é importante buscar conhecer como ela foi produzida e como ela é vista. Porém, essa visibilidade da imagem pode sofrer variações em virtude do entendimento que cada um de nós tem sobre ela, nunca esquecendo que o individual pode formar o coletivo.

A leitura e estudo das imagens teve uma forte contribuição da Teoria da Gestalt, que é “uma doutrina que defende que, para se compreender as partes, é preciso, antes, compreender o todo”. Para a psicologia da forma, toda imagem se constitui na percepção, por meio de uma experiência estética de produção ou recepção.

Em sua concepção, a imagem é compreendida como um signo, incorporando códigos que devem ser compreendidos. Já a cultura visual é mais ampla que a simples leitura das imagens. Este pensamento nos leva a entender que as imagens são mediadoras das formas de poder, antigas e atuais, o que reflete a sua utilização no campo político.

O entendimento sobre visão e visualidade é essencial para a compreensão da cultura visual. A forma pela qual temos de ver uma imagem não é diferente, porém, o modo que temos de descrever essa imagem pode ser muito diferente, pois nossas representações em muito variam. A cultura visual se faz vinculada aos estudos culturais.

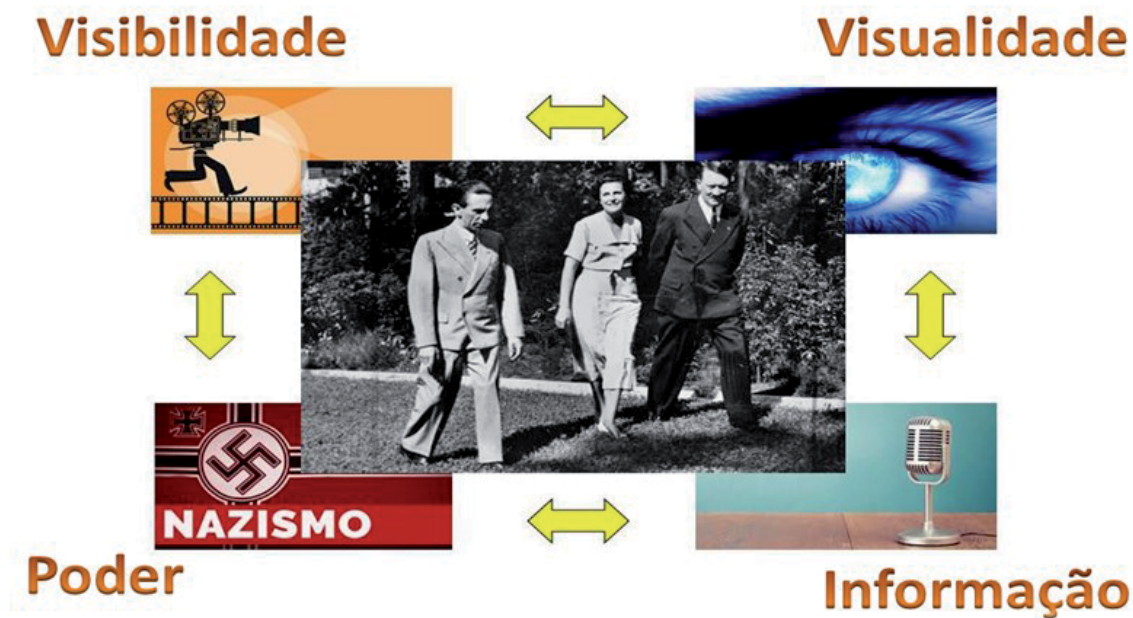
A cultura visual pode ser interpretada como um campo de estudo transdisciplinar, envolvendo questões referentes à arte, arquitetura, estudos culturais, cinema, antropologia, etc. Isso mostra que o campo de estudos se organiza principalmente em relação aos seus significados culturais, vinculando-se à noção de mediação de representações, identidades e valores. Um estudo sistemático da cultura visual pode colaborar para uma compreensão crítica do seu papel e funções sociais, além das relações de poder às quais se vincula.

Poder discutir sobre as imagens é fundamental para o estudo da Cultura Visual. O termo imagem pode possuir inúmeras significações: podemos falar de uma imagem encontrada em um livro, em uma pintura, no cinema, como também à memória, sonhos e fantasias.

Quando falamos da Cultura Visual, falamos que as imagens são muito mais de que textos visuais, e são capazes de ocupar nosso subconsciente. As artes visuais são a essência para a Cultura Visual, pois por meio dela desenvolvemos a linguagem visual e as mais diversas experimentações artísticas, como a pintura, teatro, escultura, cinema, entre outras. A arte se tornou o modo de se expressar uma construção cultural, e sua disseminação por meio da cultura visual amplia para o nosso cotidiano o poder da construção cultural, através de qualquer meio imagético.

Pelo fato de recebermos diariamente inúmeras mensagens visuais, estas atuam fortemente em nossas mentes e acabam fazendo parte de nossa construção cultural, contribuindo assim para que possamos analisar as imagens e entender o que elas nos dizem.

Imagem 4. Processo de Produção Visual: opinião dos autores associado ao tema deste artigo
Foto ao centro: Joseph Goebbels, Leni Riefenstahl e Adolf Hitler



**Importante refletir sobre a importância do olhar,
o significado das imagens,
e a essência do conhecimento !**

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ARAÚJO, E.(07/07/21). <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/04/22/ministro-das-relacoes-exteriores-afirma-que-coronavirus-e-um-plano-comunista.ghtml>
- BABELSBERG.(03/07/21).<https://www.dw.com/pt-br/est%C3%BAdios-babelsberg-celebram-99-anos-de-cinema-na-alemanha/a-15028909>
- DIEHL, P. (1996). *Propaganda e Persuasão na Alemanha Nazista*. São Paulo: Annablume.
- DOOB, L. (1950). *Goebbels' Principles of Propaganda*. Oxford University.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Quando as imagens tocam o real*. V.2, n.4, p. 204-219. Revista Pós: Belo Horizonte.
- GESELLSCHAFT,UniversumFilmAktien.(03/07/21)https://pt.wikipedia.org/wiki/Universum_Film_AG
- GESTALT.(03/07/21).[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt#:~:text=A%20gestalt%20\(gu%C3%AAs\)%20\(do,%20antes%20compreender%20o%20todo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt#:~:text=A%20gestalt%20(gu%C3%AAs)%20(do,%20antes%20compreender%20o%20todo)
- GOEBBELS, J. (06/07/21).https://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Goebbels
- GOEBBELS,J.(05/07/21).<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2020/01/quem-foi-joseph-goebbels-ministro-da-propaganda-nazista-de-adolf-hitler.html>
- LAGES, P.(02/07/21).<https://lifestyle.r7.com/patricia-lages/enfrentamento-ao-coronavirus-e-os-principios-da-propaganda-nazista-20052020>
- MARTÍN-BARBERO, J. (2018). *From the media to mediations: 3 Introductions*. 12(1), 9-31. Matrizes.
- MCLUHAN, M. (1967). *O Meio é a Mensagem*. Reino Unido: Penguin Books.
- MENDONÇA, D. (2001). *Casos & Coisas*. São Paulo: Globo.
- MIRZOEFF, N. (2016). *O direito a olhar*. ETD. Educação Temática Digital, Campinas.
- MITCHELL, W. (2009). *Teoria de la Imagen*. Espanha: Akal Ediciones.
- MUNIZ,S.(04/07/21).https://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maio_2009/entrevistas/download/ed5/5_entrevista.pdf
- PEREIRA, W. (2003). Vol. 38, n. 1, p. 101-131. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. História: Questões e Debates.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- ROSE, G. (2001). *Visual Methodologies*. Londres: Sage Publications.
- REES, L. (1992). *Goebbels, Mestre da Propaganda* /Documentário (O Poder e a Mídia). BBC/TV Cultura – São Paulo.
- SÜSS, oJudeu.(02/07/21).<https://www.dw.com/pt-br/1940-estreia-do-filme-o-judeu-s%C3%BCss/a-320114>
- XAVIER, I. (1984). *Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO LIVRO *O INVASOR*, DE MARÇAL AQUINO

Ricardo Magalhães Bulhões e Roque Nunes da Cunha

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

1. INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro, segundo Starling e Borges (2013) passou, nos últimos sessenta anos um processo ondulatório entre grandes produções e uma fase de decadência em que não se atraía um grande público. Essa constatação se solidifica, principalmente ao analisarmos produções como *Terra em transe*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, nos anos de 1960, até chegarmos às crises de identidade nas décadas de 1980 e começo da década de 1990.

Essa crise de identidade foi provocada por um conjunto de fatores, que, se por um lado mutilou a produção nacional, principalmente em função do financiamento – o fim da Embrafilme no governo de Fernando Collor de Mello paralisou muitas produções cinematográficas e desestimulou muitos projetos de filmes nacionais -, por outro, serviu como elemento depurador da indústria cinematográfica, criando a necessidade de que talentos inovadores surgissem nesse meio.

Nesse segundo aspecto, o *rissorgimento* do cinema brasileiro deu novo ânimo para a produção de películas que foram fruto de adaptações de obras literárias já consagradas pelo público e que, no nosso entendimento, merecia uma adaptação para a sétima arte como forma de levar a um público maior, principalmente aqueles com pouco acesso à obra escrita, do que estava sendo produzido em termos de literatura e de cinema no território nacional. Adaptações e obras como *Cidade de Deus*, *Estação Carandiru* e *O invasor*, além de produções de roteiro puro – utilizaremos este termo quando se tratar de obras cujo conteúdo original não for adaptação de romances, peças teatrais, ou mesmo libretos de ópera, ou folclore -, trouxeram novo impulso ao cinema brasileiro, revelando novos talentos, tanto na direção, quanto na atuação e no roteiro.

Nesse contexto que se apresenta, a problemática da adaptação de textos que, inicialmente foram publicados em formas de romances, e logo depois se fez um trabalho de adaptação para o cinema é o foco deste trabalho, centrado na obra *O Invasor* de Marçal Aquino, adaptado para o cinema em 2002. Dirigido por Beto Brant, com colaboração no roteiro de adaptação do próprio Marçal Aquino, *O Invasor* é um romance policial que

ocorre em uma cidade, cujo nome não é declarado, mas as indicações geográficas e cartográficas indicam ser a cidade de São Paulo, Brasil e que envolve um assassinato por encomenda.

Uma rápida sinopse, tanto da obra, quanto do filme pode ser assim descrita: Ivan e Alaor – na adaptação para o cinema a personagem tem o nome trocado para Gilberto/Giba - contratam, por indicação de uma personagem que não aparece na obra, inicialmente, chamado Norberto, um matador de aluguel por nome Anísio, para se livrarem do sócio majoritário da construtora onde trabalham, pois alegam que esse sócio majoritário – Estevão – está emperrando a empresa, por não querer fazer negócios com o governo. Após a execução do serviço, Anísio passa a conviver no mesmo espaço em que Ivan e Alaor/Gilberto/Giba vivem, aproximando-se da filha de Estevão e de sua esposa que também fora assassinada junto com o marido.

Nessa tessitura narrativa, importante se faz o espaço em que essas personagens atuam e convivem, haja vista, Brant explorar a espacialização cartográfica com recortes rápidos, sobreposição de imagens, indicações de lugares, tomadas abertas que valorizam os personagens, mas que auxiliam na compreensão dos dilemas vividos pelo protagonista da ação. Nesse aspecto, este trabalho buscou fazer a análise do espaço e da questão espacial na composição da adaptação da obra de Marçal Aquino para o cinema e como esse processo, que Linda Hutcheon chama de «parapalimpséstico» (2011) permitiu a construção de uma narrativa visual que, senão traduz a realidade moral do Brasil à época (NAGIB, 2006), possibilita divagações sobre a compartimentalização da sociedade, em estruturas antagônicas, mas que tem seus pontos de cisalhamento e de toque na vida nacional.

1.1 Objetivo

Este trabalho objetiva analisar como as noções de espaço são construídos na adaptação para o cinema da obra *O Invasor* a partir da perspectiva que Linda Huchteon classifica como “próprias convenções no processo adaptativo que se estabelece como uma visão nova sobre um mesmo tema, na perspectiva fílmica de adaptação do texto literário.

1.2 Metodologia

A realização deste trabalho partiu de uma análise preliminar sobre a obra *O Invasor* em leituras e debates feitos no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal de Mato Grosso do sul, no Campus de Três Lagoas. A partir desse passo inicial

buscou-se compreender o processo de adaptação do texto literário para o cinema. Em seguida fez-se uma pesquisa sobre o processo de adaptação cinematográfica buscando elementos teóricos que validassem a hipótese levantada sobre o processo de adaptação do texto literário para o cinema.

A segunda fase de construção do texto deu-se a partir de debates entre os articulistas do texto, fundamentalmente sobre como o processo de adaptação do espaço descrito no texto literário passou a ser trabalhado na cena fílmica, apontando as estratégias de tomar o espaço como situacional na trama desenvolvida por Marçal Aquino e filmada por Beto Brant, categorizando-a como um sistema que se abre como um funil a fim de colocar o leitor/espectador na mesma perspectiva das personagens, envolvendo-a e tornando-a participante das reflexões narradas no filme.

2. O ESPAÇO NA ADAPTAÇÃO DE *O INVASOR* DE MARÇAL AQUINO

A concepção do espaço na Literatura é multifacetada, pois, dependendo do crítico, do leitor e mesmo da recepção em um dado período histórico, se apresenta, ora como um elemento composicional da trama narrativa, e neste caso, é importante para se compreender o desenvolvimento da narrativa, as ações das personagens, ou mesmo o condicionamento que esses personagens adquirem durante o desenvolver dessa narrativa. Nesse quesito, Edgar Allan Poe (2001) é didático, principalmente em seus contos de terror, de mistério e de morte. Poe constrói uma narrativa em que o espaço de atuação das personagens, não somente diz muito sobre essas personagens como também fornece elementos de elucidação dos mistérios que envolvem os que participam da trama, bem como o leitor que frui a leitura.

Por outro lado, é apenas um elemento cartográfico em que as personagens são alocadas, servindo como elemento alegórico de composição de uma narrativa, porém as personagens que habitam esse espaço estão descolados do mesmo. Pode-se dizer que esse espaço é apenas um acidente dentro da narrativa, haja vista uma história não poder ocorrer no vácuo, ou mesmo no nada. Como um acidente narrativo, ou como elemento composicional o espaço é um dado cultural da realidade narrativa (Brandão, 2005), isto é, é formado a partir dos costumes, das visões ideológicas e da movimentação histórica da sociedade onde determinado texto de ficção é construído. Em tese, podemos dizer que esse espaço na construção narrativa é revelado com alguns detalhes, cabendo, na maioria

dos romances contemporâneos, o preenchimento, pelo leitor, das lacunas que faltam para a composição final de um espaço de atuação das personagens.

No aspecto literário, podemos dizer que o espaço é um ‘conjunto de referências discursivas’ (Soette, 2007, p. 223) que é preenchido pelo narrador do romance, pela própria personagem, ou então, insinuado pelo narrador e preenchido pelo leitor com as informações que ele possui, de memória, para as situações apresentadas na obra de ficção. Esse preenchimento, na sua maioria é quase que automático, já que ele é feito a partir das convenções sociais e culturais dentro de um recorte temporal. Nesse sentido, um romance ambientado no início do século XX não pode apresentar aviões a jato, telefones celulares, televisão, ou mesmo computador. A menos que seja um romance de ficção científica. O problema da ficção ambientada no início do século XX e que traz uma verossimilhança tecnológica aproximada da realidade em que vivemos é o seu argumento fictício ao extremo, o que leva o leitor à sua rejeição, em função do conhecimento sobre esse ponto histórico da humanidade.

Sotta (2015) pontua que a literatura, ao construir o tempo e o espaço se utiliza da palavra – no caso a palavra escrita -, para a construção desses elementos dentro do romance. Todavia, o mesmo autor pontua que essa construção, por mais ficcional, sempre haverá um ponto de toque com a realidade. O «efeito do real» (Sotta, 2015, p. 158) aludido ao cinema, e que será abordado neste texto, na literatura é dado pela descrição do espaço, pela insinuação, ou mesmo pela metaforização do espaço, sem uma identificação precisa, ou seja, pode ser dada a partir de uma cartografia espacial em que apenas determinados fragmentos da realidade são dados, cabendo ao leitor compor esse espaço com as informações reais que ele possui.

Quando se faz uma análise de uma obra adaptada para o cinema a problemática reside nos aspectos que a adaptação carrega consigo e nos obstáculos que devem ser superados para que haja o que Linda Hutcheon (2011) classificou como suas próprias convenções de concepção, ou seja, em se tratando do espaço ficcional adaptado para de uma obra literária para o cinema, aquilo que parece ser fácil de ser adaptado, se reveste de problemas que precisam ser resolvidos para que a adaptação possa criar o efeito de «parapalimpséstico», bem como para que não se afaste totalmente da obra adaptada, criando, não uma versão, mas outra obra, diferente daquela cujo intento foi adaptar.

Em *O Invasor* de Marçal Aquino, Beto Brant, em 2002 contou com a participação do próprio Marçal para adaptar o seu romance policial para as telas de cinema. Basicamente, o enredo de *O Invasor* conta a história de dois arquitetos que buscam um

matador de aluguel para eliminar o sócio majoritário da empresa na qual trabalham. Ivan, Alaor, que na versão do cinema foi mudado para Gilberto/Giba encontram a personagem Anísio, o matador que, após fazer o serviço de eliminar o sócio passa a ser uma presença constante na vida desses dois personagens. Anísio passa a ser o invasor de um espaço seguro, da classe média alta e o ponto de toque em que a sociedade brasileira, com todas as suas nuances se toca e se choca.

A adaptação desse romance, como dissemos anteriormente, relativamente na questão do espaço das personagens pode ter parecido algo fácil de fazer. Todavia, a leitura da obra apresenta um espaço que é mediado, ora pelo discurso do personagem Ivan, que passa a fazer a figura do narrador/personagem, protagonista da ação de conduzir o leitor pelo desenvolvimento da história, ora pelo narrador, que assume um ponto de vista privilegiado na tessitura da história e compõe o espaço a partir de fragmentos, insinuações, indicações cartográficas, sem que exponha diretamente o local onde ocorre a narração e mesmo as ações das personagens. Nagib (2006, p. 163) ao fazer uma análise sobre a produção cinematográfica de *O Invasor*, ao observar a movimentação de Ivan e Gilberto/Giba (no romance é Alaor) pela cidade pontua sobre esse mesmo aspecto que aqui estamos tratando, ou seja, «o espaço não é identificado para o leitor/público do cinema, mas «são trajetos geograficamente coerentes, ligando diversas zonas da cidade, facilmente identificável para quem a conhece».

Note-se que, tanto na leitura da obra, quanto no filme não há, em nenhum momento uma indicação precisa do espaço de atuação das personagens, mas se fala no aeroporto de Congonhas, na Marginal Tiete, no elevador Costa e Silva, ou «Minhocão», na Vila Mariana, na Avenida Paulista, e outras referências cartográficas que fazem o leitor se situar espacialmente e identificar, com precisão, a cidade onde a história ocorre. Parece ser uma estratégia pensada, tanto na obra literária, quanto no filme a omissão do nome da cidade, ao mesmo tempo em que essas indicações aparecem. De início pode-se ambientar a ação em qualquer cidade brasileira, demonstrando, nela, todos os lados de uma mesma sociedade, podendo os personagens transitar, desde um hotel de luxo, ou um restaurante fino, até a zona do baixo meretrício. A transitividade dos personagens pelos diferentes substratos dessa sociedade apresentada na obra demonstra que as barreiras sociais, pelo menos na ficção, são mais fluídicas e elásticas, podendo se tocar, se amalgamarem e se separar de maneira rápida e sem muito cisalhamento das diversas realidades narradas.

No entanto, quando na sequência narrativa vão sendo apresentadas informações cartográficas precisas, o espaço de ocorrência da ação vai se afunilando até chegar a uma

região urbana específica que difere das demais regiões urbanas, mas ainda mantém pontos de contatos com qualquer cidade. É interessante notar que o desenrolar da narrativa na voz de Ivan, ou mesmo no seu fluxo de consciência, sempre o coloca em uma via arterial que liga diversas zonas da cidade, com suas características, suas idiossincrasias, suas visões de mundo e suas distopias. Há, nessa via, ou caminho, um ímpeto da personagem que o faz transitar entre o «asfalto», metáfora para o lado rico, sofisticado, elegante da cidade, e a «favela», local de marginalidade, de pobreza, de miséria e de necessidades prementes, cujos horizontes são limitados pela luta pela sobrevivência.

Todavia, há que se tomar cuidado com esses estereótipos. Lucia Nagib (2006), ao analisar o filme, baseado na obra de ficção faz uma provocação pertinente, se formos levar em consideração o período em que o filme foi produzido: «O que, de fato, *O Invasor* revela sobre a nação?». Esse questionamento feito por Nagib é um caminho, ou uma perspectiva de análise que merece ser retomada e debatida com mais profundidade. Ainda que a obra literária, ou mesmo o filme sejam obras de ficção, dentro de um contrato ficcional entre o artista e o público, a matéria-prima para a construção dessa obra está no meio social e na dinâmica das pessoas vivendo em um ambiente de relações pessoais e impessoais, permitindo inferências diversas sobre a provocação feita por Nagib (2006).

No entanto, voltando para a nossa questão norteadora de como o espaço é construído ao redor da personagem Ivan, é preciso que conheçamos tanto a obra literária, quanto a produção fílmica, como uma adaptação do original impresso. A ficha catalográfica do filme apresenta Marçal Aquino como um dos roteiristas que adaptou o romance policial *O Invasor* para o cinema. A leitura da obra tende a apresentar um espaço muito mais amplo, mais, por assim dizer, confortável para a dinâmica de ação das personagens, principalmente para Ivan.

Ainda que ele divida esse espaço com Gilberto/Giba/Alaor, a sua dinâmica de ação não está delimitada em uma cartografia estática, pois ele pode se refugiar, ou em motel com sua amante, ou mesmo dentro de casa com a esposa que se tornou uma estranha para ele, e vice versa. Nessa situação, o espaço inicial da personagem Ivan, no romance, é largo, há horizontes amplos no qual ele pode escolher que caminhos, ou mesmo que direção seguir. Apesar de Aquino não ser específico na narrativa d'*O Invasor* há indicações de que o espaço de atuação da personagem, mesmo aborrecido com o sócio, é largo. A partir do momento em que ele e o amigo Giba/Alaor contratam Anísio para matar Estevão, o sócio majoritário da empresa onde trabalham, esse espaço cartográfico de ação

da personagem Ivan vai se afinilando, como se o mesmo estivesse na ponta mais larga de um triângulo isósceles e fosse caminhando para o vértice mais estreito.

O axioma espacial que dá início a esse afinilamento se dá a partir da descrição, até mesmo mesquinha que Aquino faz do primeiro encontro entre Ivan, Gilberto/Alaor e Anísio. Um bar em uma zona pobre da cidade, em que cidadãos, marginais e desocupados se entrecruzam e ignoram, vítimas da mesma situação de pobreza. Desse ponto, a narrativa tende a abrir o espaço da personagem Ivan, alargando o seu horizonte de visão: o escritório na empresa, o empreendimento que estão construindo, a visão do alto para o resto da cidade, a comparação entre os dois lados de uma mesma cidade, a casa de campo à beira-mar em que é possível observar uma larga faixa da costa. Essa construção aponta, se não para um clímax diferenciado, mas para um anticlímax que se verá, no epílogo da obra, quase que provocativo para o leitor, e que vai tocar exatamente na escolha do título da obra.

Se Ivan vai se distanciando, ou sendo separado das demais personagens pelo espaço cartográfico, Anísio vai tomando, ocupando, invadindo esse espaço. Primeiro na empresa em que Ivan é sócio, depois na casa de Estevão, seduzindo Mariana, a filha problemática de Estevão que ficou órfã depois do assassinato do pai e da mãe. Se, de início, Ivan sábio que caminho tomar como cidadão, trabalhador, homem da classe média alta, com todas as contradições e problemas da vida, não sabia que direção seguir. Estava quase em uma crise meia idade a que o homem chega, e para qual a aventura, o desejo, a proatividade é quase cauterizada pelas vicissitudes da vida. No entanto, «a quebra de fronteiras geográficas» (Nagib, 2006) entre o submundo do crime e a vida da classe média alta vai fazer uma reviravolta na personagem, de modo que ele passa a conhecer a direção, mas perde o caminho a ser seguido.

A cena em que se desenrola o epílogo, na narrativa apresenta um agigantamento d'*O Invasor* Anísio, não somente nos negócios de Ivan, mas também em sua vida, em «seu lado» da cidade. A observação desse espaço narrado mostra um Ivan que não se apequenou, mas uma narrativa que aproximou a personagem do vértice mais obtuso desse triângulo, colocando Ivan quase de face a face com o leitor, como se houvesse a provocação narrativa para que o leitor sentisse, na transpiração, na respiração e na expressão de Ivan (Aquino, 2011) todo seu desespero. Essa aproximação espacial, quase que um choque entre o leitor e a personagem é quase um convite para que se dê um passo adiante e se invada a vida dessa personagem.

Por outro lado, o filme *O Invasor* apresenta um protagonista mais decidido, no início da trama, mais resoluto. A cena inicial em que Ivan e Gilberto/Giba/Alaor vão a procura de Anísio é um oposto ao que é apresentado na obra. A cena inicial mostra um espaço aberto, mas o foco da objetiva é nas personagens, na face de cada um deles, a ponto de se ver os poros da pele, o suor escorrendo pelas têmporas e a saliência das veias. Nesse processo de adaptação do romance para o cinema, *O Invasor* se torna eloquente, não pelo que é dito, mas sim pela composição fotográfica justaposta às personagens.

Na obra *Uma Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon (2011) postula que a adaptação, em um primeiro momento se fixa na necessidade de contar-mostrar-interagir (p.62), ou seja, a dinâmica da adaptação leva a esses três pressupostos quase que de imediato. O filme *O Invasor*, ao estabelecer uma relação espacial que privilegia o recorte quase em zoom do rosto das personagens buscar contar a história, de forma adaptada, uma vez que há limites para uma construção palimpséstica da obra escrita, daí porque a adaptação ser parapalimpséstica. Mas esse contar, no caso do filme *O Invasor*, é feito quase que pela visão literal da personagem Ivan sobre as demais personagens e sobre Anísio.

Lucia Nagib (2006) seleciona três momentos do filme que ela considera revelador sobre a dinâmica da narrativa fílmica: a reunião na rua entre Ivan e Gilberto, a reunião entre Ivan, Gilberto e Anísio na sede da empresa e a visão final de Ivan no desenrolar da narrativa do filme. Nos casos citados por Nagib, há a centralidade no desenvolvimento dialógico entre as personagens, o comportamento dos mesmos em relação às demais personagens do filme e uma possível resposta que ela dá para a provocação inicial de seu texto. Entretanto, partimos desses mesmos quadros para evidenciar como Beto Brant trabalha o conceito de espaço cartográfico e geográfico no filme para demonstrar a evolução da personagem Ivan em relação aos demais.

Na cena da reunião na rua entre Ivan e Gilberto, o espaço está reduzido aos dois companheiros. A câmera trabalha quase em zoom no rosto das personagens, ficando as demais imagens, ou espaços, desfocados, ou focados com muita rapidez em relação a Ivan e a Gilberto. Esse espaço diminuto aumenta o clima de tensão nos diálogos e imprime uma pressão ainda maior sobre Ivan, na tentativa de anular o contrato com o matador de aluguel, a fim de poupar a vida do sócio Estevão. Essa tensão em um espaço diminuto conota a urgência de se fazer algo em sentido oposto ao que se planejou originalmente, mas também implica em se reconhecer que o espaço de manobra para essa ação já não é mais possível, haja vista a outra ação – o assassinato de Estevão –, já estar em andamento.

Envolve ainda um ambiente de tensão que, acreditamos, pode ser explorado em outros estudos, uma vez que a adaptação do romance buscou preservar várias tensões existentes no romance, quando de seu transporte para a narrativa visual. Nesse sentido, Beto Brant, ao privilegiar a aproximação da câmera aos personagens criou uma narrativa tensa, com pouca, ou quase nenhuma possibilidade de tergiversações, ou mesmo, tempo para se assimilar o que é apresentado na tela.

O segundo momento de *O Invasor* em que o espaço é trabalhado como elemento composicional é o demonstrado na sede da empresa em que Ivan e Gilberto/Giba trabalham e é invadido por uma personagem diferente daquele mundo, estranho à dinâmica espacial daquelas personagens. Anísio adentra não como um cúmplice de um homicídio, mas sim como um ente estranho, já que ele, ao não fazer parte daquele mundo, estaria atuando como elemento desestabilizador de uma realidade e de um espaço construído onde o dissenso não cabe, ou não deveria caber. Ou seja, o «elemento grotesco do invasor seria aquela parte subdesenvolvida que as classes dominantes [...] tentam esconder» (Nagib, 2006, p. 168). Nesse sentido, Anísio não seria apenas um invasor de um espaço social, mas também de um espaço comportamental e cultural, em que a tensão entre duas realidades de uma mesma sociedade se chocam, se atraem e se repelem, quase que ao mesmo tempo.

Os recortes e *takes* rápidos em cada uma dessas personagens no escritório de Ivan mudam de posição. O que antes era quase um campo de movimentação minúsculo, nessa imagem tende a se tornar mais amplo, mais relaxado para as demais personagens, menos para Ivan. Quanto mais o espaço se alarga e se adelgaça, menos confortável a personagem Ivan vai se sentir (Aquino, 2011), porque outras personagens passam a interagir e a fazer parte do mesmo campo comportamental do protagonista. Nesse caso, o invasor não é apenas Anísio, mas todos aqueles que se aproximam, ou mesmo adentram esse espaço, inclusive o espectador do filme, já que passa a compartilhar os segredos, os temores, o remorso e as fraquezas de Ivan.

Beto Brant utiliza o recurso da câmera em movimento na focalização do espaço como estratégia para que o espectador não se fixe em detalhes do espaço, haja vista ele não ser composicional para a elucidação da personagem, mas tão somente um acidente de narrativa que é transportado para dentro do filme. Mas, justamente por ser acidental, o choque entre as diferentes realidades da cidade necessita ser mediada por algum fator espacial que dê coerência à transitividade da personagem Ivan entre o espaço urbano da classe média alta e as favelas e a pobreza dessa mesma cidade. A partir da reunião entre

Ivan Gilberto e Anísio, o fator espacial é concretizado por uma larga avenida que liga esses dois polos da cidade, e por onde Ivan caminha com familiaridade. No entanto, a delimitação dessa via está contida apenas pelas bordas, ou fronteiras por onde Ivan passa. Não há um entranhamento da personagem na vida das pessoas, nem do lado rico, nem do lado pobre.

Nessa transitividade da personagem, o olhar da câmera tende a se abrir muito mais do que o primeiro momento dialogal entre Ivan e Gilberto, e mesmo entre Ivan Gilberto e Anísio. O foco da visão da câmera, ou foco de visão espacial se dá de frente, de costa e de cima. Na cena em que Ivan caminha pela avenida, já no lado marginal da cidade, a rua se agiganta, ganha uma vida que rejeita aquela presença, como sendo um elemento estranho, e, portanto, sem confiança para estar ali., naquele lugar, e, principalmente, naquela hora,

Esse choque *grotesco* entre diferentes realidades torna o espaço de Ivan cada vez maior. Não é porque ele se afastou de amigos, da esposa, da amante, ou mesmo do cotidiano do trabalho. O alargamento do espaço, ou o movimento de alargamento espacial da personagem principal é compensado pelo agigantamento, ou pelo menos a invasão do espaço antes familiar, por um elemento estranho àquela situação. No caso, Anísio toma esse espaço, antes estranho e o faz seu ao mesmo tempo em que Ivan, cada vez mais distanciado de sua realidade, se torna estranho a esse mundo. A estratégia adotada por Beto Brant leva o espectador de seu filme a perceber Ivan como sendo aquela personagem que foi expulsa de seu espaço habitual de ação, mas que também é rejeitado pelos demais nichos espaciais da sociedade em que ele vive. De repente, Ivan se torna um ser estranho não somente dentro de sua cidade, mas para si mesmo e para seu núcleo de vivência. Não se sente bem em casa, na empresa, no prostíbulo, no bar. O único espaço em que ele consegue se apagar, ou mesmo, se anular como um ente é o espaço da rua. Mesmo sabendo que em determinados pontos dessa rua, ele não é visto como alguém confiável, ou pertencente àquele lugar.

Nesse ponto da projeção do filme, o espaço para Ivan já se tornou grande, ao mesmo tempo em que o ambiente fica sufocante e pesado no transcorrer da narrativa. Como se trata de uma recontagem visual, há a limitação em se transmitir essa sensação para o público. Beto Brant utiliza o recurso do *noir*, do desfocamento da imagem tomada de longe e da erraticidade da personagem Ivan ao longo dessa via que liga diferentes partes da cidade.

O último ponto espacial de Ivan dentro do filme é quase catártico, não somente para a personagem, como também para o espectador. Nessa imagem final, o *take* do filme é tomado de longe, mostrando um Ivan diminuto em relação à cidade, ao ambiente e mesmo às demais personagens que compõe a narrativa fílmica. Quando Ivan se convence que sua única saída e redenção é contando à polícia o ato cometido, os envolvidos no crime e o motivo do crime, provocando uma reviravolta na linha narrativa, o espaço entre a personagem Ivan, as demais personagens: Gilberto, Anísio e Mariana, que no romance tem uma aparição discreta, mas no filme é apresentada de forma contundente se estabelece de forma ríspida. Enquanto para Anísio, Mariana e Gilberto o espaço adéqua às suas expectativas de futuro, para Ivan esse espaço é alargado, mas não como meio de escape, mas sim como a retratação da solidão, do desamparo e da surpresa que envolve o final do filme.

Para Ivan, o afastamento espacial da câmera retrata a ideia de que se trata de uma derrota dele em relação a todo um complexo organizador da sociedade, e que, em toda derrota está embutida outra derrota muito mais amarga. Ao se afastar de Ivan, a câmera, de imediato cria uma zona de conforto para o espectador no momento catártico de revelação da trama existente dentro da obra. Porém, como qualquer ser humano, a derrota não é algo a ser comemorado, por isso o espaço alargado. É a zona de conforto que o espectador necessita para poder digerir as informações e poder fazer as pazes consigo mesmo.

CONCLUSÕES

Neste trabalho buscamos analisar como Beto Brant trabalha a questão do espaço para a construção da narrativa *O Invasor* de Marçal Aquino, romance policial adaptado para o cinema, com a colaboração do próprio Aquino. Nesse sentido, a compreensão de como ocorre um processo de adaptação que diferencia o texto literário do produto cinematográfico é importante, já que, se no primeiro caso, a construção espacial pode ser composicional, ou seja, elemento primordial para a compreensão das personagens, da trama e mesmo de seu epílogo, ou acidental, compreendido apenas como parte integrante, mas não determinante da narrativa em si.

Se no romance Marçal Aquino apresenta o espaço acidental, fixando apenas no diálogo das personagens, a dinâmica de evolução do texto, no cinema, Beto Brant, com o auxílio de Marçal transforma esse espaço em elemento composicional, em uma dinâmica

de movimento que vai se afastando da personagem principal e criando uma tensão de ambiente. Para tanto, o uso do não diálogo, da filmagem *noir*, da tomada sob diferentes ângulos permitem perceber a personagem em toda a sua dimensionalidade humana.

O movimento de afastamento da câmera e consequente abertura do espaço de ação da personagem Ivan, ao contrário do que o senso comum tende a imaginar, não cria oportunidades de redenção, ou mesmo de pacificação interior. Demonstra como a personagem se perdeu na sua caminhada, permitindo o espectador criar uma zona de conforto em relação à personagem e demonstrando que as derrotas, em qualquer situação, são sempre órfãs de cumplicidade.

BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, M. (2011). *O Invasor*. São Paulo. Editora Schwarcz.
- BRANDÃO, LA. (2005). *Cultura e Espaço na Teoria da Literatura*. In: Via Atlântica. N.º 8. Dez.
- HUTCHEON, L. (2011). *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2.ª Ed. Florianópolis. SC. Editora UFSC.
- NAGIB, L. (2006). *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo. SP. Cosac Naif.
- SOETTE, PA. (2007). *Espaço Literário, Percepção e Perspectiva*. In: Revista Aletria. Jan-jun. vol. 15.
- SOTTA, CP. (2015). *A Literatura e o Cinema: convergências e divergências*. In: Das Letras às Telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira. São Paulo. Editora UNESP. Cultura Acadêmica 156-230.
- STARLING, HMM. BORGES, AC. (2013). (Orgs.) *Imaginação da Terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte. MG. Editora UFMG

REAPROPRIAÇÃO FÍLMICA E RESSIGNIFICAÇÃO DO TEXTO TEATRAL *RASGA CORAÇÃO* (ODUVALDO VIANNA FILHO, 1974) PELO DIRETOR JORGE FURTADO (2018)

Rosangela Patriota Ramos

Universidade Presbiteriana Mackenzie/CNPq

1. INTRODUÇÃO – OBJETIVOS - METODOLOGIA:

O diálogo entre Teatro e Cinema é uma constante ao longo dos mais de cem anos de existência da *sétima arte*. Muito se escreveu sobre essa interlocução, tanto em nível teórico quanto no que diz respeito às realizações propriamente ditas, seja no âmbito internacional, seja em relação às películas brasileiras.

No caso específico do Brasil, para além de questões técnicas, a adaptação de textos teatrais tem sido uma constante no decorrer dos séculos XX e XXI, especialmente os de dramaturgos como Nelson Rodrigues, Consuelo de Castro, Jorge de Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Bortolotto, Leilah Assumpção, Oduvaldo Vianna Filho, entre tantos outros.

No entanto, neste artigo, a reflexão recairá sobre a adaptação cinematográfica feita, em 2008, pelo diretor Jorge Furtado, da peça *Rasga coração*, escrita em 1974, por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), e encenada entre os anos de 1979 e 1980¹.

Tal escolha deve-se ao fato de que a trajetória desse texto, no decorrer da década de 1970, está intrinsecamente articulada às lutas da resistência democrática contra a ditadura civil-militar instaurada pelo golpe civil-militar de 1964. Já a obra de Jorge Furtado, mesmo preservando a estrutura da criação de Vianinha, buscou ressignificar do ponto de vista temático e cronológico os conflitos que organizaram a ação dramática.

Nesse sentido, com o objetivo de compreender as aproximações e os distanciamentos que envolvem a peça *Rasga coração* e o filme *Rasga coração*, serão considerados alguns aspectos de grande relevância. O primeiro refere-se à maneira pela qual a narrativa original foi reordenada de acordo com o processo de ressignificação.

¹ É importante mencionar que no ano de 2011 *Rasga coração* foi reencenada sob a direção de Dudu Sandroni.

Como desdobramento dessa premissa, surge a segunda observação. Esta, por sua vez, pressupõe reconhecer a não existência de fórmulas ou padrões pré-estabelecidos para estudar tal empreitada, porque um determinado projeto poderá adotar uma adaptação muito próxima da obra selecionada, em um esforço de transpor da forma mais fidedigna possível a estrutura dramática, respeitando as especificidades dos recursos teatrais e cinematográficos. Por outro lado, há a opção de ter o texto teatral como *inspiração* para a composição do roteiro fílmico, sendo que tal escolha possibilitará a emergência de maior *liberdade* no processo criativo.

Em vista dessas ponderações, a obra de Vianinha será apresentada e interpretada. Na sequência, as atenções estarão voltadas para a adaptação de Jorge Furtado para, finalmente serem apresentadas as conclusões.

2. RASGA CORAÇÃO (1974) – O TEXTO TEATRAL E SEU IMPACTO NA CENA POLÍTICA E CULTURAL DO BRASIL DAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

2.1. *Rasga coração* e o seu lugar no processo de redemocratização²

O ano de 1979 é considerado, por alguns setores da sociedade brasileira, como um marco na trajetória das lutas contra o Estado instaurado em 1964. A oposição aos governos militares, embora tenha sido sistemática, ocorreu de maneiras diferenciadas e com distintos graus de intensidade, que foram desde a preconizada resistência democrática até à luta armada no âmbito rural e urbano. Esses governos, por sua vez, diversificaram, ao longo dos anos, os níveis de enfrentamento em relação à oposição: recorreram à censura deliberada das produções artísticas e intelectuais em geral, e, em casos extremos, à repressão organizada por meio dos grupos paramilitares. Nesse jogo de forças, no período do General Ernesto Geisel (1974-1979), foi anunciado o projeto de uma "distensão" lenta e gradual para a retomada da democracia no país, enquanto os movimentos sociais clamavam pelos Direitos Humanos, pela Justiça Social e pelo Estado de Direito.

Apesar da intenção manifestada pelas autoridades, em junho de 1975, o presidente Geisel proferiu um discurso visto como uma pá de cal sobre o projeto de distensão política. Em julho do mesmo ano, houve prisões de elementos da ala jovem do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) em São Paulo, Bahia, Brasília e Minas Gerais. Nesse mesmo ano, o jornalista Wladimir Herzog foi assassinado nas

² Essa discussão foi devidamente interpretada no Capítulo 1 – Vianinha e *Rasga coração* na construção da resistência democrática. Para maiores informações, consultar Patriota (1999).

dependências do DOI-CODI, em São Paulo. A esse acontecimento a sociedade civil respondeu com um monumental Ato Ecumênico em frente à Catedral da Sé, na capital paulista. Na sequência do arbítrio, em 1977, o General Geisel fechou o Congresso Nacional, baixou uma série de "Pacotes" e, posteriormente, escolheu o seu sucessor, o General João Baptista Figueiredo.

No âmbito das instituições políticas, os militares continuaram a desenvolver a sua lógica e a sua concepção de poder e de administração pública. No seio da sociedade civil os movimentos sociais ganharam as ruas. Tornaram-se cada vez mais contundentes as atuações da Comissão de Justiça e Paz e das Comunidades Eclesiais de Base. A União Nacional dos Estudantes (UNE) reorganizou-se. As greves operárias eclodiram no ABC paulista, e, segundo especialistas sobre o tema, propiciaram o surgimento do "novo sindicalismo".

Em meio a este sentimento de insatisfação, o General João Baptista Figueiredo assumiu a Presidência da República Federativa do Brasil (1979) e bradou: "Eu prendo e arrebento, mas faço desse país uma democracia".

Os atores estavam em cena, as contradições afloradas, e, no desenrolar deste processo, conquistou-se a anistia para os presos e exilados políticos, mas os indivíduos que trabalhavam nos órgãos de repressão também foram anistiados. Estabeleceu-se o fim do bipartidarismo e foram criados novos critérios para a Censura Federal. Paulatinamente, a produção artística e cultural foi sendo liberada.

Nesse ambiente, para que se possa compreender o tratamento dado a *Rasga Coração* e a seu autor, é preciso recuperar a trajetória da última peça de Vianinha, morto aos 38 anos de idade, vítima de câncer, em 16/07/1974, dia em que os teatros funcionaram normalmente. Porém, antes do início dos espetáculos, foi lida uma declaração distribuída pelos artistas em homenagem ao autor. As notícias sobre a sua morte possuíam, geralmente, um tom muito pessoal da parte de quem as escrevia, seja pelo respeito ao profissional de teatro, seja pela amizade ao homem. Esses textos procuraram fazer uma retrospectiva de sua carreira como ator, dramaturgo, agitador cultural e suas preocupações com a cultura brasileira. Em seu conjunto, são artigos profundamente elogiosos, lamentando a sua morte prematura e fazendo um balanço da obra.

É possível também localizar matérias jornalísticas que informavam a opinião pública sobre a trajetória de sua última peça, *Rasga coração*, elaborada entre os anos de 1972 e 1974. O prefácio e o primeiro ato foram escritos em 1972. O segundo ato foi ditado

à sua mãe, no leito do Hospital Silvestre, no Rio de Janeiro, pois Vianinha estava impossibilitado de escrever, em virtude da doença. Esse trabalho foi concluído pouco antes de sua morte e os originais foram entregues a José Renato para que ele se encarregasse de agilizar a sua montagem. Entretanto, essa expectativa foi frustrada porque a peça sofreu uma interdição branca, isto é, não havia autorização para a sua montagem, nem documento que impedisse a sua encenação pública.

A peça foi inscrita no VI Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), que estava suspenso desde 1968. *Rasga coração* foi considerada, por unanimidade entre os jurados, como a melhor peça da competição e um dos maiores textos do teatro brasileiro. Por ocasião de sua premiação, o *Jornal da Tarde* divulgou o resultado, o valor dos prêmios e informou que os três primeiros colocados teriam auxílio do referido órgão para a montagem. Apesar de receber o prêmio, *Rasga coração* continuou interdita até 1977, quando foi definitivamente censurada por determinação pessoal do então Ministro da Justiça, Armando Falcão.

À ocasião, foram feitas inúmeras considerações e análises sobre *Rasga coração* na imprensa escrita, no eixo Rio-São Paulo, inclusive, a peça recebeu inúmeras leituras dramáticas. Em 1979, *Rasga coração* e Vianinha tornaram-se presenças constantes nos noticiários e, finalmente, em 09/05/1979, os jornais *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *O Estado de S. Paulo* noticiaram a liberação da peça, mas ainda faltava a encenação. Em 11/05/1979, em *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, noticiou-se que a montagem da peça de Vianinha teria patrocínio do SNT, devido à premiação e, no dia 20/09/1979, o *Jornal da Tarde* informou que a estreia seria na cidade de Curitiba.

2.2. *Rasga coração*: estrutura dramática, temas e abordagens³

Rasga coração possui dois atos. O primeiro possui quatro cenas e o segundo seis, em um total de dez. No que diz respeito à sua estrutura formal, a rubrica – a fala do autor presente no corpo do texto – é fundamental para compreender a sua construção. Nela encontram-se a organização do espaço cênico, as diferentes formas de iluminação, a trilha sonora e os figurinos que caracterizam as personagens. A iluminação é construída em dois níveis. O primeiro refere-se à luz que envolve todo o palco durante a encenação. O segundo configura a presença de dois planos temporais, além de ressaltar contrapontos provenientes de diversas situações dramáticas.

³ Aqui será apresentada uma análise sucinta do texto. Para maiores informações, consultar: Patriota (1999) e Patriota (2007).

Os espaços cênicos são viabilizados pela luz, que anuncia a presença de tempos cronológicos distintos no desenrolar da ação, bem como pela narrativa, seja ela conduzida pela memória de Manguari, seja pela presença de um narrador externo que organiza a situação dramática. Este pluralismo, no âmbito da forma, permitiu a existência de dois planos bem definidos: o passado e o presente. No primeiro abordam-se diferentes momentos da década de 1930. No segundo, estão ações em 1972. Em algumas circunstâncias, as situações são narradas pelas personagens, por meio de monólogos (Lorde Bundinha, Camargo Velho), ou pela representação cênica. Essas diferentes narrativas requerem a presença de distintas "falas" ao longo da peça. O diálogo tem predominância no presente, com exceção das lembranças de Manguari, que apontam para uma interlocução imaginária entre ele e Lorde Bundinha. Os monólogos surgem, basicamente, no passado.

A partir desses recursos técnicos, a peça apresenta as personagens e seus espaços sociais, bem como as regiões de atritos e de contradições, a fim de perseguir, por meio de um tema chave, MODERNIZAÇÃO, as divergências teóricas e políticas entre as proposições do PCB e as do movimento denominado Contracultura. Com essa preocupação, são apresentados os referenciais de Manguari Pistolão e de seu filho Luca. Manguari é o depositário de uma série de lembranças e de uma específica concepção de mundo, que será questionada pelas aspirações de vida de Luca, e por outras possibilidades de entender as relações humanas e sociais. A viabilização dramática desse conflito ocorre em dois níveis. No primeiro, o espectador/leitor é conduzido ao universo de Manguari, pela recuperação do passado, que apresenta os embates nos quais ele esteve inserido e a convicção de seus propósitos e de suas atitudes. No segundo, há o cotidiano de Luca, suas expectativas de vida e os princípios que norteiam a sua interpretação da realidade social. Na maioria das vezes, as situações ocorridas no presente propiciam a recuperação do passado, permitindo que se pondere acerca das escolhas de Manguari. Para tanto, foi realizada uma pesquisa sobre a década de 1930, para construir, sob diferentes aspectos, um panorama do período em questão. No que se refere ao ano de 1972, o autor ancorou-se na leitura de alguns textos básicos para a compreensão dos pressupostos defendidos por aqueles que questionavam as premissas nas quais se desenvolveu a civilização ocidental.

Outro aspecto importante. O prefácio e o primeiro ato foram escritos em 1972 e o segundo ato em 1974. As condições nas quais esse último foi feito (ditado por Vianinha

à sua mãe, no Hospital Silvestre) explicam a diferença entre um e outro. No primeiro o autor articula com muito mais frequência, tanto temática quanto dramaticamente, o passado e o presente, ao passo que, no segundo, esses dois tempos são apresentados de forma mais estanque. As passagens são bruscas, as questões temáticas e as construções cênicas menos divididas. Em contrapartida, é nele que afloram as contradições entre as concepções de Manguari e de Luca. Observa-se, assim, que a estrutura dramática de *Rasga coração* não é homogênea. Ao contrário, se no primeiro ato há riqueza de detalhes, sutilezas nos gestos e nas palavras, além de informações, no segundo são as ideias, as dúvidas e a indefinição que sustentam a narrativa.

Rasga coração buscou, fundamentalmente, apresentar a trajetória de Custódio Manhães Jr. (Manguari Pistolão), um dos "heróis anônimos", responsáveis pela construção da "resistência democrática", após o golpe civil-militar de 1964. Nesse sentido, o dramaturgo o vinculou a movimentos e lutas compreendidas como "progressistas". O protagonista surge em cena no tempo presente, mas são as lutas e as situações do passado que conferem "credibilidade" a suas atitudes e opiniões. Pela memória do protagonista são resgatadas as suas vivências com seu pai, Custódio Manhães (666), com Lorde Bundinha e Camargo Velho, bem como sua participação política, na década de 1930, como militante do PCB. Há, também, a presença do narrador que recupera Castro Cott e sua militância integralista.

Manguari lutou em favor da modernização, do progresso e da justiça social e, com isso, travou vários embates na década de 1930.

Diante de um corpo estendido no chão e do trânsito caótico em Copacabana, o passado atualiza a infância de Manguari, que acompanha o pai a um trabalho de desinfecção de uma chácara em Copacabana. Porém, os confrontos com Luca fazem com que Manguari recupere seus conflitos com 666 (Custódio Manhães, funcionário público, Fiscal 666 do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro). Eles expõem a sintonia do filho com a industrialização, ao passo que o pai reafirma a vocação agrícola do Brasil. Os diálogos revelam que a personagem 666 foi construída no sentido contrário ao da modernização. Possui um profundo desprezo pela sociedade de massas e pelas lutas populares. Não acredita no caráter benéfico do progresso. Esse posicionamento o qualifica, dramática e politicamente, de forma negativa. Por meio dessa construção, há um esforço em demonstrar o acerto histórico do protagonista em suas escolhas, que atravessará a década de 1930 entre dois polos totalmente opostos: Lorde Bundinha e Camargo Velho. As duas personagens, muitas vezes no mesmo espaço cênico, permitem

visualizar os contrapontos existentes na juventude de Manguari: a Malandragem e a Militância.

No que se refere a Lorde Bundinha, como defini-lo? Um "alienado", um irresponsável, um boêmio, um dançarino, um músico ou um malandro? Lorde Bundinha seria tudo isso, como também não se enquadraria em nenhum desses estereótipos, pois, ao mesmo tempo que representa o malandro carioca dos anos 1930, significa uma concepção de vida historicamente contextualizada, que se desintegrou no processo de modernização pós 1930. É com Bundinha que Manguari vai morar quando é expulso de casa pelo pai. Os dois pintaram reclames, em muros, para injeções contra gonorreia. Participaram de concursos de danças de salão para garantir a sobrevivência. Lorde Bundinha representa um segmento social que sucumbiu por não se render aos encantos da máquina e da indústria.

Por meio da memória, surge também a personagem Camargo Velho, uma leitura arquetípica do militante do PCB na década de 1930: um cumpridor de tarefas, que se limita a repetir as palavras de ordem do Partido. Cenicamente, sua composição é simbólica. O seu figurino é um misto da farda do Movimento Tenentista e um paletó comum, além de usar um lenço vermelho no pescoço. A música que o apresenta é o Hino a João Pessoa, considerado o hino da Revolução de 1930.

Com a preocupação em matizar o quadro político, pela intervenção do narrador, surgem as atividades de Castro Cott. Representante do integralismo, o seu figurino é composto pelo uniforme e pela bandeira do movimento. A sua referência musical é o Hino da Ação Integralista Brasileira. Não desenvolve nenhum diálogo no passado. No presente, como diretor do Colégio Castro Cott.

Por fim, Nena, tanto no passado quanto no presente, é a companheira de Manguari, o seu grande sonho. Comparava-o ao galã de cinema Ramon Navarro. Por ele, foi a comícios, passeatas, cuidou dos amigos e adiou seus anseios pessoais.

Em meio a esse universo de representações está Manguari Pistolão, um homem que inserido em um cotidiano simples sintetizou em sua experiência de vida universos diferenciados. Transitou na década de 1930 no mundo da malandragem e da boêmia, por meio de sua amizade com Lorde Bundinha. Acalentou o sonho, não realizado, de ser cantor, mas participou do coro da Rádio Cajuti. Como ativista político esteve presente nos marcos mais expressivos da trajetória política contemporânea do Brasil. Travou uma luta diária nos sindicatos e associações pelo cumprimento das leis trabalhistas. Enfrentou

uma luta pessoal contra a intransigência do pai. Combateu o integralismo e durante seis anos namorou Nena, sua mulher. Estrategicamente, é uma personagem que tem sua trajetória apresentada sob vários aspectos. É um homem comum, possuidor de múltiplas experiências, que se tornou um herói anônimo. Por que?

Partindo da premissa de que a História não é obra de um grupo ou de um homem, mas resultado da luta de uma sociedade, cada pessoa, consciente ou inconscientemente, tem a sua contribuição no legado às "novas gerações". Assim, todo cidadão comum é comprometido com as experiências vividas pela sociedade da qual faz parte. Para evidenciar essa ideia, o dramaturgo construiu seu protagonista dentro de um universo individual, com dimensões psicológicas, participante dos conflitos familiares, tanto no presente quanto no passado. Ao mesmo tempo, essa personagem surge como figura síntese de marcos significativos da história brasileira.

O momento-chave, no passado, para a compreensão dessa construção de Manguari, pode ser encontrado no âmbito da tradição historiográfica: o tema da Revolução de 30. Nesse referencial, constata-se que a construção de Vianinha sobre 1930 confunde-se com a "memória histórica" que propiciou a constituição de "identidade nacional" em torno do "fato".

Assim, tanto na tradição do PCB quanto em *Rasga coração*, a Revolução de 1930 tem um papel específico: a de se tornar "momento fundante" de um processo de modernização da sociedade brasileira. Por essa via, as opções "corretas" no âmbito da militância passavam, fundamentalmente, pelo tema da MODERNIZAÇÃO, na medida em que ele se tornou o eixo orientador das táticas e das alianças realizadas ao longo de quarenta anos, justificando o caráter revolucionário de Manguari Pistolão.

Já o ano de 1972 é o tempo cronológico do presente. Basicamente, as ações se desenrolam no apartamento de Manguari Pistolão. O antigo ativista é um funcionário público, que organiza a relação de despesas mensais, controla o orçamento da casa, participa da educação do filho e mantém um convívio amistoso com a mulher. Porém, continua combativo na Associação dos Funcionários, onde, às quartas-feiras, participa de reuniões semanais.

Nena, por sua vez, é uma dona-de-casa, zelosa do marido e do filho. Vive às voltas com as compras do mês, com a comida, com a novela e com o sonho de reformar o apartamento. Sempre trajando um "peignoir" e arrastando os chinelos, tornou-se a imagem do abandono e do desleixo com a vida. O marido foi sua referência de vida e o filho seu ideal de realização. Para eles, porém, Nena é a garantia da estrutura familiar.

Luca (Luís Carlos), adolescente e estudante do terceiro ano do segundo grau, completa o núcleo familiar e representa a juventude do período. Adepto da macrobiótica, é apresentado como herdeiro da geração "hippie", com a qual mantém fortes vinculações. Usa cabelos compridos e batas. Demonstra um profundo desprezo pelo atual estágio de desenvolvimento da civilização ocidental. Além de Luca, os jovens dos anos 1970 são personificados por Camargo Moço e Milena, colegas de turma de Luís Carlos e participantes do movimento contra a determinação da escola (uma Portaria do Colégio Castro Cott, proibindo o uso de cabelos compridos pelos rapazes). A moça é colega de escola e namorada de Luca. Comunga com ele das mesmas concepções de vida e de história. Não desenvolve conflitos internos, nem dimensões psicológicas. Apresenta-se mais como um perfil de comportamento do período. Outra personagem representativa da época é Camargo Moço. Estudante do Colégio Castro Cott do Meyer. Apoiava o movimento do Colégio Castro Cott de Laranjeiras (onde estudam Milena e Luca) por "solidariedade aos oprimidos". Diferencia-se de Luca e Milena, pois acredita no progresso e na civilização ocidental. Camargo Moço surge como contraponto a Luca e a Manguari, porque busca redimensionar as concepções que norteiam a militância, ao fazer a crítica das experiências passadas, mesmo considerando-se herdeiro dessa tradição.

As divergências entre pai e filho e o conflito detonado pela medida arbitrária do colégio possibilitaram colocar em cena discussões sobre sexualidade, participação política, organização social, etc. Por esses temas, se explicita tanto teórica quanto politicamente o grande embate de *Rasga coração*: que civilização é essa? quais as motivações que justificam a sua defesa?

Os pressupostos de Manguari serão questionados, sob vários aspectos, pois as premissas que norteiam o pensamento de Luca estão estruturadas pela dúvida com relação aos valores e às formas de vida tidos como "legítimos" e "corretos" social e historicamente.

Luca duvida da ideia de justiça e igualdade como a base de qualquer luta. Para ele, o princípio do prazer deve ser inerente a qualquer discussão que tenha como pauta a emancipação da sociedade. Não aceita que a responsabilidade, pela insatisfação presente na sociedade contemporânea, resulte apenas do modo de produção capitalista.

As diferenças entre pai e filho vão se tornando cada vez mais explícitas, fundamentadas no clássico debate entre "reino da necessidade" e "reino da liberdade". Para Manguari, há que se garantir, minimamente, a sobrevivência, para, em uma etapa

posterior, socializar as conquistas tecnológicas e científicas. Luca, por sua vez, refuta, na origem, os pressupostos do pai, pois, para ele, torna-se urgente redefinir as prioridades sociais e históricas, repensar a forma como a "civilização ocidental" foi construída e como o divórcio homem-natureza propiciou a constituição abstrata de uma "sociedade ideal" desvinculada das experiências e do cotidiano dos indivíduos.

Tais divergências serão o *leitmotiv* do conflito dramático, após uma Portaria do Colégio Castro Cott proibir alunos com cabelos compridos de assistirem às aulas. Na recusa de quarenta estudantes, apresentava-se o problema: o que fazer?

Manguari propõe-se a ajudar a luta dos jovens, contra a arbitrariedade do Colégio. Elabora um plano de luta para atrair o maior número de pessoas em favor da "causa". No entanto, as suas ideias não são bem recebidas por Milena. Camargo Moço diverge da jovem ao manifestar respeito às experiências anteriores que não estão presentes nos livros de História do Brasil. Para ele, o princípio da luta devem ser os derrotados. Para ela, o importante é garantir a radicalidade e a autonomia do movimento. Novamente, não se está diante de diferenças de opiniões meramente pontuais.

As ideias de Milena permitem a Luca confrontar Manguari. A ação direta venceu entre os estudantes. O Colégio é invadido, e o arquivo, com as provas do meio de ano, destruído. No interrogatório, Castro Cott fragiliza os estudantes, e o movimento é derrotado. Todos são expulsos do colégio, inclusive, Camargo Moço que se opusera à invasão.

O conflito atinge seu ápice e a convivência entre Manguari e Luca tornou-se impossível. Concepções históricas distintas. Cada qual segue seu caminho. Porém, o embate trouxe a dúvida e o questionamento em torno de verdades absolutas.

3. RASGA CORAÇÃO (2018) – O FILME

Jorge Furtado é um importante realizador do audiovisual brasileiro, com contribuições relevantes no cinema e na televisão. Nelas, além de diretor, ele também assina os roteiros e, com isso, constrói trabalhos com significativas marcas autorais. Sob esse aspecto, *Rasga coração*, em sua filmografia, é singular porque, até o momento, é a única película que não foi por ele roteirizada, pois se trata da adaptação de peça teatral homônima de autoria de Oduvaldo Vianna Filho.

Mesmo sabendo que estamos nos reportando a outra criação artística torna-se quase inevitável estabelecer diálogos entre ambas porque o impacto que a peça *Rasga*

coração promoveu na cena política e cultural do Brasil foi expressivo especialmente pela recepção que obteve tanto durante a sua interdição/censura quanto pela liberação/encenação. Ao lado disso, há que se considerar: o trabalho feito por Jorge Furtado, embora tenha feito mudanças cronológicas e temáticas, preservou a integridade do texto teatral, inclusive, o conflito dramático.

Em inúmeras entrevistas, o diretor revelou que há mais de uma década desejava adaptar cinematograficamente *Rasga coração*. No entanto, ele via a peça defasada em relação às questões do mundo contemporâneo, ainda mais que o Brasil, entre 2003 e 2016, fora governado por Lula e Dilma. Porém, nesse período, o país havia vivenciado as *Jornadas de junho de 2013*, que começaram questionando o aumento das tarifas do transporte público e culminaram com grandes protestos pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Em meio à polifonia das ruas, diferentes grupos e tendências políticas adquiriram visibilidade. Os desdobramentos, em termos institucionais, desses acontecimentos foram: a deposição de um governo legitimamente eleito, o reordenamento das forças conservadoras em torno do vice-presidente Michel Temer, que concluiu o mandato, e a eleição de Jair Bolsonaro à presidência da República.

Salvo melhor juízo, Jorge Furtado vislumbrou, nesse momento, um caldo de cultura política que poderia trazer a sua interpretação cinematográfica de *Rasga coração* para o centro do debate, assim como a resistência democrática, na década de 1970, fizera com Vianinha e sua peça.

Porém, ao contrário das expectativas motivadoras, a versão fílmica de Jorge Furtado *esfriou* a densidade contida em *Rasga coração*. Aliás, um termômetro desse efeito pode ser sentido na recepção protocolar que a obra recebeu. Em que pese a qualidade técnica, a direção segura, a presença de um elenco com performances de grande impacto, a película não conseguiu estimular discussões no âmbito estético quanto político.

As razões são inúmeras e diversificadas. Porém, aqui, serão elencadas algumas considerações. Em princípio, a peça de Vianinha já se oferecia à linguagem cinematográfica, pois sua estrutura, dotada de uma narrativa fragmentada, possui forte interlocução com o cinema e, com isso, oferecia excelentes recursos para potencializar cenas e situações. Enquanto no teatro, a composição cênica do palco, mesmo com a força dramática da iluminação, fica subjugada ao foco que cada espectador lhe destina (pois ele

possui a visão do palco em seu conjunto), no cinema, o olhar da plateia é direcionado pela escolha do diretor, presente tanto no enquadramento da cena quanto no trabalho de montagem. Em vista disso, as possibilidades técnicas e artísticas eram ótimas para potencializar cenas e situações dramáticas.

No entanto, Furtado desconsiderou a urdidura intelectual e política da peça *Rasga coração* e a reduziu a um embate entre *conflito de gerações*, possivelmente, em virtude de o Brasil, novamente, se apresentar cindido perante a emergência de forças extremamente conservadoras especialmente na pauta de costumes. Porém, o conflito privilegiado, salvo melhor juízo, foi uma estratégia dramaturgicada adotada por Vianinha para evidenciar que não são as *gerações* se opõem, mas *concepções de mundo, valores políticos e sociais*. Sob esse prisma, foi retirada da obra de Vianna a sua espinha dorsal: *a temporalidade histórica*.

Para se compreender, na peça, as personagens, tão bem delineadas, é preciso evidenciar as matrizes de pensamento que as norteiam. Porém, como no filme houve a ênfase na atualidade, os protagonistas ficaram a esmo, isto é, a que vinham certos comportamentos e/ou atitudes?

A mera substituição do comportamento hippie para jovens identificados por pautas identitárias suscitariam em Manguari, por exemplo, outra postura. Dito de outra maneira: há uma dimensão histórica explícita no texto de Vianinha que, ao ser retirada, fragilizou os embates porque, enquanto a juventude estava marcada pela contemporaneidade, Manguari e Nena estavam congelados em perspectivas de mundo que não se coadunavam com o tempo presente ou, em outros termos, o processo histórico só existe para quem está na adolescência ou início da vida adulta.

Nessa perspectiva, outro dado, aparentemente sem relevância, adquire grande significado. Manguari Pistolão é detentor de visão de mundo e de valores porque a sua formação como cidadão se fez em meio aos embates da década de 1930 no Brasil. Essa formação o orientou e o redimensionou para compreender, viver e sobreviver nos anos 1970.

Com esses tempos bem demarcados, as suas ideias e as causas pelas quais lutou adquirem força e dramaticidade. É evidente, podem criticadas, revistas e redimensionadas. Contudo, não podem ser simplesmente excluídas.

Infelizmente, é isso que ocorre com a adaptação cinematográfica. Manguari está em meio aos acontecimentos da segunda metade da década de 1960. Sabe-se que o país está sob a ditadura civil-militar, mas quais foram as suas bandeiras de luta, as suas

plataformas de ação? O público, no máximo, tem acesso a uma superposição de imagens e situações, que não propiciam empatias em relação às vivências da personagem.

O mesmo processo atinge a personagem Lorde Bundinha. Em que pese a grande atuação do intérprete George Sauma, essa personagem tão forte na memória e na história de Manguari torna-se um arremedo de inconsequência e vazio existencial.

Já Luca usa saias, pinta as unhas, e é vegano. Porém, qual o impacto público que tais comportamentos acarretam para o rapaz. Tais referências não são devidamente exploradas, assim como a colega afrodescendente que surge em cena em substituição à personagem Camargo Moço.

Em meio a essas escolhas, fica a questão: o que vem a ser Junho de 2013? Não será, aqui, apresentada uma resposta devidamente elaborada, mas as contradições vivenciadas, naquele momento, colocaram em cena forças políticas que se imaginavam derrotadas e sem representatividade. E elas, em absoluto, poderiam ser respaldadas pelas inquietações de Vianinha.

Por fim, a adaptação de Jorge Furtado, procurou atualizar situações dramáticas mantendo intacta a estrutura narrativa. Em virtude disso, tornou o filme *Rasga coração* incapaz de suscitar empatia. Como já mencionado: é possível constatar isso em decorrência da recepção protocolar que o trabalho recebeu. Dito de outra maneira: os que já conheciam a peça de Vianinha não se reconheceram naquele roteiro. Por sua vez, os que tiveram acesso a ela, por intermédio da criação de Furtado, devem ter se questionado sobre a dimensão conflituosa que ali se apresentou. Provavelmente, para que o intento do diretor se efetivasse, a ressignificação para promover a atualização do debate deveria ter sido inspirada em *Rasga coração* e não ancorada em uma adaptação muito próxima do texto original, porém descarnada da força motriz que orientou a escrita de Vianna Filho: a história.

4. CONCLUSÕES

O processo de ressignificação de obras de artes são sempre bem-vindas porque elas são capazes de atualizar para novos públicos temas e questões tidas como relevantes por uma tradição artística e cultural.

Todavia, enquanto a peça *Eles não usam black-tie* (G. Guarnieri) recebeu uma adaptação cinematográfica, em uma parceria do próprio Guarnieri com o diretor Leon

Hirzman, que não somente reafirmou o conflito original como o enriqueceu no processo de atualização, *Rasga coração*, por sua vez, padeceu de um esvaziamento dos conteúdos e dos sentidos que deram a esse texto teatral um lugar significativo na História da Dramaturgia Brasileira.

Por esse motivo, embora reconhecendo a transposição do texto para a película fílmica produz uma nova criação, é importante destacar: tal afirmação adquire validade quando a ressignificação consegue se desvencilhar da peça adaptada e desenvolver uma trajetória própria e isso não aconteceu com *Rasga coração* de Jorge Furtado.

BIBLIOGRAFIA

FREITAS, C. *Rasga coração* é um convite ao diálogo em tempos de intolerância. [www.aescotilha.com.br/colunas/vale-um-like/rasga-coracao-e-um-convite-ao-dialogo-em-tempos-de-intolerancia/]. Acesso em 20/08/2021.

PATRIOTA, R. (1999). *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec.

PATRIOTA, R. (2007). *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva.

PATRIOTA, R. (2019). *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri) – do texto dramático ao roteiro cinematográfico – aspectos do diálogo cinema e teatro. IN: MARCOS RAMOS, M. (org.). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña*. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños, 400-409.

RIBEIRO, F. *Rasga coração*, o filme, fiel a peça de Vianinha. [https://www.jornalja.com.br/arquivo/rasga-coracao-o-filme-fiel-a-peca-de-vianinha/]. Acesso em 02/09/2021.

SABBATINI, L. *Rasga coração* revive Vianninha e discute ditadura militar: “mais atual do que gostaríamos que fosse”, diz ator João Pedro Zappa. [(https://www.ig.com.br)]. Acesso em 30/08/2021.

VIANNA FILHO, O. (2018). *Rasga coração*. São Paulo: Temporal.

SAINDO DO EIXO: O NORDESTE NO ENSINO DE CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Sarah C. Lucena

Professora de Línguas e Culturas

1. COMPETÊNCIA PARA VER

O título acima faz referência ao sociólogo francês Pierre Bourdieu ao pensar sobre a relação entre cinema e experiência social. Segundo Bourdieu (*in* Duarte, 2002, p. 13), assistir a filmes desenvolveria uma competência do olhar que equiparia as pessoas a apreciar histórias contadas em linguagem fílmica, dentro do ambiente cultural em que estão imersas. Nesse sentido, enquanto ferramenta que pode desenvolver uma competência, o cinema remete à sua utilização em sala de aula, com o uso do filme como material de formação do olhar – o desenvolvimento da competência para ver – dentro do espaço educacional, sem desconsiderar a atmosfera social em que esta sala de aula se encontra.

Já no seu livro *O que é Cinema* (1980), Jean-Claude Bernardet chama a atenção para o cinema como um ritual complexo e universal atravessado por nossas emoções: vamos ao cinema ou assistimos a filmes para ver histórias de que gostamos ou não, com brigas ou lances amorosos que podem ou não nos emocionar. Para Bernardet (1980, p. 12), o cinema seria uma «estranha máquina de austeros cientistas» para «contar histórias para enormes plateias, de geração em geração, durante já quase um século». Intrigado por como esta máquina austera se converte em «um dos trunfos maiores do universo cultural», Bernardet (1980, p. 15) pensa que talvez seja esta alta potência do cinema de transformar uma história fictícia ou fantasiosa em impressão de realidade o que cause impacto nas nossas percepções e emoções¹. E, acrescentemos, o que leva os filmes a parecerem tão atraentes para a sala de aula, por esta sua potência em combinar emoções diversas com

¹ Jean-Claude Bernardet (1980, p. 12) chama de «impressão de realidade» a novidade que o cinema instaura ao concretizar a também chamada «ilusão de verdade». O autor explica sua ideia a partir da primeira projeção pública de um filme em 1895, na França, «a vista de um trem chegando na estação» (Bernardet, 1980, p. 12). O público sabia que o trem não era real; a novidade consistia em «ver o trem na tela *como se fosse verdadeiro*», ou seja, causando uma ilusão da verdade pela impressão de que a imagem é real (Bernardet, 1980, p. 12). Para Bernardet, esta seria a grande força do cinema.

contextos sociais próprios e ainda possibilitar, em extensão, o desenvolvimento de uma perspectiva formativa do olhar.

Jean-Claude Bernardet (1980) também apontou para a capacidade formativa do cinema dentro de um contexto de poder econômico: as indústrias cinematográficas mais fortes economicamente teriam mais capacidade de formar gostos e influir no quadro de valores éticos, políticos e estéticos da sua audiência. Com isso, estamos falando do papel do cinema na formação do espectador, mas também do aluno e do cidadão quando consideramos o cinema como material que provoca a reflexão e o pensamento crítico no contexto do ensino.

Nesse sentido, segundo o professor e pesquisador em Educação João Luís Machado (2021), a utilização do cinema como ferramenta de ensino é uma forma de trabalhar em sala de aula não só competências e habilidades específicas presentes nos currículos escolares e nos planos de aula. O filme também representa a união da cultura com a educação, possibilitando o aprendizado permanente por meio de uma prática envolvendo processos reflexivos que podem motivar os estudantes a alterar pensamentos e comportamentos. Ainda segundo Machado (2021), fazem parte deste processo reflexivo diferentes aspectos formativos da pessoa como aprendiz. Dentre eles, a mobilização da razão e do intelecto, influenciando na disposição para aprender; a promoção do enriquecimento cultural do aprendiz; a compreensão de temas complexos ou difíceis de tratar em sala de aula; o desenvolvimento da imaginação; a ampliação da visão de mundo do estudante; e, ainda, o reforço da capacidade argumentativa e a melhora do vocabulário do aluno.

Levando em consideração as notas sobre o caráter formativo do cinema e sobre a capacidade didático-pedagógica do cinema, neste trabalho discuto o ensino de cultura brasileira através de filmes no contexto da sociedade brasileira como cultura estrangeira. Com base na minha prática como docente do curso Cultura Brasileira Através de Filmes na Georgetown University, nos Estados Unidos, reflito sobre o uso do cinema como material de estudo que promove uma revisão discursiva sobre o Brasil. Apresentando uma proposta de ensino de cinema brasileiro produzido para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, concentro-me na produção audiovisual vinda da Região Nordeste do Brasil. Com isso, possibilito trazer para a sala de aula a discussão de temas como identidade e pertencimento ao nível nacional e regional; migrações internas; representação de gênero e classe social; e modos de cidadania dentro do território brasileiro, desenvolvendo no aluno estrangeiro uma competência para ~~ver~~^{ver} o Brasil sob uma ótica panorâmica, mas

também crítica dos elementos histórico-regionais que compõem a formação da sociedade brasileira.

2. SAINDO DO EIXO

Ao estudar sobre a circulação de filmes brasileiros internacionalmente, Stephanie Dennison (2020, p. 11) começa afirmando que o Brasil continua a ser mais lembrado entre os cinéfilos estrangeiros pelo movimento do Cinema Novo dos anos 1960, que, com seu caráter esteticamente inovador e socialmente crítico, foi presença constante nos festivais de cinema europeus, «cemetering the country's fame for producing exportable films». Já nos anos 1970, o Cinema Novo praticamente desaparece, e o Brasil passa a ser vinculado a filmes de cunho sensual ou carnavalesco, a exemplo de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de 1976, do diretor Bruno Barreto. Em seguida, daí até meados de 1990, com a Retomada, a produção cinematográfica brasileira entra em um período que Dennison (2020, p. 12) chama de «coma induzido» diante do desmanche de agências financiadoras do cinema nacional, a exemplo do Conselho Nacional de Cinema e da Fundação do Cinema Brasileiro, que permitiam a existência de alguma produção cinematográfica nacional². Segundo a autora, o Brasil só voltaria a ter uma presença robusta internacionalmente, medida pela sua indicação a prêmios como o Oscar ou o Sundance, a partir de 2004, quando o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, concorre na categoria de melhor filme estrangeiro no Oscar.

Cabe em parte a estes festivais e premiações o papel de apresentar o Brasil para a audiência estrangeira, produzindo o que Dennison (2020, p. 47) chama de um tipo de narrativa global homogênea comunicada através de filmes realizados conforme a expectativa destas instituições³. A respeito desta mesma questão, Lúcia Nagib (2006, p. 96) comenta que estes festivais e premiações moldam e influenciam as histórias que são contadas sobre o cinema brasileiro no exterior, conformando as histórias a um público

² Trinta anos depois o Brasil assiste a mais um conjunto de ações de desmanche das estruturas que tornam o cinema brasileiro possível, seja pelo corte de verbas destinadas à Agência Nacional de Cinema (Ancine), em abril de 2021, seja pelo funesto incêndio no galpão da Cinemateca Brasileira, em julho de 2021, todas ações resultantes do desinteresse do atual Governo pela manutenção do patrimônio cultural audiovisual do Brasil.

³ O Sundance, por exemplo, ao patrocinar filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, ou *Eu, Tu, Eles* (2000), de Andrucha Waddington, influencia como as histórias sobre o Brasil são contadas ao público estrangeiro, revelando a existência de um roteiro que por vezes modifica a história original para que se molde ao que se entende por World Cinema aos olhos do público não-brasileiro (Dennison, 2020, p. 47).

«which is enlightened, comfortable with subtitles, keen to be instructed, but not necessarily fans of the experimental and less comercial end of arthouse production», acrescenta Dennison (2020, p. 47)⁴.

As afirmações de Dennison (2020) e Nagib (2006) levam a constatar, por sua vez, que são os filmes celebrados pelo Oscar ou pelo Sundance, por exemplo, os que majoritariamente passam a fazer parte do repertório dos alunos a respeito do cinema brasileiro, pela promoção e facilidade de acesso que estes filmes ganham ao se vincularem a estas instituições. Na sala de aula de cinema brasileiro para alunos estrangeiros, é fácil perceber que filmes como os já citados *Cidade de Deus* (2002) junto com *Central do Brasil* (1998) e *Tropa de Elite* (2008), de José Padilha – também vinculado ao Sundance – são, via de regra, os exemplos de que o aluno norte-americano mais se lembra quando perguntado sobre o cinema brasileiro. Uma das consequências que se evidencia ao longo da prática em sala de aula é que estes filmes organizam a geografia brasileira para os alunos em Sul e Norte, ao se passarem no Rio de Janeiro e no interior do Nordeste brasileiro. Através de suas tramas, organizam também essas duas áreas em torno dos signos da violência, no caso do Rio de Janeiro, e da pobreza, no caso da Região Nordeste, reforçando uma imagem midiática do Rio de Janeiro como violenta e uma do Nordeste como atrasada e pobre. Ainda que fundadas em parte da realidade, essas imagens são limitadas ou redutoras, residindo aí uma das razões pelas quais o docente deve usar seu espaço da sala de aula para expandir o conhecimento do aluno sobre a cultura brasileira, incluindo em seu curso a variedade da produção audiovisual como ponto de partida.

Ao incluir outras geografias no plano do curso, o cinema *made in* Nordeste logo ganha destaque. Considerado como um cinema de vanguarda e relevante para a história do cinema nacional por causa, especialmente, de *Baile Perfumado* (1996), de Lício Ferreira, que marcou o início da Retomada, a partir dos anos 2000 o cinema nordestino foi alavancado pelo reconhecimento nacional e internacional. Isto se deu como resultado direto do barateamento dos equipamentos advindo de uma verdadeira revolução digital na área do cinema, o que permitiu, entre outras coisas, «descentralizar os recursos do Eixo Rio-São Paulo e democratizar a produção audiovisual» (Oliveira, 2019). Os diretores do Nordeste têm agora meios e recursos para produzir e finalizar seus filmes sem precisar se

⁴ Este é também o perfil do público brasileiro que tem acesso ao cinema, como mostra Rosália Duarte (2002, p. 14): «[...] as pesquisas de mercado indicam que 79% do público de cinema no Brasil é constituído por estudantes universitários: oriundos, em sua maioria, de camadas médias e altas da sociedade, esses estudantes têm maiores oportunidades de ver filmes, desde muito pequenos, e de ter essa prática valorizada no ambiente familiar e nos demais grupos dos quais participam».

deslocar para o Rio de Janeiro ou São Paulo, modificando também o cenário do cinema nacional: «Os longa-metragens mais bem-sucedidos do Brasil contemporâneo deixaram de se restringir aos favela movies ambientados no Rio de Janeiro», explica Waldheim G. Montoya (2019), libertando o cinema nordestino da então onipresença do Eixo na produção cinematográfica nacional e dando ao público a oportunidade de conhecer um outro cinema brasileiro. Filmes como *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de 2005, de Marcelo Gomes; *O Céu de Suely*, de 2006, de Karim Aïnouz; *Que Horas Ela Volta?*, de 2015, de Anna Muylaert; *Boi Neon*, de 2016, e *Divino Amor*, de 2019, ambos de Gabriel Mascaro; ou o conjunto de obras de Kleber Mendonça Filho – *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), este com Juliano Dornelles – podem fazer parte, assim, de um projeto de ensino que pretende ampliar o que se entende por cinema brasileiro, mas também do que se entende sobre o Brasil, sua história, dinâmicas internas e configurações identitárias.

Neste trabalho, me concentro na discussão de três longas-metragens brasileiros – *O Céu de Suely* (2006), *Que Horas Ela Volta?* (2015) e *Bacurau* (2019) – para ilustrar a possibilidade de pôr em diálogo as suas narrativas dentro de um contexto pedagógico voltado para um ensino crítico da cultura brasileira para alunos estrangeiro, com foco na produção de cinema localizado no Nordeste do Brasil.

3. EDUCAÇÃO PELA PEDRA⁵

Uma pedra no sapato do Brasil. É com esta imagem que Glen Goodman (2016, p. 22) introduz o seu trabalho para situar os leitores quanto à dinâmica Norte-Sul no Brasil. Nele, Goodman (2016) traça as origens da imagem da Região Nordeste como um local de fome, sofrimento, atraso e tragédia em contraste com o Sul, moderno, desenvolvido e branco, para argumentar que o Nordeste serve como o Outro dentro do espaço nacional⁶. Analisando a recepção que *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, obteve na época em que foi escrito, Goodman (2016, p. 23) revela como o livro a um só tempo apresentou o Nordeste ao centro econômico e cultural do Brasil à época como também chocou o eixo sulista/sudestino, que desconhecia a geografia brasileira: «The book scandalized readers

⁵ Subtítulo em referência e homenagem ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto e seu poema *A educação pela pedra*, publicado em obra de mesmo nome, em 1966.

⁶ Conferir Lucena (2019) para uma discussão extensa da fortuna crítica sobre a formação do discurso regionalista nordestino no Brasil.

in Brazil's urban centers because it brought to life a world that was a perfect foil to the urban aspirations of the time: backward, illogical, and lawless».

Goodman (2016) costura à sua discussão o tema da migração regional, vinculando a saída dos nordestinos em direção ao Rio de Janeiro e São Paulo como resultado da privação estrutural que caracterizaria o Nordeste. Em Lucena (2019, p. 189-190), discorro sobre como a partir do final dos anos de 1930 a migração dos nordestinos se converte em um destino a que estes estão fadados a enfrentar dentro do espaço nacional, evento «vinculado a um contexto de pobreza decorrente principalmente das secas que passam a atingir o Nordeste a partir de 1877, mas também do declínio da economia canavieira na região em paralelo à ascensão do café paulista», relegando a região a um lugar de desvantagem e os seus habitantes a imagem de «um tipo regional subalterno dentro da hierarquia social» do país. Não por acaso este é um dos temas centrais de *O Céu de Suely* (2006), do diretor cearense Karim Aïnouz.

Ao início do filme, a protagonista Hermila faz a viagem de retorno de São Paulo para Iguatu, sua cidade de origem localizada no interior do Ceará, com um filho ainda bebê que tivera na capital paulista. Abandonada pelo pai da criança, Hermila tenta recompor a vida em Iguatu, mas a promessa de crescimento – seja subjetivo, seja estrutural – que a vida no Sul representa motiva a heroína a tomar o rumo da estrada outra vez. Sem perspectiva de emprego que lhe renda alguma autonomia financeira para organizar a sua partida do Ceará, Hermila adota o pseudônimo de Suely e organiza uma rifa em Iguatu. O prêmio da rifa é uma «noite no paraíso», isto é, Suely rifa o próprio corpo entre os moradores da cidade para, com o dinheiro arrecadado, organizar sua viagem para qualquer destino, desde que seja o mais longe possível de Iguatu.

Boa parte da crítica acadêmica sobre o filme concentra-se no tema da migração (Sousa, 2011; Vaz, 2015; Mercês, 2016), mas também no tema da prostituição (Mello e Santos, 2018) e da construção de sentidos por meio de som e imagem no filme (Gutemberg e Lira, 2016; Costa, 2018). Enquanto material pedagógico para ser usado na construção de um olhar panorâmico do Brasil, o filme apresenta aos alunos uma perspectiva mais crítica quanto ao Nordeste em comparação com a imagem presente no familiar *Central do Brasil* (1998), por exemplo, no qual o interior do Nordeste é retratado como um espaço de redenção e mística, de laços comunitários e encontro do amor (Sadlier, 2016, p. 63). O sofrimento que Iguatu representa para Suely é problematizado em sala de aula a partir das ausências estruturais que caracterizam uma parte do Brasil, revelando as desigualdades regionais em termos políticos, econômicos e ideológicos e

sua marca na subjetividade dos brasileiros. Discute-se também o tema da resistência feminina por meio da atitude de Suely de rifar o próprio corpo: a personagem é vítima do seu contexto de pobreza ou é agente do seu destino ao escolher usar o próprio corpo como meio de concretizar sua viagem?

Diante do final em aberto do filme – o drama termina com Hermila/Suely na estrada, em direção à cidade de Porto Alegre e tendo deixado o filho pequeno em Iguatu –, *O Céu de Suely* (2006) se conecta quase que diretamente com a história do filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), da paulistana Anna Muylaert. Este, apesar de não se passar no Nordeste, tem no seu centro uma protagonista nordestina, e o filme inteiro é atravessado pela dinâmica regional, onde o texto de Goodman, por exemplo, encontra grande ressonância. O longa conta a história de Val, uma pernambucana que vive em São Paulo há mais de 10 anos, onde trabalha e mora na casa de uma família de classe média alta paulistana. Val tem uma filha chamada Jéssica, que tem por volta dos seus 18 anos de idade e uma relação com a mãe marcada pela separação, pois Val a deixou em Pernambuco e não voltou para visitá-la desde que partiu para São Paulo em busca de melhores condições de trabalho que a permitissem sustentar a filha mesmo à distância. As duas vão se reencontrar pela primeira vez em São Paulo desde a partida de Val, para onde Jéssica vai com o objetivo de prestar vestibular em uma universidade pública.

De acordo com Ligia Bezerra (2020, p. 137), o filme de Muylaert recebeu grande repercussão pela crítica e sob ângulos jornalísticos, psicológicos e sociológicos, «focusing on issues of affect; offering comparisons with other moments in history in other geographies; and considering issues pertaining to gender relations». Novamente em Lucena (2019, p. 10), sigo o recorte identitário-regional e mostro que Val corresponde a um imaginário típico da nordestina brasileira: pobre, sem escolarização formal, migra para o Sudeste do Brasil em busca de emprego, trabalhando há mais de dez anos como empregada doméstica na casa de uma família rica, o que a impede de criar a própria filha, que cresce sem a mãe. Como demonstra Dennison (2020, p. 62), Val personifica a trajetória e a experiência de vida de muitas mulheres pobres do interior do Nordeste – como também Hermila/Suely, por exemplo, que repete o ciclo de abandono do filho em busca de melhores oportunidades de sobrevivência no sul do Brasil.

Apesar de o papel de Val no filme revelar a manutenção de uma violenta dinâmica de desigualdade social, econômica e de gênero, de origem colonial e escravocrata na sociedade brasileira, ela representa uma zona de conforto porque corresponde à expectativa do imaginário sobre o lugar da empregada doméstica na sociedade brasileira

– a de «quase da família», a que habita cordialmente o quartinho dos fundos. Por sua vez, Jéssica simboliza o oposto. Por isso, torna-se figura-chave do filme, pois desmantela a suposta «ordem natural das coisas» fundada num conjunto de regras implícitas na sociedade brasileira que organiza a co-habitação entre brasileiros de diferentes classes sociais sobre a suposição da impossibilidade de ascensão social por parte dos pobres (Dennison, 2020, p. 62).

O filme trata, sobretudo, da dicotomia que regula a experiência de ser um brasileiro do Nordeste pobre e um brasileiro do Centro-Sul rico, como explica Dennison (2020, p. 62). Já em sala de aula, as icônicas cenas do «sorvete do Fabinho» ou do uso da piscina por Jéssica são somente algumas das muitas que reverberam, às vezes profundamente, na experiência de vida de alguns alunos⁷. Como mostra Bezerra (2020, p. 141), o sorvete e a piscina no filme são itens de distinção social que determinam o lugar de exclusão de Val e Jéssica dentro da casa em que habitam. Portanto, quando Jéssica toma o sorvete ou pula na piscina, ela desafia as normas sociais implícitas da casa, momento em que a turma na sala de aula costuma se polarizar, necessitando reconhecer e negociar algumas de suas crenças mais arraigadas e talvez nunca antes confrontadas.

O «fantasma das classes que se toleram» aparece novamente no terceiro filme utilizado no curso, *Bacurau*, lançado em 2019 por Kleber Mendonça Filho (2020, p. 14) em parceria com Juliano Dornelles. *Bacurau* (2019) repercute positivamente em sala de aula não só pela preparação prévia que os alunos recebem ao longo do semestre por meio de leituras como Goodman (2016) ou Sadler (2016) e de filmes como os comentados acima, mas também pela identificação imediata que *Bacurau* (2019) promove ao trazer para a tela a presença norte-americana em território brasileiro. Além disso, o filme estimula uma rica discussão quanto aos aspectos técnicos do cinema, visto que mistura «elementos da ficção científica, do western italiano, dos cordéis, do cinema de aventura americano e australiano» (Filho, 2020, p. 17).

A história tem como ponto central o desaparecimento da comunidade nordestina de Bacurau dos mapas, marcado pela cena em que o professor Plínio descobre que Bacurau sumiu de um aplicativo similar ao Google Maps. A partir daí, vai se revelando

⁷ Na casa de Dona Bárbara, onde Val trabalha, há dois tipos de sorvete: o mais caro, o sorvete do filho Fabinho, e o sorvete mais barato, de marca popular, que é o sorvete que Val pode comer. A questão do sorvete faz referência à cena em que Jéssica é flagrada por Bárbara comendo o sorvete do Fabinho, causando constrangimento a todos da casa. Já a cena da piscina refere-se a quando Jéssica entra na mesma com Fabinho, causando, mais uma vez, contrariedade à dona da casa, que decide esvaziar a água da piscina depois de presenciar o episódio.

para a audiência um projeto de extermínio de Bacurau organizado pelos norte-americanos com ajuda de um casal de matadores de São Paulo, como se estes fizessem parte de um jogo no qual vence aquele que tirar mais vidas. Sucesso de crítica cinematográfica, *Bacurau* (2019) foi analisado majoritariamente a partir do seu potencial questionador da violência colonial que erodiu os direitos de cidadãos marginalizados (Dias Jr., 2020; Gomes e Trovão, 2020; Chueiri e Silva, 2020; Fischer, 2021). Outros trabalhos também se concentram no tema da educação em *Bacurau* (2019), seja na educação como ferramenta de memória para a resistência (Barbosa e Castro, 2021), seja como uma forma de educação audiovisual que o filme pode promover (Guaraná, 2020). Aqui, apresento *Bacurau* (2019) como sugestão de filme para finalizar o semestre da aula de cultura brasileira através de filmes, justamente por explanar em sua narrativa o tema da dinâmica regional/nacional Norte-Sul, apresentado por vezes indiretamente nos filmes anteriores.

Nas palavras de Ismail Xavier (2020, p. 24), *Bacurau* encena uma «parábola do absurdo» representada pelo «clube da morte» do qual fazem parte os americanos. Evoca também o imaginário das guerras, «por exemplo, a do Vietnã, em que soldados vindos de longe se perdem em florestas de um país cuja geografia, língua e cultura ignoram por completo» (Xavier, 2020, p. 24), alegorizando, assim, não só a experiência dos norte-americanos numa comunidade nordestina remota, mas também a dos próprios sudestinos no interior brasileiro que teimam em desconhecer. Xavier (2020, p. 24) conclui, portanto, que, através de muita ação, *Bacurau* (2019) mimetiza relações neoimperialistas que tentam sobreviver em um núcleo «competente e sagaz» de resistência, representado pelo interior nordestino.

Para além de uma relevância atemporal que *Bacurau* (2019) demonstra ter por permitir a discussão de temas histórico-sociais presentes até hoje na constituição do Brasil, Kleber Mendonça Filho (2020, p. 13) também aponta para o filme como um fruto inevitável e indissociável do país, permitindo que se discuta a partir dele um retrato do Brasil que acompanha as rotas que o país vem tomando. De certa forma, a escolha de *Bacurau* como filme que encerra o semestre é vista como lógica no sentido de que ele reúne os temas trabalhados nos filmes anteriores, como explica o diretor ao dizer que *Bacurau* (2019) foi construído «em cima de erros, agressões e violências históricas que têm marcado a sociedade brasileira e também o mundo» (Filho, 2020, p. 19). Foi sendo imaginado também dentro de um contexto altamente conectado, «lendo a imprensa na internet, assistindo a vídeos no YouTube, no Instagram, vendo as pessoas reagirem ao mundo nas redes sociais», criando um «choque satírico entre realidade e ficção», mas

também se conectando diretamente à realidade dos alunos, que se informam e interagem a partir das redes sociais (Filho, 2020, p. 18).

Naturalmente outros filmes devem compor a aula para que dialoguem, ao longo do semestre, com os temas apresentados em *O Céu de Suely* (2006), *Que Horas Ela Volta?* (2015) e *Bacurau* (2019). Exemplos de outras obras também estudadas no curso em questão são *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; *Terra Estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas; *Madame Satã* (2002), também de Karim Aïnouz; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2019), de João Salaviza e Renée Nader Messoro. Ao final do semestre, os alunos deixam o curso equipados para pensar criticamente sobre temas próprios da formação da sociedade brasileira, como o domínio do eixo Rio-São Paulo na formação cultural do e sobre o Brasil, os conceitos de cordialidade, democracia racial e lusofonia na formação da mentalidade brasileira e, claro, um maior controle da língua falada e escrita, habilidades que acompanham o desenvolvimento dos alunos ao longo do semestre.

Alguns dos comentários dos alunos publicados por meio da avaliação final do curso enfatizaram o quanto a seleção dos filmes os ajudou a ampliar a perspectiva que tinham em relação à cultura brasileira. Os comentários dizem, por exemplo, que o curso lhes possibilitou discutir «muitos temas tipicamente não apresentados em uma aula de português, e para mim isto foi fascinante e útil, pois agora tenho uma nova perspectiva» (CourseEval, 2021). Outro comentário diz que os filmes ensinaram «uma grande quantidade de informações relevantes sobre a cultura brasileira», desenvolvendo no aluno «tanto uma compreensão quanto uma apreciação mais fortes da cultura brasileira» (CourseEval, 2021).

Finalizo a minha escrita argumentando por um curso de cinema brasileiro que faça pensar, que provoque a reflexão, ensinando a questionar «o que, segundo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável», como afirma Xavier (2008, p. 14). Que este trabalho chame a atenção para o papel decisivo que o cinema pode ter na educação seja formal, seja cotidiana dos estudantes, tocando na dimensão formativa de valores, visão de mundo, conhecimento e ampliação de repertório que permeia a experiência do cinema brasileiro na sala de aula estrangeira. Como mostra também Duarte (2002, p. 17-19), «ver filmes é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais», e continua: «Esse é o maior interesse que o

cinema tem para o campo educacional – sua natureza eminentemente pedagógica», que vai muito além de um mero complemento em sala de aula, sendo uma atividade verdadeiramente educativa.

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, C. E. F., CASTRO, E. C. (2021). Educação como meio de resistência: uma análise discursiva de Bacurau. *Humanidades e Inovação*, 8 (36), 102-118. <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/4298>
- BERNARDET, J-C. (2012). *O que é cinema*. Brasiliense.
- BEZERRA, L. (2020). The battle for goods: consumption in Anna Muylaert's *The second mother*. *Romance Quarterly*, 67 (3), 136-148. <https://doi.org/10.1080/08831157.2020.1772659>
- CHUEIRI, V. K., SILVA, A. C. M. (2020). On surprise and apocalypse in the film *Bacurau*. *Anamorphosis*, 6 (2), 627-644. <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.62.627-644>
- COSTA, A. G. (2018). Afetos e fotogramas performáticos no cinema de Karim Aïnouz. *Esferas*, 12, 92-100. <http://dx.doi.org/10.31501/esf.v1i12.10098>
- COURSE EVAL Georgetown University. (7 de maio de 2021). <http://eval.georgetown.edu>
- DENNISON, S. (2020). *Remapping Brazilian film culture in the twenty-first century*. Routledge.
- DUARTE, R. (2002). *Cinema e educação*. Autêntica.
- FILHO, K. M. (2020). *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. Companhia das Letras.
- FISCHER, M. M. J. (2021). Bacurau flies at dusk: film, viral cultural politics, Covid-19, hauntings, and futures. *Anuário Antropológico*, 46 (1), 166-189. <https://doi.org/10.4000/aa.7681>
- GOMES, A. R., TROVÃO, F. V-B. (2020). O voo do bacurau: cinema, necropolítica e (contra)violência. *Fênix*, 17, 231-261. www.revistafenix.pro.br
- GOODMAN, G. S. (2016). A stone in Brazil's shoe: the dystopian Northeast in the Brazilian national imaginary. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 49 (1-2), 22-28. <https://doi.org/10.1080/08905762.2016.1257084>
- GUARANÁ, B. (2020). «A few years from now» in western Pernambuco. *Film Quarterly*, 74 (2), 77-80. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.77>
- GUTEMBERG, A., LIRA, B. (2016). A narrativa cinematográfica: o imbricamento de som e imagem na produção de sentido em «O céu de Suely». *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 15 (30), 280- 293. <https://doi.org/10.5902/2175497721771>
- JR. DIAS, J. (2020). *Bacurau* as science-fiction revenge fantasy. *Film Quarterly*, 74 (2), 84-86. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.84>
- LUCENA, S. C. (2019). A identidade feminino-nordestina na obra de Maria Valéria Rezende [Tese de Doutorado, University of Georgia]. http://getd.libs.uga.edu/pdfs/lucena_sarah_201908_phd.pdf

- MACHADO, J. L. (20 de abril de 2021). *Aprender e ensinar com filmes*. TamanduáEDU. <https://tamandua.tv.br/escolas/>
- MELLO, B. M., SANTOS, S. M. (2018). O céu de Suely: uma análise sobre as estéticas de estado na violência policial contra prostitutas. *Revista de Ciências do Estado*, 3 (2), 117-134. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revise/article/view/5130/3182>
- MERCÊS, C. (2016). Escritas cinematográficas de Karim Ainouz: roteiro, trânsitos migratórios e arquivamentos literários no filme *O céu de Suely* (2006). *Forma Breve*, 13, 671-678. <https://doi.org/10.34624/fb.v0i13.5023>
- MONTOYA, W. G. (28 de novembro de 2019). *Recife, a 'nova Meca' do cinema brasileiro*. Agência EFE. <https://www.efe.com/efe/brasil/cultura/recife-a-nova-meca-do-cinema-brasileiro/50000241-4121385>
- NAGIB, L. (2006). Going global: the Brazilian scripted film. Em S. HARVEY (Ed.), *Trading culture: global traffic local cultures in film and television* (pp. 95-103). John Libby.
- OLIVEIRA, J. (22 de outubro de 2019). *Cinema 'made in' Nordeste dribla crise do audiovisual e ganha espaço em festivais internacionais*. El País. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/08/cultura/1570555268_941858.html
- SADLER, D. J. (2016). The *sertão* on screen: from the silent era to the Pernambuco revival. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 49 (1-2), 56-64. <https://doi.org/10.1080/08905762.2016.1257042>
- SOUSA, S. M. N. (2011). Gênero e (des)locamentos: «O céu de Suely». *Revista Pós Ciências Sociais*, 8 (16), 145-154. <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/696>
- VAZ, A. A. S. (2015). Retorno migratório: globalização afetiva e despertencimento no filme *O céu de Suely*. *Ciências Sociais Aplicadas*, 23 (3), 277-285. <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/sociais>
- XAVIER, I. (2008). Um cinema que «educa» é um cinema que (nos) faz pensar. *Educação e Realidade*, 1 (33), 12-20. <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6683>
- XAVIER, I. (2020). Prefácio: Documentando processos de criação. Em K. M. FILHO (Ed.), *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau* (pp. 21-38). Companhia das Letras.

**M8: QUANDO A MORTE SOCORRE A VIDA E O RACISMO ESCANCARADO
NA SOCIEDADE BRASILEIRA**

Sheila Cristina Silva Aragão Caetano

Faculdade Zumbi dos Palmares e Trace Brasil

1. INTRODUÇÃO

Apesar de o Brasil ter sido o último país do continente americano a oficialmente abolir o regime escravocrata, temos hoje uma imagem de que aqui não havia racismo. Isso se deu pelo país ter sua origem fundada na miscigenação e pelo escritor Gilberto Freyre ter forjado a ideia de que vivíamos em perfeita harmonia e igualdade, e por isso em uma democracia racial, em seu livro *Casa-grande & senzala*, de 1933.

Essa imagem funcionou tanto, que internacionalmente o Brasil pode até ser visto como evoluído, uma vez que não era praticado o *apartheid* sul-africano nem o regime segregacionista norte-americano.

Não obstante, os brasileiros acreditavam piamente que essa democracia era praticada e, mesmo que houvesse, assim como ainda há, entradas e elevadores de serviço e social e a exigência de boa aparência (o que era sinônimo de não negro) numa busca de emprego, independentemente da maioria numérica, não era e ainda não é possível encontrar pessoas negras ocupando todos os espaços sociais.

Isso acaba acontecendo por inúmeros fatores, em especial porque, após 13 de maio de 1888, ao invés de os ex-escravizados serem incluídos socialmente, eles foram cada vez mais excluídos. Foram criadas leis e proibições que proporcionavam essa exclusão, como a lei da vadiagem, que surge em 1824 e é renovada em 1890 e outras vezes ao longo do século XX, e a proibição da prática da capoeira, do samba e das religiões de matrizes africanas, que foram criminalizadas.

Há ainda o incentivo à prática da eugenia na educação, na Constituição de 1934, o que implica, de acordo com Maciel (1999), a promoção da raça superior, a ariana, considerando, com isso, degenerada a mistura de raças. No Brasil havia a promoção do branqueamento da população e se acreditava que com o passar dos anos os povos originários e as populações negras seriam eliminadas da sociedade.

Apesar de terem sido inúmeras as leis que acabam por excluir socialmente as populações negras, após a criação da Lei Afonso Arinos, em 1951, a primeira a

estabelecer que a prática de preconceito é crime, houve muitas outras que visavam proteger as pessoas negras. Porém, na prática essas leis acabam não se valendo em virtude do racismo estrutural, que, por ser tão normatizado, muitas vezes passa despercebido.

Este artigo visa problematizar o racismo na sociedade brasileira por meio da análise do filme *M8: Quando a morte socorre a vida*, fazendo uso do viés metodológico de Silvio de Almeida (2018) e Adilson Moreira (2019).

2. ANÁLISE DO FILME

O filme *M8: Quando a morte socorre a vida*, que será referido posteriormente quando necessário apenas pela abreviação *M8*, tem direção de Jeferson De, foi lançado em 2019 e se passa na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil.

O mote principal do filme é mostrar a grande mortalidade de jovens negros no Rio de Janeiro. São jovens que se tornam desaparecidos para as famílias, têm seus corpos utilizados por uma faculdade de Medicina e são enterrados como desconhecidos. O personagem principal é Maurício, um jovem negro periférico que passa no vestibular de Medicina e começa a ocupar um lugar de privilégio branco, ou seja, um espaço que não é destinado a pessoas negras, gerando um estranhamento social.

Além da história de Maurício, o filme mostra todas as problematizações que o racismo acarreta socioeconômica e culturalmente para as pessoas negras no Brasil e que, de forma geral, costumam passar “desapercebidas”.

O trabalho de Coelho e Cerqueira (2017) evidencia como o número de mortes de pessoas negras é bem maior que o de pessoas brancas na cidade do Rio de Janeiro, conforme aponta a tabela a seguir. E esse fato corrobora a teoria do filme sobre a morte de corpos negros.

Tabela 1. Taxa de homicídio por 100 mil.

Região	Não		
	Todos	Negros	Negros
Bangu	62,74	78,152	38,18
Barra da Tijuca	17,96	37,48	10,97
Campo Grande	90,94	96,57	82,64
Centro	76,2	98,4	51,91

Guaratiba	86,67	112,01	50,12
Ilha do Governador	22,18	38,6	9,31
Inhaúma	57,84	71,31	39,71
Jacarepaguá	41,23	52,21	30,85
Madureira	80,76	98,32	61,42
Meier	41,15	63,51	22,07
Pavuna	108,71	121,2	88,38
Penha	46,69	73,06	14,96
Ramos	72,2	93,82	44,98
Santa Cruz	84,62	96,9	60,25
Tijuca	24,49	36,14	19,87
Zona Sul	18,98	36,85	13,18
Todos	63,35	86,75	39,88

Fonte: Coelho e Cerqueira (2017).

Da mesma forma, a matéria de Acabaya e Arcoverde (2021) para o portal G1 se baseia em dados recentes do Atlas da Violência, pontuando que, no Brasil, pessoas negras têm 77% mais chance de serem vítimas de homicídios, assim, a chance de uma pessoa negra ser assassinada no Brasil é 2,6 vezes maior do que a de uma pessoa branca. Evidenciando, desse modo, como é factível que a população negra no Brasil sofra de violência contra a própria vida.

Entretanto, quando pensamos no país de forma geral, esse tipo de notícia não tem tanta repercussão por conta do racismo estrutural que normatiza a prática de atitudes racistas no cotidiano, desumanizando essa parte da população. Porém, quando se assiste à película M8, que demonstra em inúmeros trechos a problematização do racismo, fica mais fácil perceber que na prática o racismo no Brasil é escancarado.

Vejamos, por exemplo, um trecho do meio para o fim do filme, em que Maurício é parado sem real motivo pela polícia¹ e é atacado violentamente apenas por estar andando à noite na região nobre da zona sul carioca. Nesse momento, se seus amigos médicos não estivessem por perto, ele poderia ter acabado injustamente na prisão ou mesmo morto (conforme o personagem policial sinaliza ao rapaz). Assim, talvez entrasse para a

¹ Um policial branco e outro negro.

estatística, segundo Garcia (2018), de jovens negros que são mortos no Brasil: a cada 23 minutos um jovem negro é morto no país.

Podemos citar ainda, baseado em Lazzaeri (2018), a estatística de desaparecimentos, que é o foco principal do filme: os corpos negros “desconhecidos” utilizados para o ensino na faculdade de Medicina e as constantes aparições do grupo de mães que protestam para encontrarem seus filhos desaparecidos refletem um movimento real da cidade do Rio de Janeiro.

Porém, quando se pensa nesse filme como um todo, mesmo sem um olhar crítico, é possível perceber que algo está errado. O racismo é mostrado pouco a pouco no filme, começa em detalhes e vai se intensificando.

Silvio de Almeida (2018) pontua o racismo como estrutural pois está na base da sociedade, ou seja, o racismo norteia a sociedade como um todo. Mas e o que seria o racismo em si? É importante começar dizendo que preconceito é literalmente ter o conceito de algo antes de ter tido contato com ele. Assim, podemos ter preconceito de qualquer coisa, o que nos está no plano das ideias; quando essas ideias são transformadas em ações, falamos em discriminação. Por exemplo, quando evitamos uma pessoa ou a tratamos mal por conta dos amigos dela, ou pela religião que pratica ou ainda por algo que outra pessoa nos diz.

Mas a discriminação pode levar inclusive a morte, espancamento, entre outros. Quando temos um grupo que sistematicamente sofre preconceito e discriminação e com isso é lesado, ou seja, sofre perdas sociais, culturais, econômicas e históricas, chamamos de racismo. É o que acontece com as pessoas negras no Brasil, que não têm oportunidades iguais, que são alvo da polícia, que não têm o mesmo acesso a educação, moradia e saúde.

A priori, o racismo era considerado uma doença que afetava alguns indivíduos, contudo não existe um gene para isso; ele é praticado em instituições privadas e públicas, as quais refletem o passamento vigente da sociedade e, por isso, o racismo está na estrutura, ele é estrutural (Almeida, 2018).

As instituições são formadas por grupos de poder que favorecem sistematicamente seu grupo com privilégios para que eles continuem no poder. Por exemplo, uma empresa que só contrata pessoas que fizeram intercâmbio e estudaram em faculdades de elite e falam inglês fluentemente. Todos esses acessos, de maneira geral, não são possíveis ou facilitados para pessoas negras que ficaram no lastro de pobreza e subalternidade.

Assim, pessoas negras que ocupam espaços sociais majoritariamente brancos são a exceção e não a regra. E por serem a minoria, dificilmente podem fazer mudanças

efetivas, isso foi o que aconteceu quando tivemos um ministro do Supremo Tribunal de Justiça negro, caso de Joaquim Barbosa.

Em outra cena do filme, Maurício visita a casa da amiga e ficante² que cursa medicina com ele, a Suzana. O porteiro do prédio, negro, pensa que ela está sendo assaltada ou sequestrada e olha torto para Maurício. Dentro do apartamento, a empregada doméstica negra tem certa estranheza em servir uma pessoa negra, e, por fim, a mãe de Suzana, Carlota, diz que sua filha tem sangue de médico, já que o avô foi médico e pergunta por que ele escolheu essa profissão.

Responder que sua mãe Maria Aparecida era auxiliar de enfermagem e o inspirou a fazer Medicina foi um absurdo para Carlota, que ainda pensa que ele não teria capacidade, recursos e tempo para se preparar para entrar num vestibular tão concorrido, além de dar a entender que pessoas negras não teriam capacidade intelectual para ocupar esse espaço.

Dessa forma, o fato de pessoas brancas terem esse pensamento prévio e agirem na constância pensando que pessoas negras ou são subalternas ou são criminosas é denotativo do racismo estrutural. Outro ponto é a presença constante de subalternos negros que são socialmente treinados para verem seus pares negros ou como subalternos ou como criminosos, e que assim não permitem a si próprios sonharem.

Esse cenário é um estigma na perspectiva de Adilson Moreira (2019, p. 62), “uma característica a partir da qual uma pessoa ou um grupo de pessoas sofrem desvantagens sistemáticas”, por meio da edificação de identidades sociais com caráter subalternizado, que acabam por impedir que o grupo tenha acessos socioeconômico e culturais, que geram exclusão social e acabam por confirmar que efetivamente o grupo “merece” ser depreciado. Essa limitação que as pessoas negras internalizam mexe muito com a autoestima, como acontece nessa passagem com o porteiro e a empregada doméstica.

Outro aspecto que Carlota evidencia é a sexualização de pessoas negras, achando que a filha teria curiosidade de experimentar algo diferente do mundo dela e tido como “mais potente” e também inadequado para se ter envolvimento amoroso e formar família. Esse é um estereótipo tanto de homens quanto de mulheres negras, contudo as mulheres negras são hipersexualizadas e objetos de desejo, literalmente uma posse física e não propriamente um ser humano com subjetividades.

² Ter um relacionamento casual com alguém sem o vínculo do compromisso.

Os estereótipos são uma forma de controle e generalização de defeitos sociais pela perspectiva de Moreira (2019), então, quando pessoas negras são tidas e vistas como sem moral, sem inteligência, como objetos sexuais, como inferiores, feias e criminosas, elas perdem sua humanidade e a possibilidade de ser. De acordo com a perspectiva de Hall (2016), só compartilham a mesma cultura quem tem as mesmas vivências, desse modo, as pessoas não negras acabam, apesar de serem tão brasileiras quanto as negras, não partilhando dos mesmos hábitos culturais, tornando ainda pior o problema da falta de humanização para com as populações negras.

Voltando à questão do estereótipo da sexualização desse grupo, que acarreta a solidão afetiva, ele vindo sendo reproduzido na literatura, vide os personagens Dona Anastácia e Tio Barnabé, do higienista Monteiro Lobato, que se tornou atração de televisão, seguindo os mesmos moldes. Ou mesmo séries de TV como *Sexo e as Negras* (2014), ou tantas novelas como *Avenida Brasil*, em que a personagem Zezé não possui nenhum vínculo familiar, desejo de mudar de vida/sonhos, é caricata e sem profundidade. Esses personagens ajudam na reprodução de estereótipos, sendo que:

Os grupos majoritários reproduzem estereótipo com o propósito de moldar a percepção da realidade social a partir de certa perspectiva. Por esse motivo, estereótipos são sempre usados para manutenção de processos de estratificação porque perpetuam as desvantagens que afetam grupos minoritários e reforçam o status de privilegiado dos grupos dominantes (Moreira, 2019, p. 60).

De forma geral, essa cena entre Maurício e Carlota gera um estranhamento pelo fato de Maurício não “aceitar” como válida a opinião dela, possibilitando, assim, que tanto pessoas negras quanto não negras possam pensar a respeito da atitude desses dois personagens.

Um personagem que personifica tanto o racismo estrutural quanto o recreativo é o colega de classe de Maurício, o Gustavo. Logo no início do filme, no começo do curso de Medicina, apesar de Maurício usar jaleco e inclusive ter assistido a aula com ele, Gustavo pensa e o trata como se ele trabalhasse na instituição. Pelo fato de o colega ser negro, Gustavo considera que a única forma de ele ocupar aquele espaço é por meio da subalternidade, demorando a perceber que é tão estudante quanto ele naquele espaço. Esse é um traço do racismo estrutural, porém em outros momentos ele faz piadas e coloca Maurício em desconforto por sua capacidade cognitiva, sempre se desculpando, mas se valendo da brincadeira como escudo para poder praticar suas atitudes racistas. Inclusive, Gustavo pensa que Maurício não seria digno de ser ficante de Suzana, mas que ele

próprio, sim, seria compatível com a personagem para desenvolver qualquer tipo de enlace amoroso.

Moreira (2019) pontua que fazer com que pessoas negras se sintam pequenas para enaltecimento próprio faz bem ao ego de pessoas brancas, além de fortalecer os espaços de privilégio branco, dando a esse grupo cada vez mais poder social, cultural e econômico, uma vez que escancaram os inúmeros desajustes forjados de pessoas negras.

O racismo recreativo carrega esse tom jocoso, sobre o qual Moreira (2019) discorre dizendo como o humor é construído em cima de uma psicologia social, desencadeando processos cognitivos e uma dimensão emocional. Assim, a forma mais comum de praticar humor é pelas teorias de superioridade, em que grupos/indivíduos vistos como marginalizados são colocados em situações ridicularizadas. Fazer piadas também pode acontecer para proporcionar prazer psíquico e se tornar uma forma de aliviar agressividade sem ser diretamente agressivo.

Com esses ingredientes é possível chegar ao humor racista, ao racismo recreativo, que, para Anderson (em Moreira, 2019), possui as seguintes características:

- se baseia na reprodução de defeitos morais de um grupo, para que eles sejam ridicularizados;
- reproduz estereótipos negativos de grupos minoritários;
- ocasiona deteriorações psicológicas e sociais nos alvos das piadas;
- tem a ver com o contexto cultural;
- serve para manter a imagem marginalizada e subalternizada de grupos socialmente minoritários;
- garante satisfação psicológica para o grupo que está no poder.

Assim, quando Gustavo usa de humor racista com Maurício, ele busca legitimar seu poder social, ou seja, o poder social de seu grupo dominante; consegue satisfação psicológica; satiriza as pessoas negras de forma geral; causa a permanência sociocultural de estereótipos inferiores para as populações negras, e em especial para Maurício; além de abalar psicologicamente a mente de Maurício.

No filme, uma personagem que tenta fugir à regra de praticar o racismo é Suzana. Podemos pensar nela como uma pessoa que se diz “aliada” da pauta da negritude, mas que ainda tem muito a desconstruir de suas atitudes e seus pensamentos. De forma geral, Suzana é aberta a ter tanto o vínculo amistoso quanto afetivo com Maurício, tentando incluí-lo na classe e em atividades. Porém, ela tem medo de andar de carro nas regiões

mais afastadas da cidade do Rio e acha que isso é normal, nas comunidades; não tem empatia logo de cara com o movimento das mães de filhos desaparecidos; não consegue entender assertivamente os problemas de raça e classe que Maurício passa e, assim, a dificuldade de dar apoio efetivo, e defende as atitudes da mãe, Carlota, para com o rapaz, pontuando que é algo normal para alguém da idade dela e que, por isso, seu comportamento não é errado nem precisa ser mudado.

Além do personagem de Maurício que é negro, o filme traz sua mãe Cida, uma vizinha, dois profissionais da limpeza da faculdade (Sinvaldo e Sá), o grupo de mães com filhos desaparecidos e a secretária Iza.

Sua mãe recebe uma atenção mais central no filme, em seu fim, demonstrando a força de vontade que ela precisou ter para vencer a barreira da situação de pobreza para fazer o curso de enfermagem, suas dificuldades ao longo de seu trajeto, uma vez que em sua época era ainda mais difícil (para não dizer inacessível), e todo o racismo que sofreu, para mostrar para Maurício que ela sabe muito bem o que ele está passando e que ele não está sozinho, e precisa continuar sua jornada, independentemente de todas as violências do racismo em seu cotidiano.

No ambiente da faculdade, tanto Sinvaldo, quanto Sá e Iza, servem de apoio, incentivo e dão conselhos para que ele possa continuar sua jornada na medicina e também desvendar o mistério do corpo M8, para que ele assim possa ter a mente mais tranquila e a família de M8 receba algum tipo de acalento.

A mente de Maurício é perturbada na faculdade, porque apenas corpos negros chegam sem identificação para serem estudados na mesa pelo bisturi dos estudantes, e ele começa a achar isso errado, além de se ver constantemente na mesa no lugar do corpo M8, que era objeto de estudo de seu grupo na faculdade.

Esse desconforto, junto com a percepção de um movimento grande de mães que protestam no centro da cidade por seus filhos desaparecidos, fez com que ele questionasse cada vez mais a faculdade sobre como são obtidos esses corpos. Na passagem em que ele sofre violência policial, fica explícito que efetivamente, se algo desse errado, o corpo dele poderia de fato aparecer na mesa da faculdade no futuro para ser analisado pelos estudantes de medicina e sua mãe Cida provavelmente nunca mais saberia de seu paradeiro. Além, é claro, de saber que tantas famílias terão seus entes queridos enterrados de forma impessoal como indigentes e, assim, nunca terão um fechamento para suas dores.

3. CANDOMBLÉ NO BRASIL

Outro aspecto que o filme aborda como pano de fundo, em alguns momentos, é a prática do Candomblé, uma religião de matriz africana praticada por Cida e Maurício. Esse é um ponto importante, uma vez que há, no Brasil, forte intolerância religiosa e falta de respeito. Assim, muitas vezes, o Candomblé nem é visto como uma religião, mas como uma deformidade ou mesmo algo ruim.

Segundo Verger (2018), o Candomblé é uma forma generalizada no Brasil de denominar as religiões de matrizes africanas, embora estas sejam variadas e dependam da origem étnicocultural de cada grupo advindo do continente africano. Como a prática de religiões, com exceção do catolicismo, era proibida, era complicado ter assertividade no início das práticas das religiões de matrizes africanas no país. Entretanto, de acordo com Verger (2018) e Ferretti (2016), existem alguns relatos pontuais sobre práticas com datas espaçadas ao longo do século XIX na Bahia e no Maranhão. O Candomblé foi trazido pelos escravizados africanos e era pontualmente praticado em algumas irmandades negras católicas e é mais bem delineado ao longo do século XIX (Verger, 2018).

Após o Brasil se constituir como República em 1890 foi elaborada uma legislação, cujo Decreto 847 penalizava qualquer tipo de espiritismo:

Art. 157. Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilegios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de odio ou amor, inculcar cura de molestias curaveis ou incuraveis, emfim, para fascinar e subjugar a credulidade publica:
Penas - de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100\$ a 500\$000 (BRASIL, 1890).

Além disso, foram proibidas outras práticas culturais africanas como a capoeira e o samba. Contudo, o artigo 5 da Constituição brasileira de 1924 delimitava a religião católica como oficial, mas, apesar de ser permitida a prática de outras religiões em espaço privado, ainda eram criminalizadas, o que foi oficializado no decreto 847. Ao longo do século XX, foram desenvolvidas algumas leis que visavam à proteção das práticas das religiões de matrizes africanas, que culmina com a Constituição de 1888, que garante por lei a prática de qualquer religião no Brasil. Em janeiro de 1989, em função da aprovação da Lei n. 7.716, é criminalizada a intolerância religiosa.

Porém, independente da proteção legislativa e de ações punitivas, as religiões de matrizes africanas seguiram sendo demonizadas, ainda que em suas práticas não exista a dicotomia entre céu e inferno nem diferença entre bem e mal. Essas religiões são baseadas

na natureza e nos Orixás, que são entidades de poder e cada qual está associado a questões e poderes da natureza, como Yemanjá ao mar, e Oxóssi à mata. Pessoas que se dizem cristãs cismam em pontuar que a entidade Exu é o diabo, contudo não existem céu e inferno nesse tipo de religião, e Exu é apenas um dos Orixás.

Figura 1. Cena do filme *M8* em que Cida está em um terreiro de Candomblé



Fonte: <http://terrancerdica.com.br/index.php/2020/11/28/m8-quando-a-morte-socorre-a-vida-com-spoilers/>

Figura 2. Cena do filme *M8* em que Maurício come usando um contra egum



Fonte: <https://audienciadtv.net/resenha-critica/critica-m8-quando-a-morte-socorre-a-vida-2020/>

Por isso, em diversos momentos do filme é de extrema importância a prática dessa religião (Figura 1), bem como o uso de contra eguns (Figura 2), auxiliando, assim, a legitimar a aceitação dessa prática como qualquer outra prática religiosa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *M8* discute e problematiza, do começo ao fim, o racismo no Brasil, como pano de fundo da história. Ele narra desde os desconfortos e violências diversas que Maurício sofre, como mostrando diversas pessoas negras ocupando espaços subalternos, quanto a mensagem principal de justiça para seus filhos, de um fechamento para suas histórias, que inúmeras mães querem. Elas querem ver o corpo de seus filhos e poder dar um fim digno para a angústia que é ter seus filhos desaparecidos, que, na prática, se traduz como sinônimo de mortos pelo sistema.

O filme é importante para contextualizar esse problema social na sociedade brasileira, mas que acaba sendo ignorado, assim como mostrar a segregação e a dor que pessoas negras vivem e acabam sendo silenciadas. Então, quando são feitas ações afirmativas que servem para reparo, para inclusão de um grupo que é sistematicamente excluído, pessoas brancas acham que isso seria a segregação, até porque, se ou quando as ações afirmativas funcionarem efetivamente no Brasil, as pessoas brancas perderiam ou ao menos teriam diminuídos seus privilégios.

Enquanto isso, ainda temos Kethlens, Marieles, Amarildos, Agatas, Miguéis e tantas outras crianças, jovens e adultos negros sendo mortos, sem que haja punição. Afinal, quem está a frente das delegacias, dos tribunais e tantos outros espaços de poder acaba por não considerar errado (racismo institucional) que pessoas negras sejam mortas sem motivos ou simplesmente por existirem, acham que isso não é racismo. Enquanto em um ano os Estados Unidos puniram o policial que matou asfixiado George Floyd, os militares que atiraram 80 vezes de fuzil no músico negro Evaldo Rosa Santos seguem livres e com a justificativa de que foi por engano, sem contar todos os outros casos.

Apesar do filme enfatizar o racismo escancarado, ele incentiva que pessoas negras possam ocupar outros espaços, incentivadas pela história de Maurício, de sua mãe Cida e de Iza. O filme ainda termina com a música “Ponta de Lança (verso livre)” do rapper Rincon Sapiência (2017), que, dentre outras, coisas diz: “Faço questão de botar no meu texto/Que pretas e pretos estão se amando”.

BIBLIOGRAFIA

- ACAYABA, C. e ARCOVERDE, L. (8 de agosto de 2021). Negros têm mais do que o dobro de chance de serem assassinados no Brasil, diz Atlas; grupo representa 77% das vítimas de homicídio. *GI*. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/negros-tem-mais-do-que-o-dobro-de-chance-de-serem-assassinados-no-brasil-diz-atlas-grupo-representa-77percent-das-vitimas-de-homicidio.ghtml>.
- ALMEIDA, S. (2018). *O que é racismo estrutural?* Letramento.
- BRASIL. Constituição Política do Imperio do Brazil, de 25 de março de 1824. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaoconsolidado.htm.
- BRASIL. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>.
- BRASIL. Lei n. 7.716, de 5 de janeiro de 1989. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17716.htm.
- CERQUEIRA, D. e COELHO, D. S. C. (2017). Democracia racial e homicídios de jovens negros na cidade partida. Ipea. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/artigo/111/democracia-racial-e-homicidios-de-jovens-negros-na-cidade-partida>.
- HALL, S. (2016). *Cultura e representação*. PUC-Rio.
- GARCIA, M. F. (20 de fevereiro de 2018). *Genocídio? A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no país*. Observatório. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/carrossel/genocidio-cada-23-minutos-um-jovem-negro-e-assassinado-no-pais/>.
- FERRETTI, S. F. (2016). Casa das minas e casa de nagô: história do tambor de mina do MARANHÃO EM V. COSTA e F. GOMES (Org.), *Religiões negras no Brasil: da escravidão à pós-emancipação*. Selo Negro.
- LAZZAERI, T. (2018). Com 500 pessoas desaparecidas por mês, Rio faz mapeamento inédito. Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/com-500-pessoas-desaparecidas-por-mes-rio-faz-mapeamento-inedito/>.
- MACIEL, M. E. de S. (1999). A eugenia no Brasil em *Anos 90* (n. 11). <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31532/000297021.pdf?sequence=1>.
- MOREIRA, A. (2019). *Racismo recreativo*. Sueli Carneiro; Pólen.
- SAPIÊNCIA, R. *Ponta de lança* (verso livre), 2017. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/rincon-sapiencia/ponta-de-lanca-verso-livre/>.
- VERGER, P. (2018). *Orixás: deuses iorubas na África e no mundo novo* (Trad. M. A. da Nóbrega). Fundação Pierre Verger.

VISIBILIDADES E INVISIBILIDADES: *PARRESÍA* EM A VIDA INVISÍVEL

(2019)

Stela Maris da Silva e Ana Maria de Barros

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

1. O OLHAR CUIDADOSO PARA O PRESENTE: VER A VISIBILIDADES E VER E DIZER O INVISÍVEL

Em “Modificações”, texto de abertura de *O uso dos prazeres*, segundo livro de *História da sexualidade*, Michel Foucault pergunta: «Mas o que é filosofar hoje em dia [...] senão o trabalho crítico do pensamento sobre o pensamento? Se não [...] tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe?» (Cf. Foucault, 1984, p. 13). Pensar, mas também o que vemos e falamos hoje? Ver e falar não são variáveis de comportamento ou de mentalidades, mas condições.

Há uma pesquisa das condições da formação histórica, mas quais são essas condições da formação histórica? O que se “diz” e o que se “vê” em uma época? Cada época se definiria pelo momento — isso irá mudar à medida que avançarmos —, mas empregamos palavras muito inexatas por enquanto (deleuze, 2017, p. 13).

Com essa preocupação, do pensar, ver e dizer, do pensar diferentemente, pensar as visibilidades e avançar para o invisível, ver sobre o nosso modo de ver, a proposta desse trabalho é fazer uma experiência de pensamento com uma obra fílmica. Para Foucault, um filme pode ser uma passagem para o pensamento filosófico e desencadear problematizações. Pode ser condição de possibilidade para ver e dizer criticamente o que está invisível, mas também para perceber por dentro deslocamentos. Ver e dizer para resistir ao poder subjetivante, para romper com a rede de saberes e práticas que se configuram na rede de dispositivos. Para Deleuze, os dispositivos se constituem numa multiplicidade composta por linhas de visibilidade, de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura. Tais linhas se modificam, se atualizam, dando condições de possibilidade para o discurso de resistência, num olhar cuidadoso para o presente. Deleuze, em *Foucault*, pergunta não só sobre o que se vê sobre,

o que é que vê sobre tal estrato nesse ou naquele limiar? Não se pergunta apenas de que objetos se parte, que qualidades segue, em que estados a coisa se instala (*corpus* sensível), mas: como se extraem, desses objetos qualidades e coisas, visibilidades? Quem as ocupa e as vê? (Deleuze, 2005, p. 72).

Foucault teve um grande interesse pela ideia do olhar, das visibilidades, tanto na literatura como na pintura. Tinha um horizonte filosófico, pois o seu interesse não passava pela via especializada de um crítico ou de um historiador da arte. Pensava a arte fazendo parte das problematizações da experiência de constituição do sujeito, condicionadas pelo “fora”, da resistência, nos limites, no pensar diferente.

Visível e invisível, temática deste trabalho de pesquisa, dizem respeito às relações entre o sujeito e a verdade, no jogo de verdades, nas relações de poder, e formas de relações consigo e com outros. A arte seria esse espaço onde se pode restituir e se reencontrar o jogo de verdades, onde podemos observar as condições sob as quais se dão os processos de constituição do sujeito. Nesse sentido, a obra fílmica *A vida invisível* (2019), escrito por Murilo Hauser, com a colaboração de Inés Bortagaray, e dirigido por Karim Aïnouz, é uma experiência para se observar e tratar do jogo limite, finitude e transgressão. Jogo dos interditos relacionados à vida da mulher, à violência, aos desejos de excesso. Experimentando, fazendo um sobrevoo com a pergunta instigante: o que somos capazes de ver e dizer sobre os interditos de mulher na década de 1950 no Brasil, sobre a invisibilidade na história das irmãs Eurídice e Guida? O objetivo desse estudo é fazer um movimento de pensamento, situado no campo das relações entre cinema e filosofia, para nessa experiência observar o ver e os dizeres sobre tais jogos de verdade, de interditos e a possibilidade de transgressões. As condições de “ver” e “dizer” na arte são aquelas que perguntam sobre o que se canta, o que se pinta, o que se encena, o que se dança, em cada época, e isso muda quando se atualiza aquilo que na história da arte estaria em vias de ser diferente. Os estudos de Foucault seguiram essa linha. Ele não foi estudar Manet, por exemplo, e tantos outros artistas e obras para interpretá-los, mas para mostrar as visualidades, renovando a imagem do pensamento sobre a arte. Fez isso identificando os jogos de luz, os visíveis e os invisíveis, de um quadro, fez isso para mostrar as relações entre o discurso e a plasticidade da pintura. Em seus estudos sobre a pintura, sobre os saberes pictóricos, ele tentou mostrar as relações entre saber e o visível no ocidente, imagens vistas como no cruzamento de dispositivos, mas também como linhas de fuga.

Sobre a arte moderna, Foucault mostrou como ela, relacionando estilo de vida e manifestação da verdade, configura-se como exemplo de *parresía* cínica. Isso acontece de dois modos: o primeiro (século XIX), na preocupação com a vida do artista, pois a arte pode fazer na existência uma ruptura com toda outra, sendo forma da verdadeira vida e autenticação da obra de arte. O segundo, na própria arte — seja a música, a literatura, a pintura, ou no cinema, ela deve, na relação com o real desnudar, decapar, para se chegar ao elementar da existência. De modo diferenciado o cinema pode, na relação com o real, convocar um jogo *parresiástico* cínico para ver o não visível, para ver o elementar da existência.

Na prática *parresiática*, estabelece-se a relação entre alguém que assume o risco de dizer a verdade e alguém que aceita ouvi-la, assumindo o risco de expor a própria vida, bem como assumir uma relação consigo mesmo. Tal jogo pode instaurar novas configurações de relações de saber-poder e ética. A verdade instala-se como um jogo, como escândalo que desmascara, subverte, desloca-se, fazendo o outro não permanecer o mesmo. A *parresía* visa à transformação do *éthos* do seu interlocutor e comporta um risco para o seu locutor. Nesse jogo há uma assimetria e o lugar da resistência, o que implica a mudança de certa ordem.

Na experiência com a obra fílmica, na relação entre criador (diretor), obra e espectador pode se estabelecer o jogo da *parresía*. Nesse acontecimento há deslocamentos e problematizações que modificam nossa relação com o passado e nos convoca para o presente. No cinema, entendido enquanto obra de arte, encontramos elementos que, dependendo de como os vemos, e como falamos, desnudam verdades, configurando nas relações de poder uma estratégia de poder e, portanto, de resistência, na apreensão de um novo modo de ser do sujeito, numa perspectiva de pensar o presente como pensamento artista. Pensamento como coragem da verdade, tornando visível o que, de certa forma, as pessoas admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida, escandalizando-se.

Quanto ao interesse de Foucault pelo cinema, não é o de um pensador do cinema, nem cinéfilo¹ (Baecque, 2014, p. 269). Ele ia ao cinema para ver filmes, especialmente aqueles que de alguma forma faziam ressonância com algum dos temas

¹ Foucault interessou-se pela obra de alguns poucos cineastas tais como Werner Schroeter, René Allio, Nagisa Oshima, Marguerite Duras, René Férest, Hans-Jürgen Syberberg, e também por alguns poucos filmes-sintomas tais como: *Les Camisards*, *Lacombe Lucien*, *Porteiro da Noite*, *Hitler, um filme da Alemanha*, *La Voix de son Maître...* (Cf. Baecque, 2014, p. 269).

do seu interesse, e quando alguém indicava um filme. Para Foucault, ainda segundo Baecque (2014, p. 269), o cinema «entra numa estratégia de desdobramento intelectual: o filme é uma tática a fim de abordar uma região crítica e teórica cuja efervescência, no início e no meio dos anos 1970, pode suscitar seu interesse». O historiador afirma ainda que, para alguns cinéfilos e críticos, Foucault é uma ferramenta para possibilitar ver diferentemente.

2. VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE

No texto *Les mots et les images* (1967), Foucault, apresentando dois ensaios de Panofsky², afirma que esse eleva o privilégio do discurso, mas afirma também a importância entre *le discours et le visible* (Cf. Foucault, 2001a, p. 649). Panofsky eleva o discurso não para reivindicar a autonomia do universo plástico, «mas para descrever a complexidade de suas relações: entrecruzamento, isomorfismo, transformação, tradução, em suma, toda essa franja do *visível* e do *dizível* que caracteriza uma cultura em um momento de sua história» (Foucault, 2001a, p. 649). Discurso e figura têm, cada um, seu modo de ser, pois são complexos.

E, assim como as obras de arte da época procuram tão frequentemente exprimir, para além de seus conteúdos simplesmente visíveis, todo um conjunto de pensamentos cujo sentido é alegórica ou simbolicamente apresentado (jamais a ciência dos emblemas e das alegorias floresceu tanto como nessa época); assim como, por referência às obras contemporâneas cujas significações são frequentemente alegóricas, as obras do passado tornam-se objeto de interpretações igualmente alegóricas (Panofsky, 1994, p. 97).

Entretanto, para Foucault, no sentido epistemológico, a dimensão estética faz a distinção entre o visível e o enunciável, mostrando uma camada da sensibilidade refratária à ordem do discurso. A visibilidade mantém uma margem que excede a ordem e está na dinâmica dos mecanismos de exclusão. Para Foucault, a arte é «capaz de opor uma nova forma de resistência crítica à propagação destas formas de consenso, de publicidade» (Catucci, 2014).

Foucault tinha um projeto geral de investigação, qual seja, o das relações entre sujeito e verdade, e essas relações são atravessadas por jogos de verdade entre o *Mesmo* e *Outro*. São as relações dos visíveis e dizíveis, de diferentes modos, no familiar e no

² Erwin Panofsky (1892–1968), alemão, crítico e historiador da arte. Discute a “leitura’ iconográfica” de uma obra como sendo uma análise, e a “leitura’ iconológica”, uma interpretação.

estranho, no idêntico e o diferente, o visível e o invisível.

Segundo Salma Muchail (2002), os jogos de verdade pelos quais o sujeito torna-se objeto de saber e suas características normativas é aquele em que o sujeito é constituído no outro lado da normatividade. São os jogos de verdade do *Mesmo* e do *Outro*.

Resta acrescentar que, quando os escritos se centram no *Mesmo*, descrevem a *épistémé*, o círculo de uma época, o instituído, o sedimentado. Quando se voltam para o *Outro*, realçam o dispositivo, que tanto comporta a estratégia dominante quanto se abre à possibilidade do novo, da resistência e da mobilidade (Muchail, 2002, p. 301).

Foucault tratou da história do *Mesmo*. Ele não fez uma arqueologia das visibilidades da pintura, mas já na introdução o livro *As palavras e as coisas* fez a escolha de estudar *Las Meninas* de Velázquez. Colocou o quadro em posição privilegiada, aproximando-o da discussão da epistemologia das ciências. A pintura talvez tenha sido escolhida por ser um regime discursivo específico e, assim, poder fazer parte da análise das práticas discursivas. A pintura de Velázquez é mais que um documento visual, ou apenas uma imagem ilustrativa, mas é sim um modo de Foucault formular o que pensava sobre os saberes na época clássica. Ele fez a escolha da obra para apresentar uma ordem de saberes fundados na representação, através das relações entre espaço, o que é visível e o que está invisível, dentre outros, e não mais na ordem das semelhanças, característica dos saberes no final do século XVI. Ou seja, mostrou na composição da tela, a partir dos seus jogos de luz, o espaço das visibilidades e das invisibilidades, o entrecruzamento do discurso. Mas, Foucault também tratou da história do *Outro*. Para apresentar a representação clássica como representação da representação e a consequência do desaparecimento daquilo que a funda, ele trabalha a pintura mostrando que há um espaço exterior do quadro, ou seja, o espaço da invisibilidade essencial, que ao mesmo tempo ordena a representação, onde o lugar do espectador é também o do artista, o espaço do *Outro*.

Na pintura do século XVII, momento em que ela deixa de ser um *anologon* do mundo, a invisibilidade do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê, como ocorre no quadro de Velázquez, em que o rei está invisível. A ausência, singularmente, adquire força de presença no espaço do quadro. Na Modernidade, especialmente na pintura de Manet, no que Foucault chamou de pintura-objeto, a imagem é uma importante assinalação para o rompimento com a representação clássica,

colocando o espectador diante da obra, com a possibilidade de olhar a partir de qualquer lugar. A pintura como materialidade assinala um outro lugar para o espectador, um lugar visível que rompe com a sua própria invisibilidade. Na obra pictórica *Olympia*, de Manet, Olympia é iluminada pelo olhar de quem a observa. Escandalosamente, ela acaba por expor ao próprio observador a sua verdade.

A *Olympia* de Manet fala por si mesma sem dizer uma só palavra. Flutua sobre os fofos travesseiros brancos de sua cama, tendo apenas uma orquídea cor-de-rosa nos cabelos acobreados, uma estreita fita negra no pescoço, uma larga pulseira no braço direito e chinelas que lhes pendem displicentemente dos pés cruzados. Ao passar por seu corpo, o olhar do observador não pode deixar de parar para admirar- lhe os seios maduros e o ventre, mas é irresistivelmente atraído pela mão que com aparente modéstia repousa sobre a coxa. No entanto, saboreado o corpo sensual, é o rosto que permanece inesquecível, não só por sua poderosa beleza, como por sua expressão estranhamente enigmática. O olhar que *Olympia* dirige a cada um de seus admiradores exprime indiferença, reconhecimento, tristeza, corajoso desafio (Friedrich, 1993, p. 16).

O modo de ser do pintor, a sua atitude, expressa-se naquilo que ele pinta (materialidade do quadro), naquilo que há de elementar, sem mistura, na manifestação da vida verdadeira do pintor, mas, ao mesmo tempo, o que foi pintado pode *parresiadásticamente* tocar o espectador, muitas vezes o escandalizando.

Assim como na pintura, o pensamento da obra fílmica pode ir além das condições históricas do pensamento de seu tempo. Pode ir além porque, enquanto imagem, não verbaliza, mas mostra e “pensa” por imagens. No cinema, as relações entre sujeito e a verdade, as relações entre o visível e o invisível podem ser pensadas como aquilo que está dado e, ao mesmo tempo, como o que pode ser modificado, pode se transfigurar.

3. O VISÍVEL E O INVISÍVEL EM A VIDA INVISÍVEL

Retomando e considerando os pontos de referência conceituais aqui tratados: que o objetivo desse estudo é fazer um movimento de pensamento, situado no campo das relações entre cinema e filosofia, para nessa experiência observar os jogos de verdade no ver e nos dizeres da obra fílmica *A vida invisível* (2019), em seus de interditos, e a possibilidade de transgressões; que, de modo diferenciado, o cinema pode, na relação com o real, convocar um jogo *parresiadástico* cínico para ver o não visível, para ver o elementar da existência; que na prática *parresiadática* estabelece-se a relação entre alguém que assume o risco de dizer a verdade e alguém que aceita ouvi-la, assumindo o

risco de expor a própria vida, bem como assumir uma relação consigo mesmo; que um filme pode ser uma passagem para o pensamento filosófico e desencadear problematizações, pode ser condição de possibilidade para ver e dizer criticamente o que está invisível; que ver e dizer é uma forma de resistir ao poder subjetivante, para romper com a rede de saberes e práticas que se configuram na rede de dispositivos; que visível e invisível dizem respeito às relações entre sujeito e a verdade, no jogo de verdades, nas relações de poder, e formas de relações consigo e com outros; que as condições de “ver” e “dizer” na arte são aquelas que perguntam sobre o que se canta, o que se pinta, o que se encena, o que se dança, em cada época, e isso muda quando se atualiza aquilo que na história da arte estaria em vias de ser diferente; que, no sentido epistemológico, a dimensão estética faz a distinção entre o visível e o enunciável, mostrando uma camada da sensibilidade refratária à ordem do discurso; que a visibilidade mantém uma margem que excede a ordem e está na dinâmica dos mecanismos de exclusão; que a imagem é uma importante assinalação para o rompimento com a representação clássica, colocando o espectador diante da obra, com a possibilidade de olhar a partir de qualquer lugar, um outro lugar para o espectador, um lugar visível que rompe com a sua própria invisibilidade. Nossa proposta é destacar veres e dizeres do filme objeto de estudo, e fazer algumas observações, apontar deslocamentos, convocar um jogo *parresiástico* cínico para ver o não visível, para ver o elementar da existência.

3.1 O “quadro” do filme, o mesmo, o que nos fixa como espectadores, o roteiro

Roteiro diz respeito ao *script*, o qual tem origem em escritura, um texto, assim como romance, poesia. Nele há elementos de ordem narrativa, de estética, de dramática. O filme seria, portanto, a leitura do *script*. O roteiro é escrito para definir o que será o filme, mas em função do espectador, ainda que não se dirija diretamente para ele. Entretanto, o roteiro não mostra ao leitor aquilo que ele conta. O roteiro do longa-metragem *A vida invisível* (2019), filme escolhido para pensar nas passagens, nas possíveis atualizações no que se refere a visibilidades e invisibilidades, é, como já citado antes, *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, escrito por Murilo Hauser com a colaboração de Inés Bortagaray e Karim Aïnouz, com a pesquisa de Suzane Jardim, que cuidadosamente fez a pesquisa histórica dos detalhes da época, da vida no Brasil. Esse roteiro nasceu do romance homônimo de Marta Batalha, lançado no Brasil em 2016.

Em outubro de 2019, Murilo Hauser, Inés Bortagaray e o diretor Karim Aïnouz participaram do Fórum Mostra Internacional de Cinema³, de mesa de debates cujo tema era a transposição da narrativa literária para a linguagem audiovisual⁴. Murilo destacou o desafio inicial de descobrir qual era a história do filme de fato, considerando que o livro de Batalha tem muitas. Também enfatizou o que chamou de «pulos», os quais «não necessariamente funcionam na narrativa cinematográfica» (Affonso, 2019).

O roteiro, que começou a ser escrito no fim de 2015, passou por cerca de dois anos de maturação até atingir sua estrutura final. O processo de inserção de novas ações e diálogos no texto, contudo, perdurou até o set de gravação. “Era sempre uma via de mão dupla. A gente alimentava o roteiro [com base no que havia ocorrido durante os ensaios] e depois o trazia de novo para a sala de ensaio [...]. Mesmo depois, dentro do set, o que traziam dentro da locação poderia influenciar no roteiro”, comentou Nina (Affonso, 2019).

Feitas essas observações, passamos a expor alguns quadros do roteiro do filme, assistido numa experiência de espectadoras interessadas na história escrita e filmada, experiência essa que provocou muitas inquietações. Escrevemos a seguir sobre a experiência do ver.

Uma floresta, um bosque, um mundo desconhecido, as irmãs Eurídice e Guida desfrutam na mãe natureza, seus olhos falam de mulheres de sonhos. Guida some em meio ao verde. São duas jovens irmãs, muito próximas, que trocam confidências, Eurídice, a mais nova, e Guida, sonhadora, filhas de um casal de portugueses, Manuel e Ana, que vivem no Rio de Janeiro (Brasil), na década de 1950. Numa casa simples de classe média, o som do piano ambienta uma reunião familiar onde havia um convidado importante, o futuro marido da pianista Eurídice. Guida sai escondida fugindo daquele modelo imposto. As cenas seguintes visibilizam os interesses de Guida, que, enamorada de um marinheiro grego, foge deixando uma carta para a irmã. A carta, funcionando como um espaço de visível das suas vidas invisíveis, começa a fazer parte da trama, pois a partir dali as duas se separam e vão invisivelmente sobreviver na procura de uma pela outra. Eurídice se casa com o pretendente apresentado pelo pai, um jovem chamado Antenor. Um homem com as características da época, que vê Eurídice como uma futura mãe, uma esposa obediente, um corpo onde o masculino pode exercer seu poder, mas não vê a jovem pianista. Passados meses, Guida volta grávida para o Brasil e procura os pais. A mãe a recebe com carinho, mas o pai a expulsa, exclui da convivência, diz que a

³ Evento promovido pelo Itaú Cultural.

⁴ Terminologia utilizada por Marcella Affonso (2019) em matéria publicada no *site* do Itaú Cultural.

irmã está na Áustria, na escola que sempre sonhou. A violência dessa expulsão nos fez pensar nos visíveis dispositivos do biopoder⁵. Um poder que opera de modo difuso, como forças multilaterais, pois se espalha numa rede de relações sociais e institucionais, como é o caso da família, dentre outras. O mesmo dispositivo do biopoder que é exercido pelo marido de Eurídice, que a desestimula de tocar piano, impondo o seu poder de macho sexual. Guida tem o filho e o abandona, sentindo que não terá condições de fazer viver a criança. Escreve para a irmã como se essa estivesse no sonhado conservatório de música em Viena. Nessa carta, escreve que descobriu o que é ser uma mulher sozinha no mundo. Nessa condição, vai procurar se divertir dançando, e encantando homens que ali encontra. A maternidade, imagem da mulher da época, também acontece para Eurídice. Ela enfrenta esse acontecimento tocando piano. Lembra da irmã, ensaia pensando no seu sonho de passar na prova de admissão do Conservatório de Música de Viena. O marido pede que ela só se dedique à filha. A distância entre as duas, para quem vê o filme, praticamente não existe, mas elas estão em bairros diferentes, com caminhos que vão se abrindo de modos muito diversos. Nesses caminhos Guida encontra pessoas que a auxiliam; ela busca o filho, trabalha. Percebe-se a eficácia dos dispositivos da política de soberania no controle das ideias, das vontades, das ordens. Eurídice incansavelmente procura Guida, faz isso com a ajuda de um detetive. Passado alguns anos, as duas quase se encontram em um restaurante. Eurídice está com o pai, seu Manuel e a filha, mas Guida, por não estar acompanhada de um homem, é impedida de acessar o ambiente, e o possível e eminente encontro não ocorre. Sempre sozinhas, mas sempre acompanhadas de pessoas, as duas procuram uma pela outra. Por questões de sobrevivência da amiga que a acolheu, Guida faz de tudo para conseguir a morfina para amenizar a dor causada pelo câncer de que foi acometida a amiga. Amiga essa que oferece a sua identidade para a manutenção da propriedade da casa onde moravam. Guida assume o nome da amiga, os documentos são trocados, enterrando, assim, Guida Gusmão, sem antes escrever uma última carta com a sua identidade verdadeira, juntamente com os seus sonhos de Guida. Ao contrário, Eurídice, ainda atrás do seu, ganha o primeiro lugar no concurso. Antes de iniciar a peça, tira a aliança de casamento, colocando sutilmente em cima do piano. No momento em que tocava, a sua memória a leva para junto da irmã. O detetive encontra o túmulo de Guida

⁵ Com base nos estudos de Foucault da década de 1970, os termos “biopolítica” e “biopoder” estão cunhados na arte de governar a vida humana. É um modo pelo qual, a partir do século XVIII, buscou-se a racionalização dos problemas colocados para as práticas de governar.

e informa sobre a suposta morte. Eurídice, acompanhada pelo pai, vai constatar o fato, olha o nome no túmulo e, mesmo assim, não acredita na morte. Entretanto, nesse dia descobre que o pai e o marido sabiam do paradeiro de Guida e do filho. Revolta-se, briga com o pai, mas pouco fica sabendo. Em seu desespero por não mais ter encontrado a irmã e a sua própria vida, queima o piano. A cena é bastante forte na sua verdade. Ela está na sala vazia, senta-se e toca Chopin. Está trêmula. Para, olha para os retratos dos pais, ela e o marido e a filha Cecília, pega uma garrafa de álcool, o fósforo e lança fogo em fotos e no piano. Diagnosticada como psicótica pelo ato, desestimulada a viver, o seu mundo desmorona. A “loucura” de Eurídice e de Guida são sintomas, mas são ao mesmo tempo os excessos no sentido do “Outro”. Eurídice, bastante idosa, tem acesso às cartas, ainda fechadas, seladas, interceptadas e guardadas pelos homens da família. Encontra uma neta de Guida e esta diz que a sua avó tinha uma irmã, para quem escrevia cartas para não se esquecer da irmã pianista.

Nosso imperativo foi “olhar”, ver. Nos fixamos no “aqui” do filme, entretanto, naquele momento se impôs um “fora”. Percebemos o “fora do filme” nos veres e dizeres das irmãs, os quais possibilitaram ver as vidas invisíveis. Os dispositivos que as interditaram foram percebidos pela tensão presença–ausência, vida visível–invisível, cultura–natureza. Exemplo disso está nas cenas em que Eurídice tocava o piano, pois nelas ela ficava invisível aos olhos de quem a via. Eles não conseguiam saber da sua linguagem, do seu mundo, da sua vida. Destacamos alguns desses “veres” e dizeres: os “veres” e os dizeres de Eurídice sobre ela própria; os “veres” e os dizeres de Guida sobre Eurídice e sobre ela própria; os “veres” da câmera e dos espectadores sobre as irmãs.

Neste trabalho, fizemos a escolha pelos “veres” e dizeres de Eurídice, nos jogos de verdade com o pai e o marido, nos interditos vividos por ela. Perguntamos sobre o que foi escrito no roteiro, encenado no filme, sobre a época em que viveram aquelas mulheres.

3.2 Os veres e os dizeres de Eurídice sobre ela própria: uma experiência do ver

Eurídice vive um mundo muito próprio, a sua verdade consigo mesma. Vê-se uma jovem que valoriza a música e quer ser uma pianista. Ela dizia: «[...] Vou prestar a Escola de Viena [...]»; contudo, essa mesma situação, vista pelo olhar do pai e do marido, parece algo sem nenhum valor. Pelo olhar da irmã Guida, Eurídice já havia conquistado o espaço de pianista.

Vê-se Eurídice preocupada, e ao mesmo tempo animada, com o destino buscado pela irmã. Dizia: «[...] Minha irmã não fugiu, foi viajar». A viagem visibilizada por Guida era a sua viagem também, por isso era factível, ainda que protocolarmente dirigida para o casamento e, nesse sentido, interdita em sua arte.

Vê-se uma jovem sendo violentada sexualmente pelo marido. Ela, assustada, sussurra. Diz, pensa, do outro modo de ver o seu corpo. Há um limiar entre o que se vê e o que está no devir da cena, na passagem da violação do seu corpo para o que ela passa a ver no marido. Ele vê uma esposa, somente a esposa, esposada não violada, interdita em seu feminino, em sua sexualidade.

Eurídice diz: «Eu não quero engravidar agora», «Vou prestar a Escola de Viena [...]». A situação vista pelo pai e pelo marido é a que afirma o dizer médico de que ela está grávida. Para a amiga, o seu dizer sobre isso é: «Estou azeda [...]». Estar azeda era dizer da sua verdade em não querer a doce vida protocolar aceita por todos.

Na vida de mulher casada e mãe, vê que quase não tem chance de passar na prova de piano (prova admissional) no Conservatório de Música de Viena, mas a sua verdade é de quem tem condições de passar. Continua tocando, ensaiando. O marido, ao vê-la tocar, acaricia-a “dizendo” do quanto admirava como ela tocava o piano. O ver dela não a desvela. Ao contrário, todas as vezes em que ela toca piano, ela vive a sua verdade.

Quando Eurídice vê o nome da irmã na lápide, diz ao pai: «O senhor matou Guida», «Vocês estão fazendo a mesma coisa comigo». A sua verdade *parresíastica* escandaliza o pai, mas ele olha para ela e só vê Guida que morreu e Eurídice que está viva. O seu olhar sinaliza a sua verdade de não ver de quem a filha viva falava.

3.3 Os nossos possíveis “veres” e os dizeres sobre Eurídice: uma experiência do ver

Ao assumir para si, ao colocar visível que a irmã não fugiu, o que seria um ato de transgressão; ao tomar o rumo do casamento fazendo quase tudo o que o marido e o pai definiram; ao não aceitar parcialmente o apelo do marido de deixar de tocar o piano para concorrer a uma vaga no Conservatório; ao se colocar numa busca incessante pela irmã, Eurídice vai se invisibilizando. Entretanto, sua verdade está fora do quadro de sua vida visível. Ao deixar visível a busca pela irmã, ela mostra o que está visível, e essa é a sua *parresía cínica*. Cínica, pois escandaliza, denuncia, mostra um modo de ser, entendido como a coerência entre discurso verdadeiro e estilo de vida.

A visibilidade de Eurídice mantém uma margem que excede a ordem e está na dinâmica dos mecanismos de sua interdição, de sua exclusão. Ora, se Foucault «atribui à possibilidade de forçar os limites da fala, valorizar a alteridade e praticar a resistência deve ser rastreado precisamente àquele excedente de visível que o enunciativo não pode adquirir» (Catucci, 2019), nesse filme o excedente era o que não aparecia nos jogos de verdade travados entre ela, o marido e o pai, atravessados pelo *Mesmo*, ou seja, tudo o que podiam ver e dizer sobre ela, e o *Outro*, tudo aquilo que ela via e dizia sobre ela e a irmã. Nas relações do visíveis e dizíveis, de diferentes modos, no familiar e no estranho, no diferente, estava a Eurídice.

Mas nós, espectadores, o que vimos e podemos dizer, colocados diante da obra fílmica, podendo olhar a partir de qualquer lugar, sobre Eurídice? Nós, espectadores, vimos e ficamos sabendo de muitos acontecimentos que as irmãs não sabiam, por exemplo, que Guida havia voltado grávida para o Brasil e que o pai a expulsara de casa; que o pai interceptava e ocultava as cartas escritas por Guida para a irmã; que as duas quase se encontraram no restaurante, que as crianças, filhos de uma e outra brincaram juntas naquele dia; que Guida trocou a identidade com a amiga antes de esta morrer. Todas essas passagens e muitas outras são vistas e acompanhadas pelos espectadores a cada vez que assistem ao filme, mas com os olhares de hoje.

Situado diante da obra, o espectador tem linhas de visibilidade e enunciações, o que o faz ver o *Mesmo* e não ver o *Outro*, mas também “linhas de força”, as do poder, que de um modo ou de outro, aquilo que ele próprio invisível e indizível, pois que excede, relaciona no que ele vê e ouve, atualizando-se, não permanecendo o mesmo. Os “veres” e “dizeres” da época em que foi ambientado o filme e de quem vê a obra estão demarcados pelas condições de visibilidade e dizibilidade, e isso se dá no jogo *parresiástico*, pois lá e aqui estabelece passagens, a partir do que excede com os seus devires, rumo à atualização.

A produção fílmica dirigida por Karim Aïnouz, a sua “atitude” de cineasta foi expressa na materialidade de sua obra, na verdade, na sua verdade, na manifestação de sua vida artista do cinema, e ao mesmo tempo o que ele produziu pode tocar, afetar *parresiásticamente* o espectador, muitas vezes o escandalizando. Ora, considerando a relação que se estabelece entre o diretor, produtor da obra fílmica, a obra e o espectador, é possível acontecer um desvelar que provoque uma transfiguração no espectador, tornando visível aquilo que, de certa forma, os outros admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida, escandalizando-se. Algumas

questões, especialmente as que nos colocam em risco, pois somos levados a pensar em nós e no outro, a pensar de outro modo, fazem-nos pensar na existência e no que estamos fazendo de nós mesmos e com os fatos com os quais convivemos, pensar como obra de arte percebendo os deslocamentos e as modificações que fazem com que não permaneçamos os mesmos, pensar o que está aí, mas invisível, para pensar o que não se pensara antes. A mudança ocorrida com o espectador implica uma transfiguração do olhar, surge um “outro olhar”, indicado pela alteração da posição do espectador para um “outro espectador”; o olhar muda e ele muda, ele se atualiza. A transfiguração exige dele um novo olhar atento, colocado em movimento pela visão de si, provocada pela obra.

BIBLIOGRAFIA

- AFFONSO, M. (8 de novembro de 2019). Roteiristas de *A Vida Invisível* falam sobre o processo de adaptação literária do longa. *Itaú Cultural*.
<https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/roteiristas-de-a-vida-invisivel-falam-sobre-o-processo-de-adaptacao-literaria-do-longa>
- AÏNOUZ, K. (Diretor). (2019). *A vida invisível* [streaming]. Canal Brasil, Pola Pandora Filmproduktions, RT Features, Sony Pictures.
- ARTIERES, P. et al. (2014). *Michel Foucault*. Forense.
- BAECQUE, A. (2014). As palavras e as imagens. In P. Artieres et al., *Michel Foucault* (pp. 269-275). Forense.
- CATUCCI, S. (2014). O pensamento pictural. In P. Artieres et al., *Michel Foucault, a literatura e as Artes* (pp. 124-138). Rafael Copetti.
- CATUCCI, S. (2019). Risposte al forum “Letteratura e arte in Foucault”. *Materiali foucaultiani*. Disponível em: <http://www.materialifoucaultiani.org/it/materiali/altri-materiali/62-forum-letteratura-e-arte-in-foucault/165-materiali-foucaultiani--stefano-catucci-1.html>
- DELEUZE, G. (2005). *Foucault*. (Claudia Sant’Anna Martins, Trad.). Brasiliense.
- DELEUZE, G. (2017). *Foucault e as formações históricas*. (Cláudio Medeiros e Mario A. Marino, Trad.). N.-1 edições e Editora Filosófica Politeia.
- ECO, U. (2002). *Lector in fábula*. (Atílio Cancian, Trad.). Perspectiva.
- FOUCAULT, M. (1984). *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir [História da sexualidade I: a vontade de saber]*. Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2001^a). *Dits et écrits, I: 1954-1975*. Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2001^b). *Dits et écrits, II*. Gallimard.
- FRIEDRICH, O. (1993). *Olympia Paris no tempo dos impressionistas* (Hildegard Feist, Trad.). Companhia das Letras.
- MUCHAIL, S. (2002). Olhares e dizeres. In M. Rago, L. Orlandi, & A. Veiga-Neto

(Org.), *Imagens de Foucault e Deleuze: Ressonâncias nietzschianas* (pp. 299-308). D&A.

PANOFSKY, E. (1991). Iconografia e iconologia: Uma introdução ao estudo do renascimento. In E. Panofsky, *Significado nas artes visuais*. Perspectiva.

PANOFSKY, E. (1994). *Idea: A evolução do conceito de belo* (Paulo Neves, Trad.). Martins Fontes.

CINEMA E MEMÓRIA NA OBRA FÍLMICA *A VIDA INVISÍVEL* (2019): A INVISIBILIDADE E A VISIBILIDADE NO DOCUMENTO HISTÓRICO *CARTAS*

Zeloi Aparecida Martins e Stela Maris da Silva

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

1. INTRODUÇÃO

A proposta deste texto é resultado da participação na mesa temática do VI Congresso Internacional de História, Arte e Literatura no Cinema em Espanhol e em Português (CIHALCEP), no eixo temático “Cinema e relato”, no qual situamos nossa pesquisa, a qual envolve as possíveis relações e discussões entre memória, história, arte, filosofia e obra fílmica. Com o objetivo de refletir sobre isso, analisou-se o filme brasileiro *A vida invisível* (2019), dirigido por Karim Aïnouz e roteirizado por Murilo Hauser, adaptado da obra literária *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. O estudo possibilitou um diálogo entre o filme, a história e as memórias, via as “cartas”¹. Esses temas foram abordados pensando a estética da obra fílmica, enquanto arte, mas também com a possibilidade de uma reflexão histórica. As cartas como um elemento e/ou uma personagem de visibilização da invisibilidade das personagens Eurídice e Guida.

O cinema, por meio da materialidade visual, é capaz de produzir imagens que remetem à (re)criação de uma determinada temporalidade histórica, muitas vezes levando o espectador a se envolver de tal forma que dificilmente se mantém distante das ações, ficando por algumas horas vidrado e se sentindo pertencente ao acontecimento reconstruído pelas imagens que o envolveram.

Quando o espectador se depara com as imagens do filme, é possível afirmar que há um desvendar de imagens arquivadas em sua memória, e por vezes tais imagens e memórias provocam a percepção de que a estética da obra fílmica se configura com elementos para que as cartas sejam um fio condutor da memória das personagens. A imagem cinematográfica é uma forma de linguagem que, de modo peculiar, manipula o

¹ Ao escrever a palavra “cartas” entre aspas, estamos fazendo referência às correspondências escritas pela personagem Guida a sua irmã Eurídice.

tempo, o que possibilita a (re)criação de uma determinada temporalidade, configurada, no caso do filme em questão, pelas cartas que Guida escrevia para a irmã.

É o que pode ser observado na obra de Aïnouz, objeto de estudo desta pesquisa, que é ambientada no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro da década de 1950. Trata-se de uma família tradicional, o pai um português conservador, a mãe submissa ao marido, e suas duas filhas. Guida, a mais velha, vibrante e de temperamento impulsivo, tinha sonhos e desejos de viver uma história de amor, na busca de autonomia e prazer. Eurídice, mais introspectiva, desejava viver da música, com o sonho de ir para a Escola de Viena, na Áustria, aperfeiçoar seus estudos em piano. Contudo, essa última acabou se casando com Antenor, mesmo não sendo apaixonada, tendo que viver um casamento visível socialmente, mas que violava invisivelmente seus sonhos com a irmã e a música. Guida tomou outro destino, pois, vigiada e violada pelos pais, resolve seguir para a Grécia com um jovem pelo qual se encantou, deixando uma “carta” para os pais e para sua irmã, que fica muito entristecida. Essa “carta” foi o último contato entre as irmãs, que nunca mais se reencontraram.

O filme, ambientado nos anos 50, consegue fazer um arco com o presente. Esse período da história da sociedade brasileira foi marcado por um conservadorismo extremo com relação à condição feminina, ainda que os movimentos feministas estivessem bastante ativos. É o próprio diretor Karim Aïnouz que afirma:

O filme se passa entre 1950 e 1958, assim, que é um último momento de um conservadorismo extremo com relação à condição feminina, com relação à compreensão do que era a família, a família tradicional, a valores de tradição. Então a gente focou muito na década de 50, e é muito assustador como que muitas das coisas que aquelas mulheres passavam, se a gente achou que tinha acabado, não acabou nada, continua, assim... Então, isso foi uma das grandes razões que a gente decidiu também fazer um “filme histórico”, para falar do presente. Eu acho que tem algo de muito potente a gente não falar do presente em si, mas falar do presente através do passado (CANAL BRASIL, 2019, 1m56s).

Nada melhor do que um texto do final da década de 1940 para contextualizar o ambiente e o comportamento esperado de uma mulher ser realmente a companheira do esposo. Trata-se de uma revista chamada *Anuário das senhoras* (1947), dirigida por Alba de Mello, publicada no Rio de Janeiro em 1947, pela Sociedade Anônima “O Malho”. É uma publicação voltada para o público feminino, com matérias diversas com temas sobre a beleza, os comportamentos da mulher, esposa e dona de casa, da mãe de família, da jovem noiva, em vários dos interesses da época, além da propaganda sobre produtos a serem consumidos — já que estava em pleno desenvolvimento a indústria de

eletrodomésticos, cuja ideologia era a dos facilitadores das atividades domésticas da mulher. Destacamos a coluna do anuário intitulada “A companheira” (A COMPANHEIRA, 1947, p. 274). Nela, são elencados diferentes argumentos sobre qual seria a primeira condição de uma boa esposa e companheira. Fala-se do dote, da beleza, da inteligência tratada como “cousa estranha” na colaboração com a profissão do marido. Todos os predicados são elencados para então mostrar o mais importante: «[...] deve procurar economizar o mais possível; animá-lo, evitar as moléstias, animá-lo no que empreenda; ser o guarda discreto e seguro íntimo e carinhoso. Quantas mulheres se sentiram capazes de tal perfeição? “Muitíssimas; quase todas que sabem amar.”» (A COMPANHEIRA, 1947, p. 274).

Eurídice e Guida, tendo nascido nesse período, herdaram esse *script*, a violência sofrida e contida de mulheres daquele período. Fizeram desse *script* o visível no cotidiano de suas vidas e rotinas. Todavia, o invisível de suas vidas, as transgressões e resistências ao modelo imposto, é demarcado logo nas primeiras cenas nas situações entre elas, e na sequência da trama, nas procuras incansáveis de si mesmas, da música, da autonomia, das suas inteligências, do respeito por seus corpos, do respeito nas relações homem e mulher.

As cartas de Guida para Eurídice foram a grande testemunha da invisibilidade de suas vidas. Só depois da morte do marido, é revelado para Eurídice o segredo familiar: todas as correspondências de Guida foram interceptadas pelo pai e guardadas em uma caixa-segredo pelo marido Antenor.

O filme tem uma intensão realizada nas imagens em movimento, que permitem ao espectador participar da história dos personagens, na qual as “cartas” se personificam criando pontos na trama da intimidade entre as irmãs, mas também mantendo os segredos familiares. Por exemplo, o da relação entre o genro, o sogro e a mãe, que mantiveram o domínio das informações sobre as “cartas”, que não chegaram à destinatária, selando o destino das irmãs. É uma trama cujo eixo se configura na dualidade do visível e invisível, lembrança e esquecimento, presença e ausência.

2. AS CARTAS COMO FONTE PARA O DESENVOLVER DA TRAMA

A trama é constituída por elementos que se relacionam entre si, definindo como a história evoluirá. Assim, a trama é a escolha de um caminho e de eventos elegidos pelo autor, pelo diretor, pelo roteirista e outros, para contar a sua história, qualificando-a ou não.

O historiador, em seu ofício, (re)constrói os acontecimentos das histórias vividas e da história do tempo presente, informando aos seus leitores o esquema interpretativo, demonstrando conjuntamente o procedimento narrativo, a forma de construir e organizar o discurso histórico, evidenciado o seu “estilo”, na afirmativa de Peter Gay (1990); a “trama”, na concepção de Paul Veyne (1998); ou, na proposição de Hayden White (1991), a “urdidura do seu enredo” e a transparência dos recursos metodológicos e teóricos empregados.

Para a tessitura da trama do discurso histórico, faz-se necessário ir ao encontro das fontes, que podem ser classificadas como: fragmentos de documentos manuscritos ou impressos, as cartas, as fontes iconográficas, as fontes imagéticas, as fontes musicais, as fontes fílmicas, dentre outras. O trabalho com as fontes propõe aos pesquisadores experiências que possibilitam uma diversidade de leituras, para a produção de textos, de memoriais, de relatos de experiências, e de filmes como visão².

Ora, cartas são fontes para tessitura de tramas. Nesse filme, objeto de estudo aqui proposto, voltamos nossa atenção para as “cartas”. Na nossa discussão sobre a obra fílmica *A vida Invisível*, as correspondências assumem um papel relevante na trama, pois constituem um caminho definido no roteiro que estabelece a relação visível e invisível entre as duas irmãs, separadas pelo pai, um representante típico do patriarcalismo impostor de regras e condutas para sua família.

Entretanto, ainda é preciso discorrer sobre a temática das cartas.

As pesquisadoras Galvão e Gotlib (2000) chamam a atenção para a desproporção da existência de um universo variado de cartas, e uma quantidade muito pequena de estudos que lancem mão delas como fonte para o desenvolvimento de pesquisas. As autoras ressaltam «[...] a disparidade entre o volume de cartas — escritas por artistas,

² O filme como “visão” estabelece um campo de significado diferenciado da história escrita. Apesar do filme não ter a preocupação com a fidelidade histórica, isso não o impede de, por meio da sua especialidade plástica, condensar a história, pois pode criar outro tipo de história através dos vestígios e pistas do passado (com suas imagens, com seus sons, linguagem e até o seu texto). O filme estabelece um campo de significado diferenciado da história escrita.

Para compreender uma obra fílmica como “entendimento histórico”, devemos considerar a peculiaridade de sua capacidade de registrar o “real” do acontecimento social, escolhido pelo cineasta, para construção da sua narrativa a partir de vestígios históricos. Faz-se necessário identificar as especificidades tanto da imagem fílmica quanto dos vestígios históricos. A relação entre tais peculiaridades poderia ser abordada focando a capacidade que o cinema tem de reproduzir, ou de (re)criar, a partir da técnica inerente à arte, uma leitura imagética, informativa, de um momento ou recorte histórico de uma determinada realidade. A obra cinematográfica representa um ponto de vista a respeito do acontecimento, baseando-se nas suas particularidades e artifícios de linguagem. Dada sua constituição tecnológica, o valor da imagem em movimento capturada por um instrumento — a câmera — tem, de forma simplificada, um valor de realidade irrefutável, possibilitando a criação de uma história visão.

intelectuais, personalidades históricas — e o número reduzido de estudos. Por que tantas cartas produzidas e tão poucos trabalhos com leituras de tais cartas?» (Galvão e Gotlib, 2000, p. 9). A afirmativa serve de incentivo para experimentar o trabalho com cartas.

Trata-se de uma fonte que possibilita recuperar fragmentos de um passado distante, de uma intimidade amorosa, de uma revelação, da história, ou simplesmente porque as cartas são escritas da intimidade para serem correspondidas. Muitos personagens da história do Brasil escreveram cartas: para um prisioneiro, elas tinham a função de abolir distâncias; para o Imperador Pedro I, demonstrar seu afeto por “Titília”, a Marquesa de Santos; para D. Pedro II, eram as “cartas diárias” com a Condessa de Barral, nas quais deixaram registradas suas intimidades pessoais, afetivas, sociais, econômicas e políticas. A “carta-testamento” do presidente Getúlio Vargas assinalou sua despedida para a nação brasileira. Poderíamos enumerar uma infinidade de exemplos, a respeito de cartas escritas, das mais expressivas até a mais representativa do cotidiano dos indivíduos. A seguir, destacaremos fragmentos de algumas delas. Todas com seu devido enfoque e conteúdo revelador, para serem analisadas pelas diferentes áreas do conhecimento. Segundo Miranda (2000, p. 42):

Enquanto gênero literário, ou como atividade reservada de alguns privilegiados, o uso de escrever cartas conheceu notável impulso entre os homens do Renascimento. Expressão de uma maior importância dos laços que se estabeleciam para além da célula familiar; do ideal de civilidade: gênero propício ao melindroso comércio de ideias, ou a confidenciar experiências de encanto, beleza e amor.

O advento da imprensa facilitou o acesso dos letrados a antigos modelos estilísticos, acenando ainda, por vezes, com a perspectiva de uma certa notoriedade pessoal, ou com a remota possibilidade de uma compensação econômica, na venda de manuscritos.

As cartas, como fonte documental e como artefatos materiais, podem estar em processo de extinção, pois ao longo dos últimos anos vêm sendo substituídas por outros meios. O avanço das tecnologias e, conseqüentemente, a criação de diferentes mídias, como, por exemplo, o telefone, o correio eletrônico (e-mail), as redes sociais e as diferentes plataformas, mudaram a forma da escrita, que era exclusivamente manuscrita, com a utilização do papel como suporte, sendo os meios de envio padronizados.

Apesar de todas essas mudanças, a prática do escrever cartas e a possibilidade de continuarem sendo fonte documental estão sendo questionadas. Galvão e Gotlib (2000, p. 10) alertam para a ameaça citada acima: «[...] ao que tudo indica, fará cair em desuso a carta, esse objeto precioso e de tamanha fortuna, tanto para os estudos literários como para um certo estilo de elegância». O trabalho de pesquisa que utiliza como fonte as cartas

preserva um campo de experiência riquíssimo de informações para ser explorado na produção de textos históricos, literários, de roteiros cinematográficos e outros.

Escrever cartas foi e será sempre uma atividade acessível às pessoas que têm o domínio da escrita e usam esse meio para se comunicar. Ao explorar esse universo da literatura sobre cartas, deparamo-nos com os estudos sobre as correspondências trocadas entre o imperador Pedro I do Brasil e Domitila, conforme já foi descrito aqui. As cartas sobreviveram ao tempo e chegaram até a contemporaneidade. As trocas de cartas entre Pedro I e a senhorita Domitila de Castro, segundo os pesquisadores, registraram momentos da intimidade do romance entre o jovem príncipe e a jovem plebeia³. Segundo Aguiar (2000, p. 101),

Assinala o fim da relação uma carta de despedida da marquesa a D. Pedro I, a quem ela chama de “Sinhor” (sic), com data de 15 de julho de 1829. Ficaram dessa relação, além das cartas copiosas e um dos grandes escândalos do império, cujo ecos chegaram até à Europa, [...].

Gotlib (2020), que escreveu sobre o conteúdo da correspondência entre D. Pedro II e a senhora Luísa Margarida Portugal de Barros (Condessa de Barral), questiona:

O que levaria uma mulher com seus 53 anos de idade a escrever a um “amigo” de muitos anos, relatando-lhe o que lhe acontecia a cada dia, desde quando se levantava até quando se deitava, mantendo, assim, uma correspondência que se estendeu por quase dezesseis anos?⁴ (Gotlib, 2020, p. 227).

A historiadora, em suas indagações, questiona sobre esse gênero de escrita híbrido que classifica de “cartas diárias”. Contrapondo a ideia do diário, que sobrevive da escrita solitária de um determinado indivíduo, que registra seus pensamentos, sentimentos, rebeldias, em suas páginas, enquanto as “cartas diárias” têm um “destinatário explícito”, nesse caso, o Imperador do Brasil. Segundo Gotlib (2000, p. 230):

A vida da autora, que aí aparece, relata com marcação temporal de ano, mês, dia, hora e minuto, ainda que com certas interrupções ganha, com isso, um novo sentido: firma-se no traçado percurso do vapor que leva e traz os pacotes dessa substanciosa correspondência.

³ O romance entre o príncipe e Domitila, a Marquesa de Santos, segundo os pesquisadores, teria início por volta de 1822 e terminaria em 1829. D. Pedro I ficou viúvo da primeira esposa, D. Leopoldina, da Áustria, e como imperador do Brasil, precisava se casar novamente. Muitos acertos e negociações nupciais foram realizados para ajustar o segundo casamento com a senhorita Amélia de Leuchtenberg, também da Áustria (Rangel, 1884; Rezzutti, 2011).

⁴ A autora informa que o montante da correspondência gira em torno de «4 mil laudas», acervo da biblioteca particular do Dr. José Mindlin, em São Paulo. Segundo a autora, a própria condessa relata em seus escritos o período da troca de cartas: «7 de agosto de 1869 a 1º de maio de 1885» (Gotlib, 2000, p. 227).

As “cartas diárias” que cruzaram o oceano, entre idas e vindas, revelaram que a escrita foi a companheira que se fez presente para aproximar a distância de D. Pedro II e de Luísa, mantendo dessa forma uma relação de cumplicidade por muitos anos.

Em outro período da história do Brasil, a “carta-testamento” pôs em choque a nação, levando o povo a uma grande comoção no ato final do presidente Getúlio Vargas. Segundo Osakabe (2000, p. 377),

[...] Getúlio foi um grande autor de seu próprio drama e o único ator que poderia ter vivido com força o papel de mártir do país. A carta, lida à exaustão em todas as rádios, por vários dias, teve o poder momentâneo de levar a população a espontâneas vigílias, rezas coletivas, alertando facções militares e aos políticos do país inteiro para a força de um segmento a ser considerado daí em diante. [...] o sangue do sacrifício iria fecundar por algum tempo os rumos da política.

A “carta-testamento”, escrita por Getúlio Vargas ao povo brasileiro, no dia de sua morte em 24 de agosto de 1954, foi o golpe final que o polêmico e contraditório político pregou aos seus adversários.

Poderíamos seguir tecendo comentários de acontecimentos históricos, escritos literários, enredos para filmes e novelas que se utilizaram das cartas (cartas diárias, cartas-testemunho, dentre outras) como fonte para a criação narrativa dos textos. Entretanto, nosso objetivo é chamamos a atenção do leitor para esse universo, reiterando a afirmação de Galvão e Gotlib (2000, p. 9) a respeito da «disparidade entre o volume de cartas — escritas [...] — e o número reduzido de estudos». Concordamos com as autoras e incentivamos que mais pesquisas utilizem esse tipo de documento como fonte. É nessa esteira de discussão que nos colocamos para tratar no filme, objeto desse estudo, das “cartas” escritas pela personagem Guida, para manter o contato com a irmã, como um ponto-chave para mostrar a relação entre as vidas visíveis e invisíveis.

Retomando as “cartas” de Guida para Eurídice, destacamos o que afirmaram Dias e Sepulveda (2020) no artigo “A vida invisível”: por entre cartas, corpos de mulheres e processos de subjetivação. No texto, informam o estilo de escrita que praticaram e a experiência da troca de cartas entre as próprias autoras para discutir o filme, onde definem as correspondências escritas da personagem Guida como «cartas fílmicas» (Dias e Sepulveda, 2020, p. 101). Considerando a pertinência e a especificidade, assumimos o uso do termo “cartas fílmicas” para tratar da correspondência de Guida para a querida irmã Eurídice.

3. AS CARTAS FÍLMICAS DE GUIDA

Cartas podem ser entendidas como desejo de correspondência a alguém que se encontra longe, seja pelo tempo ou pelo espaço. Por sua natureza, uma carta já traz consigo uma impossibilidade, ou seja, o não poder voltar no tempo para se comunicar, e ao mesmo tempo não poder ir ao encontro do destinatário. Tanto na história como na literatura, são textos escritos, mas em um filme podem ser escritas na forma de imagens. Nas cenas do filme vemos as impossibilidades de comunicação, e de encontros, na escrita das “cartas fílmicas” de Guida, e nos seus textos falados. Ela descreve para a irmã os seus sentimentos, as suas experiências, as suas memórias, os seus fracassos, conta sobre seus amores, sobre a nova família, seus trabalhos, enfim, “escreve” sua vida, seu fluxo de pensamentos, que por vezes aparece na voz *over*. As cartas estabelecem a ligação entre as irmãs. Por essa via, é visibilizado o vínculo entre elas, a solidão da falta da outra, o distanciamento físico, porém o que fica muito evidente e visível, especialmente nas cenas de personificação das cartas, são as histórias de invisibilidades das duas irmãs.

Com a finalidade de tornar visíveis algumas invisibilidades, elegemos três categorias de “cartas fílmicas” e passamos a comentá-las. Para isso, vamos utilizar as transcrições já realizadas do filme *A vida invisível* pelas autoras Dias e Sepúlveda (2020).

3.1 Cartas como segredo familiar

Minha querida irmã,

Você não sabe a falta que você me faz. Queria poder voltar no tempo, voltar para casa e te encontrar esperando por mim. Queria sentar ao lado do seu piano e te ouvir tocar. Queria que você tivesse orgulho de mim, orgulho de ser minha irmã. Como eu tenho orgulho de ser sua irmã. Mas isto parece cada dia mais impossível. Cada dia sou menos Guida (Dias e Sepúlveda, 2020, p. 117).

Essa carta, escrita por Guida, é a primeira lida por Eurídice após muitos anos sem saber da existência das correspondências e da irmã. A inviabilidade das cartas para Eurídice foi mantida pelos três homens da sua vida, o pai, o marido e o filho, sendo que esse último ficou com a senha da caixa das cartas. A data do casamento “5-3-51”, transformada em senha, assim como a cena do casamento demarcaram o início da invisibilidade de Guida e de Eurídice. Tudo era segredo: os homens guardiões das cartas, a caixa das cartas, as cartas, a vida de Guida escrita nelas, o papel da mãe em relação às

correspondências, e, conseqüentemente, tais segredos constituíram parte da vida de Eurídice. Uma Eurídice visível, com muitos segredos familiares que a constituíam, e uma Eurídice invisível, que procurou a irmã incessantemente, que continuou tocando piano incessantemente até ganhar o prêmio e se tornar visível por meio de sua arte. As cartas de Guida, como segredo familiar, invisibilizaram as vidas visíveis nos manuscritos das cartas de Guida e na música de Eurídice tocadas ao piano: «Querida sentar ao lado do seu piano e te ouvir tocar».

3.2 Cartas e a expressão do cotidiano da vida das irmãs

Cara Eurídice,

Ou talvez deva começar dizendo, querido diário, seria mais honesto. Feliz ano novo, minha irmã! Na véspera do natal eu vi o papai depois de cinco anos. E, hoje eu sinto com uma nova clareza que eu não sou mais parte desta família, a minha família é outra. E é a esta nova família que eu devo me dedicar. Filomena é minha mãe, meu pai e também minha irmã. Sei que ela não tem passado muito bem. Ela tenta esconder, mas eu sei que é sério, tento ajudá-la. O amor de Chico ajuda. Tem dois meses que eu só vejo Filó se apagando, eu daria as minhas duas mãos por ela. Não sei como é aí na Áustria, quando se é uma pianista de sucesso. Essa vida boa e confortável que você deve levar. Mas deste outro lado do mundo eu criei um novo laço. Alguém que me ama de forma incondicional. Família não é sangue, é amor (Dias e Sepulveda, 2020, p. 113).

Guida claramente escreve o seu cotidiano nas cartas, suor-choro, dor-vida, perda-desejo, seja para si mesma, seja para a irmã, seja para tornar visível a sua invisibilidade. A frase «Ou talvez deva começar dizendo, querido diário, seria mais honesto», ao destacar o termo “diário”, evidencia como escrever a tornava visível. Tornava visível o seu sentimento de ter outra família e a quem ela estava se dedicando: «Sei que ela não tem passado muito bem. Ela tenta esconder, mas eu sei que é sério, tento ajudá-la. O amor de Chico ajuda». Tal sentimento de amor pela família de sangue lhe foi negado, tornado invisível pelo pai, na medida em que não mais pôde voltar para a casa e reencontrar seus pais e a irmã. Percebemos que a “carta fílmica” é diário de vida, é momento de vida tornado escrito, é o momento de visibilidade de Guida para Guida.

3.4 Cartas: um testemunho da invisibilidade das mulheres

Cara Eurídice,

Cara d. Ana e Sr. Manoel, afinal tenho quase certeza de que estas cartas nunca saíam do Brasil. Vocês pelo menos as leem, ou as jogam direto no lixo? Essa é a última carta que eu lhe envio. A partir de hoje Ana Margarida Gusmão não existe mais. Espero que não importe o tempo que passa, essa carta chegue às suas mãos. Mãos que certamente estão ocupadas gravando discos, dando autógrafos e tocando em teatros lotados pelo mundo. Morro de medo de te esquecer. Por favor não se esqueça de mim. Da sua irmã que tanto te ama e de admira.

Guida (Dias e Sepulveda, 2020, p. 114).

A carta torna visível para nós, espectadores, a condição de invisibilidade afetiva e social de Guida quando levada, para poder sobreviver, a deixar, inclusive documentalmente, de ser Guida. Escreve ela: «A partir de hoje Ana Margarida Gusmão não existe mais». A frase escrita em momento de sofrimento com a perda da Filó, e assunção da nova identidade, demonstra seu desaparecimento, inclusive para a amada Eurídice, constituindo-se um autodesaparecimento da sua própria visibilidade para consigo. A mulher-mãe-filha-irmã chamada Ana Margarida Gusmão era o que ela própria escrevia nas suas cartas, pois era verdadeiramente na sua invisibilidade o visível na sua escrita, porém invisível para a invisível destinatária, a qual era visível no que escrevia: «Mãos que certamente estão ocupadas gravando discos, dando autógrafos e tocando em teatros lotados pelo mundo».

4. CONCLUSÕES

As obras fílmicas, imagens e sons da linguagem escrita do real, são aparatos da memória artificial, do mundo imaginário povoado por imagens em movimento, da linguagem da realidade que traz imbricada, na tessitura do fazer pela imagem enquadrada, o antagonismo, as divergências, a história, a paixão, a revelação do mundo perdido no romance, na carta, na oralidade e nos acontecimentos do cotidiano.

As cartas são escritas na intimidade, sem a intenção de um pronunciamento público ou doutrinário. As cartas fílmicas de Guida, escritas na intimidade para a irmã Eurídice, destinatária que teve acesso às correspondências na velhice, traziam os registros das impossibilidades de encontro, de comunicação, mas ao mesmo tempo a vida invisível de Guida. Na vida visível de Guida, ela escrevia a sua vida invisível mostrada ao espectador nos escritos das cartas. Palavras, frases, imagens da caneta desenhando as palavras que visibilizavam a vida invisível amorosamente escrita para a irmã. Ora, para concluir, mas ao mesmo tempo abrir caminhos novos de pesquisa sobre o tema, trazemos para a discussão o tema do pertencimento e da posse das cartas, pois perguntamos se a carta é daquela pessoa que escreve ou de quem a recebe. Perguntamos se as cartas de Guida, a remetente, eram dela ou de Eurídice, a destinatária? No filme, a visibilização da vida invisível de Guida, via as cartas, pertencia a ela ou a nós espectadores que lemos a

vidas invisíveis das irmãs? O interdito, a censura das cartas, fontes da tessitura da trama, tornaram-nos testemunhas do interdito das mulheres daquela época, visibilizando, trazendo a memória na materialidade visual fílmica, a vida invisível de Guida e Eurídice.

BIBLIOGRAFIA

- A COMPANHEIRA (1947). *Anuário das senhoras*, ano XIV, 274.
- AGUIAR, F. (2000). À Titíla, do Demonão (D. Pedro I à Marquesa de Santos). In W. N. Galvão, & N. B. Gotlib, *Prezado, senhor, prezada senhora: Estudos sobre cartas* (pp. 95-99). Companhia das Letras.
- AÏNOUZ, K. (Diretor). (2019). *A vida invisível* [Filme]. Canal Brasil, Pola Pandora Filmproduktions, RT Features, Sony Pictures.
- CANAL BRASIL. (1 de setembro de 2019). “A Vida Invisível”, de Karim Aïnouz, concorre a uma vaga no Oscar 2020. [Arquivo de Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=m8OtO9Pr4LE>
- DIAS R., & SEPULVEDA, D. (2020). “A vida invisível”: Por entre cartas, corpos de mulheres e processos de subjetivação. *Revista Digital do LAV*, 13(2), 100-125.
<http://dx.doi.org/10.5902/1983734843874>
- GALVÃO, W. N., & GOTLIB, N.B. (2000). *Prezado, senhor, prezada senhora: Estudos sobre cartas*. Companhia das Letras.
- GAY, P. *O estilo na história*. Companhia das Letras, 1990.
- GOTLIB, N. B. (2000). Correspondências: A condessa de Barral e o imperador D. Pedro II. In W. N. Galvão, & N. B. Gotlib, *Prezado, senhor, prezada senhora: Estudos sobre cartas* (pp. 227-239). Companhia das Letras.
- OSAKABE, H. (2000). A carta-testamento ou a cena final de Getúlio Vargas. In W. N. Galvão, & N. B. Gotlib, *Prezado, senhor, prezada senhora: Estudos sobre cartas* (pp. 373-378). Companhia das Letras.
- MIRANDA DOS REIS, T. C. P. (2000). A arte de escrever cartas: Para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. In W. N. Galvão, & N. B. Gotlib, *Prezado, senhor, prezada senhora: Estudos sobre cartas* (pp. 41-54).
- ROSENSTONE, R A. (2010). *A história nos filmes: Os filmes na história*. Paz e terra.
- VEYNE, P. (1998). *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. UnB.
- WHITE, H. (1991). A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*, 2(3), (pp. 47-89).

A LITERATURA COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO PARA O CINEMA E AS POSSIBILIDADES DE UMA EDUCAÇÃO SENSÍVEL

Valéria C. S. Paiva e Giovana Scareli

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Rede pública municipal de Educação Infantil em São João del-Rei

INTRODUÇÃO

Como professoras da área da Educação, temos como objetivo, ao longo deste texto, pensar sobre as possibilidades educativas das produções nas quais as obras literárias são traduzidas para a linguagem audiovisual, acreditando que o cinema e a literatura participam efetivamente da construção do nosso conhecimento sensível.

Nosso interesse se refere aos estudos no campo da educação visual, na interface com os estudos literários, buscando refletir sobre como são produzidas e divulgadas as imagens contidas nessas produções culturais. Ao pensar sobre como foi feita a tradução de uma obra literária para o cinema, comparando ambas e olhando para as imagens selecionadas de modo mais detido, oportuniza-se a investigação sobre as diferentes competências exigidas de nós, em cada uma dessas aproximações com as diversas linguagens presentes nos produtos culturais, os quais produzem também uma educação diferenciada para cada espectador e/ou leitor.

A proposta é pensar a cultura e as práticas educativas presentes nesses suportes imagéticos, analisando as possibilidades de produção de saberes construídos pelos produtos culturais. As análises partem principalmente de duas perspectivas: o da linguagem, observando aspectos de sua edição, produção e do conteúdo e, o da reflexão sobre a educação visual presente no filme.

Quais modificações tiveram que ser feitas para transpor a linguagem literária para a linguagem fílmica? De que maneira essas mudanças contribuem para as possíveis leituras e interpretações da história?

Tais questões nos mobilizaram a pensar sobre a relação entre literatura e cinema. Para isso, fizemos um recorte temático sobre como aparece o sertão nos filmes brasileiros. Um recorte nos livros considerados clássicos da literatura brasileira. Selecionamos, inclusive, alguns que se passam no interior, mas que não são lembrados como filmes

sobre o sertão, tendo em vista que essa ideia é, muitas vezes estereotipada. Iniciamos a discussão investigando como a literatura pode ser uma inspiração para a produção de filmes.

1. LITERATURA NO CINEMA: UM DIÁLOGO ENTRE A LINGUAGEM LITERÁRIA E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

O cinema e a literatura se tornam meios importantes na produção de relações sociais, possibilitando interações entre os sujeitos, contribuindo para sua formação cultural e educacional (Duarte, 2002). Desta forma, segundo Sirino (2004, p. 15), «literatura e Cinema são linguagens, cada uma com suas formas de expressão constituindo-se agentes na promoção das leituras e interpretações sociais, históricas e culturais».

Deste modo, ao analisarmos as duas linguagens, cinematográfica e literária, entendemos algumas particularidades de cada uma delas, mas também buscamos pensar a relação entre ambas. Assim, neste texto, acreditamos que a categoria de tradução intersemiótica é a mais adequada, uma vez que o filme é uma interpretação visual (não-verbal) do livro. Segundo Roman Jakobson (*apud* Plaza, 1987, p. XI) a tradução intersemiótica pode ser definida como aquele tipo de tradução que «consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais», ou «de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para música, a dança, o cinema ou a pintura».

A tradução intersemiótica é um estudo fundamental para se tentar compreender a comunicação de uma maneira mais ampla, ademais, é possível perceber que os estudos de tradução da literatura para o cinema estão cada vez mais frequentes. Podemos, neste sentido dar ênfase à «importância que o problema da tradução interlinguagens exerce no campo das Artes e comunicações contemporâneas» (Plaza, 1987, p. XII), e buscar colaborar para incitar mais discussões a este respeito.

É interessante percebermos como se dá o processo de tradução e como é apresentada a obra final em relação ao texto traduzido, observando-se o processo de ressignificação da escrita em imagens, bem como a reconstrução dos personagens. Sobre a tradução, Plaza (1987, p. 9) afirma que esta pode ser considerada como uma «história em sincronia, como possibilidade, como mônada, como plástica». Para se compreender o processo de produção de cada um desses produtos culturais são necessários estudos e uma

análise crítica, com o objetivo de entender os signos e a forma como ocorre a tradução de um meio para outro distinto. Através da análise das duas obras, filme e livro, é possível apreender suas diferenças e semelhanças. «A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos» (Plaza, 1987, p. 1).

Explicitamos algumas considerações sobre a tradução de uma obra literária para o cinema, objeto de estudo de nossa pesquisa. Cabe então compreendermos o lugar que a literatura e o cinema ocupam e seus vínculos com a educação. Para isso, buscamos compreender as especificidades de cada uma dessas linguagens.

De acordo com Barthes (1977), a literatura se constrói a partir do constante desejo dos homens de representarem o real, mas isso, não a impede de também ser irrealista. Guiada pela utopia, considera «sensato o desejo do impossível» (1977, p. 11). Por assim dizer, a potência da literatura está em si mesma e sua escrita é capaz de ser deleite para os despreziosos, desconforto para os acomodados, reflexão aos divagantes, resistência aos revolucionários e obra prima nas mãos dos poetas.

Unir tais forças ao potencial cinematográfico pode então, contribuir significativamente para uma educação cada vez mais integral. No campo artístico nacional é possível dizer que, a interação entre cinema e literatura tem tido muito sucesso, uma vez que, «os principais campeões de bilheterias do cinema nacional são filmes produzidos a partir da Literatura Brasileira, como por exemplo, os filmes *Cidade de Deus* e *Carandiru*» (Sirino, 2004, p. 13).

Verificamos, por exemplo, que somente tomando Guimarães Rosa, há um número expressivo de filmes inspirados nas obras literárias:

Tabela 1. Produções fílmicas a partir das obras de Guimarães Rosa

Livro de João Guimarães Rosa	Filme baseado na obra literária
Conto <i>A hora e a vez de Augusto Matraga</i> (livro <i>Sagarana</i>)	<i>A hora e a vez de Augusto Matraga</i> (1965)
<i>O Grande Sertão: Veredas</i>	<i>Grande Sertão veredas</i> (1965)
Conto <i>O Duelo</i> (livro <i>Sagarana</i>)	<i>Sagarana, o duelo</i> (1974)
Conto <i>Sorôco, sua mãe e sua filha</i> (livro <i>Primeiras estórias</i>)	<i>Cabaret Mineiro</i> (1980)

<i>Buriti</i> (novela do livro <i>Corpo de Baile</i>)	<i>Noites do sertão</i> (1984)
Conto <i>A Terceira Margem do Rio</i> (publicado em <i>Primeiras estórias</i>)	<i>A terceira margem do rio</i> (1994)
<i>Manuelzão e Miguilim</i>	<i>Mutum</i> (2007)
Conto <i>Corpo Fechado</i> (obra <i>Sagarana</i>)	<i>Meus dois amores</i> (2015)

Fonte: elaborada pelas autoras

As obras literárias de João Guimarães Rosa, são inspiração para diversos filmes que fazem parte do cinema brasileiro. As obras de Guimarães Rosa são marcadas por uma linguagem particular, baseada na tradição oral e na língua concreta do sertanejo. Através de sua imaginação e criatividade, apresenta uma trama e visão de mundo, que transforma o sertão em um mundo novo, carregado de possibilidades e multiplicidades de sentidos, de olhares, de paisagens. Segundo o autor Benedito Nunes, ao analisar a viagem na obra de Guimarães Rosa ressalta que o Sertão de Guimarães Rosa é «o espaço que se abre em viagem, e que a viagem se converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o Sertão congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver» (Nunes, 1969, p. 174). É possível perceber isso na fala de Riobaldo, personagem do filme *Grande Sertão Veredas* (1965), adaptação da obra literária de Guimarães Rosa:

Sertão é isto, o senhor empurra para trás, mas ele de repente volta a rodear o senhor pelos lados. Sertão, esses seus vazios, daí longe os brejos vão virando rios, buritizal vem com eles [...] Esses Gerais enorme [...] não se tem onde acostumar os olhos. Toda firmeza se dissolve [...] Sertão, é sozinho, é dentro da gente. É onde o pensamento se forma mais forte do que o lugar (transcrição da fala de Riobaldo, do filme *Grande Sertão Veredas*).

Cada cineasta escolheu seu próprio caminho, privilegiando um ou outro aspecto de tantos possíveis – a trama, o texto, a fala, os personagens, os cenários. Nestes filmes a construção de cenário cinematográfico que predomina são as paisagens de matas, rios, montanhas, o luar, o entardecer alaranjado, o pôr do sol, que são recorrentes ao longo dos filmes.

Além das obras de Guimarães Rosa, outros clássicos brasileiros que foram para as telas são:

Tabela 2. Algumas obras literárias clássicas que inspiraram filmes

Livro	Filme baseado na obra literária
<i>Morte e Vida Severina</i> – João Cabral de Melo Neto	<i>Morte e Vida Severina</i> - Zelito Viana
<i>Vidas Secas</i> – Graciliano Ramos	<i>Vidas Secas</i> – Nelson Pereira dos Santos
<i>São Bernardo</i> - Graciliano Ramos	<i>São Bernardo</i> - Leon Hirszman
<i>Meu pé de laranja lima</i> - José Mauro de Vasconcelos	<i>Meu pé de laranja lima</i> - Marcos Bernstein
<i>Uma professora muito maluquinha</i> - Ziraldo	<i>Uma professora muito maluquinha</i> - André Alves Pinto, César Rodrigues

Fonte: elaborada pelas autoras

Nesses livros, o sertão aparece de acordo com o sentido atribuído a ele pelos portugueses que chegaram nessas Terras em 1500: sertão é um lugar distante do litoral. Escolhemos, portanto, três obras para apresentar uma leitura rápida, neste texto: *Morte e Vida Severina*, *Vidas Secas* e *Meu pé de laranja lima*.

2. MORTE E VIDA SEVERINA E VIDAS SECAS: LEITURAS E APROXIMAÇÕES COM AS OBRAS

Retomamos, agora, o conceito de tradução intersemiótica de Júlio Plaza (1987). A partir dos estudos que ele faz de Roman Jakobson, como já dito, aponta que a tradução é um processo que se efetiva a partir da transmutação de sistemas de signos verbais para não verbais, como por exemplo, da arte verbal para o cinema.

Para chegar no conceito de tradução intersemiótica, Plaza (1987) parte do conceito de semiose, isto é, a transformação/transmutação de signos em outros signos. Ou seja, o processo de tradução intersemiótica se efetiva na recriação, reestruturação ou reinvenção de outros signos que representam determinado objeto. Em outras palavras, a transmutação de determinado produto/objeto originalmente construído de um tipo de linguagem (signos) para outro, pode ser pensado como uma operação tradutora. Nas palavras de Plaza, essa operação se configura como:

[...] prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrições de formas na historicidade (Plaza, 1987, p. 209).

Acreditamos que esse conceito de tradução seja bem apropriado para a obra *Morte e Vida Severina*, do escritor João Cabral de Melo Neto, publicada em 1955, que em 2009, foi “traduzida” por Miguel Falcão para a linguagem em quadrinhos, preservando o texto original de João Cabral de Melo Neto. Posteriormente essa obra foi traduzida para a animação digital em 3D, na qual, com o auxílio da computação gráfica, os desenhos ganharam vida através dos movimentos computadorizados, sendo ainda complementados pela paisagem sonora que junto ao texto original na íntegra, compõe a narrativa da saga de Severino.

Compreendemos que neste caso, da linguagem escrita (poema original), se originaram outros produtos estruturados em outros suportes, mantendo, o máximo possível, o texto original e, por essa razão, acreditamos que o conceito de tradução, é bem apropriado.

Ao tomarmos o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, para exame, encontramos nas palavras de André Bazin (1991, p. 147) algo que nos ajuda a pensar essa obra. Segundo o autor, «semioticamente o processo de adaptação é o prolongamento e a ampliação da essência originária de um texto fonte. Dito de outra forma: o texto adaptado procede à renovação e duplicação da imanência do original». A partir da palavra “adaptação”, se buscarmos o seu significado no dicionário teremos que: “adaptação” é a ação de adaptar, de ajustar uma coisa a outra. No campo das Artes, seria a transposição de uma obra literária para o teatro, televisão, cinema etc. E no campo da Literatura, a adequação de uma obra estrangeira que, além da tradução, implica modificações do texto original.

Uma das cenas que causou mais repercussão por onde o filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos, de 1963, passou, foi a morte da Baleia, a cachorra da família migrante. Essa cena é tão comovente no filme quanto na obra escrita e seu lirismo não deixou a desejar no filme, algo que, como o próprio cineasta comentou, era um desafio para o cinema, o que aliás, foi um dos aspectos mais elogiados, conseguir que a obra audiovisual fosse o mais fiel possível à obra originária.

De certa forma, Plaza (1987) e Bazin (1991) estão falando de algo que vai além

da transposição. Não se trata apenas de transpor de uma linguagem para a outra, visto que, há uma mudança de linguagem, há outros elementos constitutivos que podem limitar ou ampliar as possibilidades de um meio para o outro. Talvez, seja por isso que o termo adaptação, por ser mais abrangente, seja mais usado para tratar de obras que são transpostas/traduzidas para outra linguagem.

4. MEU PÉ DE LARANJA LIMA: ALGUMAS ANÁLISES DO FILME E LIVRO

O filme *Meu Pé de Laranja Lima*, dirigido por Marcos Bernstein (2012), é uma versão do livro homônimo, escrito por José Mauro de Vasconcelos, em 1968, cuja história é baseada em sua infância. É uma obra clássica, já traduzida outras vezes para o cinema e televisão. As produções contam a história de um menino, chamado Zezé, que se encontra em um contexto rural, no qual cria um mundo imaginário, com objetos concretos pertencentes a essa vida campestre.

Glória, a irmã mais nova de Zezé tem quinze anos e demonstra carinho por ele. Em uma das cenas do filme, podemos ver os dois irmãos em um momento de proximidade, carinho e proteção, apesar de se tratar de uma situação de tristeza e dor, vivenciada por Zezé. A cena está em um Plano Médio (PM), o quadro termina logo acima da cabeça e logo abaixo dos pés dos dois personagens (Zezé e Glória), que estão sentados no chão de um dos cômodos da casa onde vivem. Podemos observar o contraste entre luz e sombra, chamando a atenção do espectador para Glória e Zezé, que estão centralizados no enquadramento. No entanto, Glória aparece com mais destaque, uma vez que quase todo o seu corpo se encontra na parte iluminada, luz esta que parece ser proveniente de uma porta aberta, já que os dois estão em um canto escuro da casa. Enquanto isso, Zezé aparece escondido atrás de uma estante de livros e papéis. Há também alguns brinquedos jogados no chão. Pouco vemos do seu rosto, só é possível perceber que está de olhos fechados.

Neste momento, Glória acaricia e conforta Zezé, que sofreu uma nova agressão. A situação aconteceu quando Jandira ficou com raiva por Zezé não ir almoçar, porque estava ocupado com a confecção de uma pipa. Ela ficou nervosa e se irritou com a criança. Logo, Zezé que tem personalidade forte falou mal de Jandira e essa o bateu com a vassoura. Em seguida, Glória chega e pede para ela parar de bater.

No livro, após a agressão, também acontece o diálogo entre Zezé e Glória, um

momento de desabafo do menino:

— Você viu, Godóia. Eu não estava fazendo nada. Quando eu mereço eu não me importo de apanhar. Mas eu não estava fazendo nada.

Ela engoliu em seco.

— O mais triste foi o meu balão. Estava ficando tão lindo. Pergunte só a Luís.

— Eu acredito. Ia ser lindo mesmo. Mas não faz mal. Amanhã a gente vai à casa de Dindinha e compra papel de seda. E vou ajudar a você a fazer o balão mais bonito do mundo. Tão bonito que até as estrelas vão ficar com inveja.

— Não adianta, Godóia. A gente só faz um primeiro balão bonito. Quando esse não presta, nunca mais acerta ou tem vontade de fazer.

— Um dia... um dia... eu vou levar você para longe dessa casa. (Vasconcelos, 1968, pp. 137-138).

Notamos que Glória a todo o momento na história posiciona-se enquanto a protetora de Zezé, pois este se encontra magoado por não ter conseguido confeccionar o balão do Portuga. A irmã com sua força e doçura tenta encontrar uma forma de fazer com que os familiares não batam na criança frequentemente, contudo as mazelas da vida e a falta de paciência dos adultos transformam-se em agressões físicas e verbais.

Na segunda cena selecionada, aparece Zezé e seu irmão Luís, em uma de suas brincadeiras. Ambos são vistos de costas, em um Plano de Meio Conjunto, filmado de cima para baixo, mostrando os objetos e os personagens. Esta é a chamada câmara alta (*plongée*), «que forçosamente estará voltada para baixo, como quem dá um mergulho sobre a cena» (Pereira, 1981, p. 48). Este ângulo favorece uma visão geral desse momento vivido pelos personagens.

A cena citada mostra Zezé e Luís brincando no avião que criaram, algo que fica subentendido, pois na cena, ao começarem a brincadeira, o avião já está construído. Nas cenas do filme, anteriores a esta, aparece um momento de despedida do “Jardim Zoológico”. Primeiro, conversam no meio do bambuzal sobre os animais que tem no zoológico: falam de pássaros e ouvimos o canto de um pássaro, depois falam do leão e ouvimos o latido de um cachorro. Em seguida, Zezé chama Luís para irem até o avião, porque o zoológico já vai fechar. Os dois vão correndo até o avião, cada um com sua capa preta e Zezé com uma vara na mão. Entram no avião montado no chão. O painel do avião foi construído com tampas de garrafa, caixas de ovos, torneira de plástico, molas, parafusos e outras sucatas. Pedras e um pedaço de tambor ajudam a compor a estrutura do avião. Duas rodas de bicicletas são as turbinas e duas folhas de bananeira formam as asas do avião. Luís coloca seus óculos de aviador, e os dois meninos se preparam para a decolagem. Neste momento, ouvimos o som de turbinas e motores ligados. O voo

acontece durante uma tempestade, com muitos trovões. Ao se preparar para o pouso, Zezé puxa uma alavanca e pergunta se Luís está preparado. Ao pousarem, comemoram: “Missão completa!”

A obra literária aborda outros elementos em relação ao filme. Tudo acontece no quintal, perto da casa de Zezé, que possui dois espaços de brincadeiras: o jardim zoológico e a Europa que ficava perto da cerca.

Não existe no livro a descrição sobre o avião apresentado no filme, já a brincadeira do Jardim zoológico, entre os dois irmãos, aparece na narrativa do livro de forma mais detalhada, envolvendo muita criação e imaginação. A brincadeira começa com a compra dos bilhetes de entrada. Zezé alerta Luís que é preciso dar a mão na entrada, pois o Jardim Zoológico é muito movimentado aos domingos. Então Luís passa a enxergar gente por toda parte e aperta mais a mão de Zezé. Duas folhinhas de laranjeira são os bilhetes de entrada. Ao entrar, Zezé fala das aves (papagaios, periquitos e araras coloridas). Em seguida visitam jaulas de macacos e atiram bananas para eles. Na jaula de leões, avistam duas leas amarelas, bem africanas. E Luís quis alisar a cabeça da pantera negra, sendo repreendido por Zezé, que diz que ela é o terror do jardim.

Percebemos, neste recorte do filme e do livro, que cada obra priorizou um ou outro acontecimento, pois nem tudo que está no livro está no filme e vice-versa. Além disso, o filme possibilita trazer alguns recursos que não estão presentes no livro, como os sons dos animais, a música de fundo, as imagens.

Podemos compreender que este entendimento pode acontecer devido ao fato de que as linguagens cinematográfica e literária se utilizam de diferentes recursos que modificam nosso entendimento sobre a história. Cada linguagem exige do leitor diferentes interpretações. O livro se apresenta de modo abstrato e generalizável, uma vez que será o nosso pensamento que imagina para presentificar as palavras de um texto. Já o filme, através de sua imagem-som, aparece como uma reprodução real daquilo que reproduz (Almeida, 1994). Além disso, uma segunda hipótese é que ao fazer uma versão da obra literária, o diretor de um filme opta por alterar vários elementos da história, construindo uma outra narrativa, que pode ter semelhanças, mas também muitas modificações, como os exemplos citados ao longo deste texto.

Percebemos que o livro conta a história com descrições detalhadas sobre as emoções e sentimentos vividos pelo personagem naquele momento. No filme, a imagem nos mostra e a música de fundo nos fazem ouvir o que se passa, além dos diálogos,

fazendo com que o espectador possa ter suas percepções sobre como o personagem se sente. Já o livro descreve o modo como é vivida aquela experiência e o leitor, a partir da sua imaginação e capacidade de perceber a história a partir da sua leitura das palavras escritas é que vai ter suas percepções. Modos diferentes de perceber e sentir uma história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre as especificidades do filme e do livro, podemos observar que o cinema e a literatura são duas linguagens que possuem pontos relevantes para discussão, no que se refere ao modo como são sentidas, pelo leitor no caso do livro e pelo espectador no caso do filme. Desse modo, segundo Almeida, (1994, p. 19):

As palavras nas línguas alfabéticas são sempre representantes abstratos daquilo a que se referem, pessoas, coisas, idéias. Já a imagem-som é uma reprodução real daquilo que reproduz, independente de ser um telejornal ou um filme de seres fantásticos. Aparece visualmente como se fosse real e o é, pois vemos sua forma, cor, movimento, som. Diferente da palavra que cada um escuta igualmente mas entende individualmente em sua inteligência particular.

O filme tem uma potência visual significativa ao mostrar os contrastes de vários momentos da vida dos personagens. Desse modo, através das imagens é possível sentir sentimentos variados. O cinema desperta em nós um desassossego ao permitir que participemos do desenrolar da trama a partir daquilo que podemos ver e nos insere, nos aproxima dos sentimentos e pensamentos dos personagens.

Na linguagem literária, percebemos que conseguimos nos inserir na história, porém é de uma forma mais sutil, por meio da imaginação e criação da nossa própria mente, o que difere da linguagem cinematográfica. Nessa perspectiva, devido ao leitor ter que fazer um esforço para visualizar as cenas mentalmente e ter toda uma construção subjetiva da história, o cinema pode proporcionar uma experiência ao nos possibilitar visualizar aquilo que o roteirista quer que vejamos, enquanto na literatura a experiência é outra, uma vez que podemos construir as imagens de acordo com o que já vivemos, e isto influencia o modo como somos atravessados pela história durante a leitura.

Outro ponto a se destacar é que os filmes requerem uma atenção que é diferenciada, porque não é só uma imagem, não é só um texto. Ele tem imagem, texto, som; estes elementos que estão em conjunto no produto fílmico tem um poder de nos deixar totalmente seduzidos por ele. Diante de uma imagem fixa (como, por exemplo, o

fotograma de um filme ou uma ilustração de um livro) é possível observá-la, manter certo distanciamento e então, analisar seus detalhes. No filme, dificilmente isso vai acontecer, porque a música envolve, as imagens passam rápido, tem uma fala, então é preciso estar muito atento a tudo. O corpo todo é envolvido com as obras de arte e literária, mas, no caso do cinema, dois sentidos são mais exigidos: a visão e a audição. Essas características, fazem com que o espectador se envolva e fique seduzido pela obra, com mais dificuldade para ser crítico durante a exibição. Por isso, é necessário empenho para fazer as análises e interpretações dessas «imagens sonorizadas» (Almeida, 1994, p.46), com o intuito de incentivar discussões que contribuam para o desenvolvimento de uma postura problematizadora e crítica dos espectadores diante dos produtos culturais, não os aceitando de modo inocente.

É importante ressaltar que ambas as linguagens são originais e possuem características próprias. No livro, é necessário um esforço do leitor para visualizar a história mentalmente, a qual é uma construção subjetiva, influenciada pelas nossas experiências de vida e atravessada pela interpretação feita durante a leitura. Enquanto no filme, as imagens e sons (Almeida, 1994) aparecem como se fosse o “real”, tendo uma potência visual significativa, ao mostrar a cor, forma, movimento, som, proporcionando uma experiência intensa devido a esta colagem com a “realidade”.

Além do mais, de que forma, refletir sobre os conceitos de adaptação, tradução e transposição nos ajudam a pensar na Educação, principalmente, na educação sensível? Acreditamos que ao analisar as obras literárias e fílmicas, podemos ampliar nosso conhecimento sensível, pois, ao observar as escolhas feitas pelos cineastas e as possíveis dificuldades encontradas no processo de fazer a passagem de uma linguagem para a outra, acabamos tomando conhecimento de outros aspectos que vão além dos elementos utilizados em cada uma das linguagens. Esse mergulho, ao nosso ver, contribui para expandir a percepção, imaginação e a criação, aspectos fundamentais para uma educação inventiva e sensível.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, M. J. (1994). *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez. (Coleção questões da nossa época; v. 32).
- BARTHES, R. (1977). *Aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França*.

14. ed. São Paulo: Cultrix.

BAZIN, A. (1991). *Cinema Ensaaios*. São Paulo: Brasiliense.

DUARTE, R. (2002). *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica.

NUNES, B. (1969). A viagem. In: *O dorso do tigre*. (p. 143-180). São Paulo: Perspectiva.

PEREIRA, P. A. (1981). *Imagens do movimento*. Petrópolis, RJ: Vozes.

PLAZA, J. (1987). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

SIRINO, S. P. M. (2004). *Cinema Brasileiro: o Cinema Nacional produzido a partir da Literatura Brasileira e uma reflexão sobre suas possibilidades educativas*. Ponta Grossa: Editora.

VASCONCELOS, J. M. (1968). *O meu pé de laranja lima*. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos.

EARLY CINEMA, TRANSGRESSION AND HETEROGENEITY IN PICASSO'S CUBISM

Enrique Mallen

Sam Houston State University

Drawing on the pioneering work of Bernice Rose, I examine the influence of early cinema in Pablo Picasso's Cubist works from the perspective of Georges Bataille's philosophy, especially his notion of «transgression». Picasso's repeated use of «transcription» as defined in Birks (2021) reflects a subject always on the verge, as «transcription» involves a «transgression» of the limits of representation, thus accounting for Cubism's acknowledged heterogeneity. Of course it would be anachronistic to assume that Cubist works were directly influenced by Bataille, since he developed his ideas years after the movement was at its pinnacle. Rather, as is often the case with the artist, he expressed ideas that would be subsequently corroborated by independent studies.

Picasso was a big fan of the movies from his early days in the *Bateau-Lavoir*. According to Maurice Raynal, a close friend and a sometime movie critic: «[He] fancied both the circus and the cinema» (Rose, 2007, p. 39). However, in contrast with the theater, the rise of cinema as both a popular entertainment form and as a new visual and social culture in France between 1906 and 1914 amounted to a new experience of modernity. We must remember that during these years, the cinema was not yet a standardized form of spectacle nor was it a place for clearly defined behaviors or expectations. Radical juxtaposition indeed was the norm. In this, early cinema emulated the syntax of juxtapositions exploited by other forms of entertainment. As reported by Gunning (2007, p. 28), film programs such as those by Georges Méliès, consisted of a series of clips, often presented with little pause between them that accelerated and therefore radicalized the rapid succession of seemingly unrelated attractions. Of special importance to Picasso's future style are some of the effects Méliès favored. Two that would play a significant role in Cubism were the fragmentation and the reassembling of human bodies, as described in Staller (1989, pp. 202–232).

Around the time that cinema was becoming popular in Paris, Picasso was hard at work pulling painting out of its routine and obsolete rules in order to hand it back its personal language which would release a new harmony between expression of forms, organization of space and the structure of rhythms. Diehl (1977, pp. 27–28) points out

that, like Van Gogh, Gauguin or Cézanne before him, Picasso wanted to free art from any imitative or illusionary tendencies in order to show a world which was entirely thought out and recreated by himself, recovering what he thought was the natural role of the artist, an inventor and creator of new forms.

Cubism, which developed in the years 1907 to 1914, is widely regarded as the most innovative and influential artistic style of the 20th century. Trying to determine the original source of its ideas is an almost impossible undertaking, but it is often assumed that the initial «distortions» «fragmentations» and «recombinations» which started to appear in 1907 were based on the influence of Negro sculptures, according to Lebensztejn (2007, p. 36). Cézanne's influence must also be mentioned. Unger (2018, pp. 291–293) alerts us to the fact that the French master did not start his canvases with a preconceived notion, but rather unveiled the composition in the process of painting. His way of rendering form and color in accordance with the laws of painting rather than those of nature was very much in line with Picasso's new conceptions. Thus we may argue that early Cubism was an agglomeration of Cézannism and African art. What looked like incompetence to the general public when these works were first exhibited was in fact a conscious effort to give painting and sculpture their due, not only as images but as a physical presence in the world. Increasingly they had been seeing the human form in terms of plastic volume, simplifying it, stripping it down to essentials, to a very few blocks, stylizing it into something that was less and less naturalistic. Any infringement of natural proportion he accepted with a shrug, even highlighting it in order to defend the independence of art. There were no illusions in his outlines and brushstrokes. They were simply there on the canvas to do the job of establishing form, as Warncke & Walther (1991, pp. 143–145) point out.

It was *Les demoiselles d'Avignon*¹ that brought about the first major turning point in Picasso's career. His assimilation of the formal freedoms of African art during this period, not just stylistically but as a way of thinking, made possible a real break with previous conceptions of art in Europe. The original theme of the composition was a brothel scene in a theatrical setting. Méliès had similarly juxtaposed imagery of the carnival, circus, theater, brothel, and used a wide range of forms. Similarly, there are complex associations, transpositions, and disassociations among disparate modes. Body

¹ *Les demoiselles d'Avignon* (OPP.07:001).

parts selected from defunct and/or exotic (that is to say, tribal) civilizations were part of a constant stream of choices, of masks.

The bodies of the five women in the final version of the canvas, almost devoid of modeling, were arranged in a low left to right diagonal anchored by a squatting figure on the lower right. The three women on the left had the primitive faces of Iberian sculptures, an influence that had been predominant throughout 1906. That year Picasso and his lover Fernande had gone to Gósol south of the Pyrenees, looking for a primordial environment as close to Gauguin's Tahiti as possible in a Spanish setting. As Blier (2019, pp. 123–125) demonstrates, quite a contrast was introduced on the right of the painting: the face of the squatting figure, turned round over her back, had its features savagely jumbled, and that of the woman above looked like a snout, strongly hatched to give it height, resembling certain Congo masks: neither of these heads was of the same nature as the other three, and in this half of the picture, the last section painted, all the angular planes—drapery, breasts, interstices—were much sharper, much more definite. At one point, Picasso thought of repainting the earlier, left-hand half; but then he reflected, «No: people will understand what I am trying to do», and he left it alone, as cited in O'Brian (1994, p. 150).

Bois has perceptively defined Picasso as a painter who «sees as». The metaphoric «seeing-as» is essential to his art, so it is not surprising that he should have made use of the cinematograph as a metaphor. Bois (1998, p. 27) tells us that, like it, pictorial style and technique act for the artist as agents of transformation. The figures in *Les demoiselles d'Avignon* are fractured mirror images of one another, reproduced and turned for our examination, as if they were reproduced by the cinematograph, which causes them to turn and stop repeatedly to show us first one aspect and then another of their savage mime. The painter explained to Raymond Cogniat: «My goal is resemblance, but a resemblance more profound, more real than the real [...] Really, it is just a matter of signs» (Karmel, 2003, pp. 99–101).

This same concentration on the medium is also observed in the movies. The mechanical lens links multiple images in a series of layers, two-dimensional frames that pass before the viewer's eyes in a «stop-go» pattern that deceives him/her. One has the illusion of reality reproduced in all its living movement; but take out a few frames, vary the speed, and the whole aspect of reality changes. It becomes discontinuous, disjunctive. And yet, the cinema was not admired by spectators solely for its pure technological innovation. It was rather understood as a precise device for both creating and receiving

illusory perceptual modalities. Cinematographic technology and images were woven into the fabric of the viewers' imagination for the essentially anti-mimetic. As reported by Wild (2007, p. 153), what was really important was that the cinema provided a different perceptual experience and resulted in a new acquired knowledge, while revealing the suspension of disbelief in the process of seeing the impossible.

Indeed, film created a crisis in seeing. The cinematograph's mechanical eye perceived the entire field of vision; it recorded everything it saw indiscriminately—things that human eyes, which are constantly scanning in all directions, do not stop to see—or miss as they move. Rose (2007) reminds us that it was able to capture successive moments in time—and the spaces between them—to show the roving eye what it had missed. Cubism similarly saw all representation, not as an imitation or re-creation, but as creation. By fracturing space—establishing that the relationship between shapes and forms cannot truly establish reality, and thus by reducing forms to their relational structures—Cubism jettisoned the questions «Is it true?» or «Is it accurate?» or «Is it real?», but rather raised one single question: «Does it happen in the viewing process?», as Rose (2007, pp. 44–45) has pointed out. Which assumes, of course, that the viewer co-creates the picture, together with the artist. In other words, perception completes the representation.

Movies challenged existing theories of perception, providing new visual experiences through technological manipulation. They provided Picasso with a whole new illusionist representation of figure to ground, an entirely new temporal and spatial simulation of reality. They were simultaneously the flattest and most illusionistic of mediums suggesting with their dancing light an unlimited space which spilled over onto the audience, pulling the viewer into its sphere of experience. Cubism attempted to do the same.

Film motion was not just a series of «stop-action» photographs to analyze a succession of bodily movements, laying it out to the eye, frame by frozen frame, as traced by Etienne Jules Marey and Eadweard Muybridge, for instance, but rather the creation of an illusion of «real» motion: «the movement that was life». Equally, in *Femme nue dans un fauteuil*², Picasso attempted to attain the impression of a live model. Through dissolves, close-ups, multiple exposures, parallel and crosscuts, inserts, etc., he created multiple viewpoints of the figure, with each section seen from a different perspective. All this kept the image changing and alive.

² *Femme nue dans un fauteuil* (OPP.09:006).

In 1909, Picasso traveled to the Catalan village of Horta d'Ebre looking once again for inspiration in his homeland. Over a period of several months, Picasso produced an extensive series of female heads and standing and seated nudes, many of them based on Fernande. Although her features inspired him, none of the images he produced are portraits in the traditional sense. He no longer needed to work from a model; instead the female figure became a means for experimenting with form. The Cubist analysis of the body into component parts found historical precedents in Albrecht Dürer's 16th century perspectival studies of heads and on the *écorché* figures used by Renaissance artists to study musculature, among others. The first «portrait» of Fernande painted at Horta appears to be *Femme et un vase de fleurs (Fernande)*³. It was not executed at a joyous period as Richardson has observed:

To gauge the extent of her fall from favor, we need only compare the radiant image that Picasso had contrived for this beautiful girl at Gósol in 1906 with the anguished image he contrived for her at Horta. Despite the smart Parisian bonnet and scalloped bodice in what is probably the first of the Horta portraits, she already looks weary and resentful. Sickness in women was apt to evoke Picasso's irritation; he would go on to visualize her as what he later called "a suffering machine" (Richardson, 1996, p. 128).

She was ailing from some sort of kidney infection at the time that would require for her to undergo an operation in the Fall once they had returned to Paris. Like the other portraits of that time, Fernande's depiction in *Femme nue*⁴, with her draperies cascading around her from behind, is characterized by geometricized, broken down forms that implicate the viewer's active participation as if he were exploring the sitter from a multitude of angles. Golding has commented on the contrast between these figures and those found the previous year:

Picasso's paintings of 1908 had been sculptural in appearance and intent and in some of them there are already hints or implications of the multi-viewpoint perspectives of early Cubism. This reached its first full, explicit expression in the work produced by Picasso at Horta d'Ebre [...] Picasso had become interested in a sculptural approach to painting because of the physicality of his vision, because he wanted to touch and to mold and to handle his subjects [...] With the adoption of multi-viewpoint perspective Picasso presented the viewer with a sculptural fullness or completeness on a two-dimensional support (Cowling & Golding, 1994, p. 20).

The painting operates as an apparatus: a machine, constructing itself and replicating movement. The paint caught inside the motif's overlapping beams of light

³ *Femme et un vase de fleurs (Fernande)* [OPP.09:011].

⁴ *Femme nue* [OPP.09:167].

frames becomes densely tactile toward the center, with the planes piling up and overlapping, as in a relief. Bright lights hit the higher surfaces. We are constantly forced into action as we follow the movement of the image inside the softly lit pocket of light. Rose (2007, p. 90) indicates that often it seems we are trapped into false maneuvers, but as we delve deeper, the figure reveals more of itself as it appears to move. The space in the painting has now become so shallow that at times the dissected planes appear almost to hover in front of the picture plane, rather than behind it. The degree of fragmentation has progressed so far that, at first glance, any possible outside reference is hard to ascertain. Indeed, an essential aspect of Cubism is to deny a single definition of reality and to replace it with a multitude of interpretations. The identities of subjects/objects, too, are intentionally confounded. Having reduced the infinite appearances of the world to an elementary vocabulary of arcs and angles, Picasso revealed analogies that challenge the once separate existence of subjects/objects. The artist needs no longer accept the data of reality as fixed and irrevocable. And the spectator himself, like the artist, becomes a creator who reconstructs this new world in infinite ways. Rosenblum (1976, pp. 46–48) described how the rhythms become sharper and more strident (especially in the tense, unstable form of the narrow central triangle); and the alternations of light and dark are comparably more sudden and nervous.

Progressively, the subject depicted surrenders its solidity and spatial independence; it is flattened out and pushed closer to the background, which for its part, being formed of facets, seems to move closer to the picture surface. Thus, the canvas *Femme assise (Fernande)*⁵ characteristically shows translucent, geometricized forms which allow the artist to capture the sitter as she projects from the background, giving the two-dimensional surface of the canvas an illusion of three-dimensionality. As a result, a homogeneous structure is attained. The background prevails over the figure, which can hardly be said to consist of connected volumes. It is broken up into a number of small planes that tend to merge with the picture surface. Only the faceted structure of the head still asserts itself against the non-figural surroundings. The new conceptual order of the picture begins to completely dominate the structure inherent in the subject matter. For Boeck & Sabartés (1955, pp. 141–152), what remains of the natural object are only the general pattern and the dynamism of partial units in binary oppositions.

⁵ *Femme assise (Fernande)* (OPP.09:007).

By this time the painting was virtually composed in terms of a loose grid or linear framework. The forms themselves are no longer self-contained fully circumscribed, but are opened up completely into the space around them resulting in a structure of interpenetrating, shifting planes, suggesting an extremely complicated transparent sculpture in low relief, as described by Golding (1968, pp. 83–85). Figures and objects would partially fuse with the background. The device of fusing or merging the subject with its surroundings allowed the painter to insist on the surface unity of the picture and simultaneously led the spectator to reconstruct form beyond the boundaries stated. In *Portrait de Wilhelm Uhde*⁶, at first sight the whole canvas seems to be covered with nothing but a shower of prisms, but curiously enough the portrait which emerges from them is an extraordinary likeness, not only physically, for all those who knew the German collector, but in the revelation of character suggested by the long head, the close-set eyes and the line of the mouth, the starched points of the winged collar that rhyme with the two triangles of his lofty forehead. The distinction of the man is clearly conveyed—even his pale skin by the use of dull greys and yellows, as Vallentin (1963, p. 111) points out. Uhde had now his own gallery, but he still came across as an amateur rather than a professional, above all to Picasso, who saw him as a writer addicted to modern art rather than as someone in trade. Richardson (1996, pp. 172–174) proposed that this difference—one that Pablo had been brought up to respect—might well explain why he felt free to mock Uhde but not his more businesslike partners.

In *Portrait d'Ambroise Vollard*⁷, amidst the complex crisscross of lines and overlapping color zones we are immediately struck by the upper central area. It is done entirely in shades of yellow; and it also strikes us because, unlike the composition as a whole, it clearly represents the outline, structure and features of a human head. The oval broadens at the jowls. About the middle there are lines to denote eyebrows and the bridge of the nose. At right and left, narrow patches of white clearly indicate sideburns. We see the face of a male with a high, commanding forehead and a short beard already grey at the sides—a somewhat older man, presumably. The central lines delineate a strong, straight nose with a noticeable dent and broad nostrils. The thin upper lip also conveys the sitter's personality. Picasso's painting fulfills the main requirements of a portrait: it represents the outer appearance of a certain individual in a recognizable way. But the artist is also displaying his skill at playing the natural image. The lines are continued at

⁶ *Portrait de Wilhelm Uhde* (OPP.10:013).

⁷ *Portrait d'Ambroise Vollard* (OPP.10:012).

random, no longer restricted to defining an available form. They have a life of their own. So do the colors: lighter and darker shades, with little regard for the subjects, obey the curious rules of the composition instead. The subject is dissected, as it were, or analyzed. Its dissolution establishes a kind of grid in which overlaps and correspondences can constantly be read anew. The essential characteristics of the subject are preserved purely because Picasso is out to demonstrate that the autonomy of line and color is on a par with straightforward representation, and just as convincing aesthetically. According to Warncke & Walther (1991, pp. 178–180), his new approach put an end to the traditional scheme of foreground, middle ground and background, and the demarcation of subject and setting. Art has gained the status of language.

Space becomes a paste-up of translucent images layered over one another from the back plane toward the front. The integration of body and its surroundings has become structurally possible with technology, creating a unique synesthesia of the body with public space. As Rose (2007, pp. 57–58) indicates, what we see, then, is an object freed to engage with other forms that could be likened to it in its unhinged state. Rose argues that the entire field is activated as a performance area, a screen, in which the sitter presents himself as his own creation, with Picasso orchestrating the action. The portrait is constructed of two formal fields, both working in contrast and in unison with one another. In the forefront, a pyramid is created by the figure, whose fragmented forms are cut together in conformity with the personality of the particular «subject». The back layer, the sets, operates between presence and absence, untying or unhinging forms that have been rationalized back to pre-iconographic shapes. In this formal configuration, it is not always the case that physical form stands for what is available to the touch in opposition to the space left between them. Absence counts as much as presence.

Jacques Lacan's Symbolic order is characterized by the same binary opposition between absence and presence. Lacan proposed this level in the human psyche as the order at which language makes its entrance, thus serving to define the subject. He based his approach on concepts already introduced by Ferdinand de Saussure to explain human language. According to the Swiss linguist, a verbal sign is identified by an arbitrary relationship between a signified and a signifier. The signified (or meaning) does not exist in concrete reality, but is rather a space in meaning that is defined by absence. Something is what it is because it is not any of its potential opposites in the set. In other words, signs are determined through a negative system of definitions. Lacan defined absence as the other. The Frenchman is particularly relevant when it comes to portraiture in Picasso.

There is definitely something psychological in his portrayals of Fernande. Through these and many other portraits he made throughout his career, he did not only depict his sitter, but also projected an image of his own personality.

Rose (2007) reminds us that in cinema, absences are an integral part of the «stop-and-go» pattern of both recording and projecting. Place, presence in and absence from, are the operative principles of filmic movement; each frame controls the light, the place, and the aspect, of the object held up for examination. Since painting is not constrained by linear order, it is free to weave individual frames—and chains of them together, superimposing them, in erratic and complex patterns, that emulate but do not necessarily duplicate those of film editing.

Picasso knew at the start of his Cubist adventure exactly how the cinematograph operated, and it was precisely its operation and how it affected not just the spectator but the image itself that fascinated the artist. In Cubism, he «transcribed» the techniques of cinema to the execution of pictorial compositions. «Transcription» is the basis on which the artist would continue throughout his life to present one thing in the guise of another, in a constantly inventive stream of multiple disguises and metamorphoses, as events transform into objects, objects into events, disappearing and reappearing in response to the painter's command. The subject changes form at will, depending for its definition on an other. Essentially, Cubism works by means of relentless analogies, according to Rose (2007, p. 75). There is clearly a correlation between these representations and Lacan's other order, the Imaginary, which similarly operates through continued projections on an Other.

For the psychologist, the driving-force behind the creation of the ego as the mirror-image was the prior experience of the phantasy of the fragmented body. Equally, the Cubist painting-cum-machine depends upon our understanding that when we approach it, we are entering a scene of transformation, and that our experience is an essential part of what these canvases provide. In each Cubist painting we may think of the burst of movement activating the image as initiating a search that takes us beyond the surface, in which we may lose track, stop, and begin the search again, each time finding another reading until we return to the surface. Likewise, in film, light, given by the flickering of the projector beam as it reflects off screen, is an essential part of that experience, as Rose (2007, pp. 57–58) has shown. Since each subject is no longer simply a portrait but a cinematic experience of becoming and unbecoming we may read him as

self-engendered, created by his own conceptual and perceptual faculties, which—in a sort of redoubling of seeing—engages us in his game of self-recreation.

By 1911, there were no clear-cut separations between objects and little distinction between them and spaces around. One of the most important implications of Analytical Cubism was the freedom towards its subject-matter, towards real motifs. This was seen not as a disregard for reality, but quite the reverse—as a new respect for reality. The new «prismatic» realism of Cubism consisted in an approach to the object that was not tied to a unique situation in time or space. Each image embodied a multiplicity of object-space relationships. As Wadley (1970, pp. 54–59) maintains, the succession of simultaneous events across the surface of the Cubist painting and even the ambiguity of this sequence were seen as a more real parallel to human experience than the contrived convention of an artist confronting a portrait sitter or a still-life group from a rigidly fixed point in space and painting them as if in one rigidly fixed point in time. The focus was more on the analysis of artistic construction than on a motif. It now seemed to be a question of painting being a matter of color, drawing and shading, of illusion and of paint on the surface, which could be distributed at will and still constitute a picture. In Picasso's *Guitariste (La mandoliniste)*⁸ the last reasonable vestiges of representation seem to have disappeared. The various elements of the medium of painting are isolated and taken apart, then pushed to a point where they attain a self-sufficient identity working inter-actively. The independent role of line grows dominant, overlaying and ordering the fluid passages of painterly marks. Freed from external references, Cubism's ambition to represent three dimensions without compromising the flat surface was now realized. The painting is an ambiguous configuration of mainly straight lines, some of them coinciding with tonal areas, which thin out into spaces towards the edges of the canvas.

As Cubism progressed, representation became harder to decipher. A Cubist painting initiates a progressively slower, compounded, and denser process of cognition—and presents an unprecedented challenge to the viewer. The image precipitates through the forms and is indissoluble from them. Kozloff (1973, p. 48) suggests that the spectator is bid to study how parts are put together and, on that basis, to intuit the presence of a subject that is at risk of disappearing. A decisive moment in its development occurred during the summer of 1911, when Braque and Picasso painted side by side in Céret, in the French Pyrenees. At its climax, the two artists brought Cubism almost to the point of

⁸ *Guitariste (La mandoliniste)* (OPP.11:119).

complete abstraction. This can be seen in Picasso's *L'accordéoniste (Pierrot)*⁹, a baffling composition that one of its former owners mistook for a landscape because of the inscription «Céret» on the reverse. This evinces the difficulty in reading these compositions at this time. Both Braque and Picasso often provided realistic clues to carry us into the more arcane passages, where lines and planes seem to refer to nothing but themselves. With diligence, one can make out the general outlines of the seated accordionist, denoted by a series of shifting vertically aligned triangular planes, semicircular shapes, and right angles; the centrally located folds of the accordion and its keys; and, in the lower portion of the canvas, the volutes of an armchair. But Picasso's elusive references to recognizable forms and objects cannot always be precisely identified and, as Alfred H. Barr, Jr. observed, «the mysterious tension between painted image and “reality” remains. For this painting, as with all Cubist works, the total image must be “thought” as much as “seen”» (Avgikos, 2003).

Forms had become increasingly fragmented and transparent, contours had opened up and dissolved into space. This development finally prevented the spectator from placing the parts of the object in a specific location. While it might still have been possible to reconstruct a single object by «assembling» its parts, it was no longer possible to do so when fragments of several objects were scattered about the painting. The painting had become a construction made up of signs. The senses, although essential, were now insufficient in themselves to clarify the essence of the object. The artist was forced to provide the viewer with some guidance. One was comprehensive simultaneity, which presented the spectator with the most obvious visual characteristics of the object, seen from several points of view. This was achieved by fragmenting the object and rearranging the parts in the pictorial space. Simultaneity of interior and exterior was another, that acknowledged the need to expose the inner structure of the object and thus required the use of transparent facets. A third factor was simultaneity of object and space, expressing the modern concept of substance, in which mass, as a function of time and space, was equal to energy and therefore not necessarily solid. The result was a reversal of characteristics as between solid and void, and the penetration of space into substance. The latter was made possible through the use of transparent facets and also by the opening up of contours. Ironically, this process—whose original aim was to clarify the essence of the object—led to further abstraction. As pointed Markus (1996) points out, the breaking of

⁹ *L'accordéoniste (Pierrot)* (OPP.11:001).

the object into too many parts, the opening up of contours, and the excessive use of transparent facets led to the disappearance of the object itself. The object was now primarily defined by absence, by the Other.

As we have seen, this notion of the object/subject being defined by its opposition to an absent Other was equally argued years later by Lacan. Dean (1992) points out that Bataille also conceived the «true» self as an unsymbolizable and hence inaccessible Other. However, if Lacan was a structuralist, Bataille, could be called at most a post-structuralist. He is above all a thinker of liminal confrontation. The principle of insufficiency—which is related to the concept of absence—paradoxically leads to the delusion of self-sufficiency by being part of the system. Indeed, it is the guiding thread of impossibility that leads the subject to the heart of the labyrinth where all s/he finds is «absolute insufficiency». Interestingly, the Cubist subject occupies a similar unstable position between «transgression» and Hegelian dialectics as suggested by Bataille. But unlike in Hegel, contraries do not merge into one another; they remain in a relationship of extreme tension.

Bataille's philosophy of «transgression» implies the preservation of the limits of the subject so that the «sovereign» can experience and endure death in life. The fluctuant, reversible movement forwards towards self-dissolution and its retreat backwards, towards life and the limits it involves, epitomizes Bataille's notion of existence. His conception of being remains «suspended» in an unstable, fragmentary, undetermined, reversible position between these two ontological alternatives, as explained in Bowie (1991, p. 91; Lechte, 1995, pp. 117–118; Evans, 1996, pp. 82–83). What the French philosopher calls the «sovereign» is suspended on «the edge of the abyss», hanging at the border between presence and absence, but never actually falling into nothingness. Life is defined as «existence striving to reach its limits, but never surpassing them. The subject cannot be found beyond its limits as that would imply his/her complete dissolution.

In *Homme au violon*¹⁰ a tall, pyramidal form at the center of the painting evokes a human presence, with clues suggesting hair, a moustache, and ears. As described by Metzinger (1993, p. 178), two F-shaped sound holes are the only signs of a violin, and scroll-like shapes at the bottom left suggest the arm of a chair. The work conveys, as strongly as it can, an obsession with metamorphosis for its own sake. Kozloff (1973, p. 33) has argued that Picasso's multiple commitments did not preclude intensity of vision, but they

¹⁰ *Homme au violon* (OPP.12:042).

did imply a result-oriented activity that could have no one stylistic climax. The question of choosing among a wide range of options became an exigency imposed by finite painting. The Spaniard is notable for the fascinating use of extreme and incongruous juxtapositions in his paintings. Just as important as inconsistency and juxtaposition was chance. According to Bataille, chance is hard for humans to bear because it disrupts one's physical stability and identity which one views as structured through an seemingly linear life. Contrary to this, the philosopher saw lived experience as consisting of a series of chance ruptures, far from the homogeneous continuity one equates with identity. This is precisely the non-linear configuration of the subject/object that Picasso envisioned and which is best represented through the apparent labyrinth of Cubist paintings, not simply a space in which we become disoriented, but a disoriented space.

BIBLIOGRAPHY

- AVGIKOS, J. (2003). *The Guggenheim Collections*. Available in: <https://www.guggenheim.org/artwork/3426>.
- BIRKS, C. (2021). *Limit Cinema: Transgression and the Nonhuman in Contemporary Global Film*. Bloomsbury Academic.
- BLIER, S. P. (2019). *Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece*. Duke University Press Books.
- BOECK, W. & SABARTÉS, J. (1955). *Picasso*. New York and Amsterdam: Abrams; Paris: Flammarion.
- BOIS, Y-A. (1998). *Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry*. New York: Flammarion.
- BOWIE, M. (1991). *Lacan*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- COWLING, E. & Golding, J. P. (Eds.). (1994). *Picasso, Sculptor/Painter*. London: Tate Gallery.
- DEAN, C. J. (1992). *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan and the History of the Decentered Subject*. Ithaca: Cornell University Press.
- DIEHL, G. (1977). *Picasso*. New York: Crown Publishers.
- EVANS, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- GOLDING, J. (1968). *Cubism: A History and an Analysis 1907–1914*. New York: Harper & Row.
- GUNNING, T. (2007). «Cinema and the New Spirit in Art within a Culture of Movement» in B. B. Rose (Ed.), *Picasso, Braque and Early Film in Cubism* (pp. 17–33). New York: PaceWildenstein.
- KARMEL, P. (2003). *Picasso and the Invention of Cubism*. New Haven: Yale University Press.
- KOZLOFF, M. (1973). *Cubism/Futurism*. New York: Harper & Row.

- LEASE, G. (1995). «*Odd*» *Fellows in the Politics of Religion: Modernism, National Socialism, and German Judaism*. Berlin: Walter de Gruyter.
- LEBENSZTEJN, J-C. (2007). «Periods: Cubism in Its Day» in A. Baldassari, P. Daix, J-C. Lebensztein, I. Lavin (Eds.), *Picasso cubiste / Cubist Picasso* (pp. 31–53). Paris: Réunion des Musées Nationaux / Flammarion.
- LECHTE, J. (1995). «Surrealism and the practice of writing, or The ‘case’ of Bataille» in C. B. Gill (Ed.), *Bataille: Writing the sacred* (pp. 117–132). London: Routledge.
- MALLEN, E. (Ed.). (2021). *Online Picasso Project (OPP)*. Sam Houston State University. Available in: <http://picasso.shsu.edu>.
- MARKUS, R. (1996). «Picasso’s Guitar, 1912, and His Transition from Analytical to Synthetic». *Assaph, Studies in Art History*. 2, 233–246.
- METZINGER, J. (1993). «Note on Painting» in C. Harrison & P. Woods (Eds.), *Art in Theory, 1900–1900: An Anthology of Changing Ideas* (p. 178). Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers.
- O’BRIAN, P. (1994). *Pablo Picasso. A Biography*. New York: W.W. Norton & Company.
- RICHARDSON, J. (1996). *A Life of Picasso. Volume II: The Painter of Modern Life, 1907–1917*. New York: Random House.
- ROSE, B. B. (Ed.). (2007). *Picasso, Braque and Early Film in Cubism*. New York: PaceWildenstein.
- ROSENBLUM, R. (1976). *Cubism & Twentieth Century Art*. New York: Harry N. Abrams.
- SOTHEBY’S. (1998). *27 Works from the Morton G. Neumann Family Collection*. NY7249, November 17. New York: Sotheby’s.
- STALLER, N. (1989). «“Méliès”, “Fantastic” Cinema and the Origins of Cubism». *Arts History*. Vol.12. no. 2, 202–232.
- UNGER, M. J. (2018). *Picasso and the Painting That Shocked the World*. New York: Simon & Schuster.
- VALLENTIN, A. (1963). *Picasso*. Garden City, NY: Doubleday & Co.
- WADLEY, N. (1970). *Cubism*. New York: The Hamlyn Publishing Group.
- WARNCKE, C-P. & WALTHER, I. F. (1991). *Pablo Picasso 1881–1973*. New York: Taschen America Ltd.
- WILD, J. (2007). «The Cinematographic Geographies of Pablo Picasso and Georges Braque» in B. B. Rose (Ed.), *Picasso, Braque and Early Film in Cubism* (pp. 149–167). New York: PaceWildenstein.

ETA, THE STATE, AND CARRERO BLANCO BETWEEN LITERATURE AND CINEMA

Ivano Fulgaro

INTRODUCTION

In this article I examine the literary and cinematic representations of the assassination of the President of the Spanish government Luis Carrero Blanco, which occurred in Spain in 1973. I scrutinize how these artistic depictions interact with the actual event and intersect and expand on each other. While participating in the current sociohistorical discourse about the implications of the historical event itself, these portrayals also illustrate how relations of power, violence, and political discourse develop during the ideological conflict between the State and ETA (1958-2018), a clandestine revolutionary group that sought to create a socialist culture and achieve the independence of the Basque Country from Spain. Specifically, I seek to determine how the book *Operación Ogro*, written by Eva Forest (1978), and *Ogro*, the film directed by Gillo Pontecorvo (1979), mirror the class struggle for hegemony during the Basque conflict and how this aspect interacts with the 1960s and 1970s in Spain. In this context, I will argue that Eva Forest's work resembles a manifesto, which was redacted to honor the massive achievement obtained by ETA with the assassination of Carrero Blanco. On the contrary, Gillo Pontecorvo made and remade a film that has been accused of betraying the message of the Spanish writer. Despite the differences in the way they describe the relations of power at stake, both works contribute to the understanding of the historical event and its consequences.

There are countless books, documentaries, TV shows, and films that focus on the assassination of Carrero Blanco. These include *Comando Txikia: Muerte de un presidente*, a film by José Luis Madrid (1978); *Todos quieren matar a Carrero: La conspiración dentro del régimen* written by Ernesto Villar (2011); *Matar a Carrero: la conspiración: Toda la verdad sobre el asesinato del delfín de Franco*, an investigative reportage by Manuel Cerdán (2013); and the TV mini-series *El asesinato de Carrero Blanco*, directed by Miguel Bardem (2011). All these works have a common progenitor: the book *Operación Ogro: Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, published in 1978 by Eva Forest under the pseudonym of Julen Aguirre. For this work, the author

interviewed the four *etarras* who executed the mortal attack. *Operación Ogro* subsequently inspired the film *Ogro* by the Italian director Gillo Pontecorvo in 1979, his last feature picture, filmed in Spain, with music by Ennio Morricone, editing by Mario Morra, and with Gian Maria Volontè as leading actor. *Ogro* received the *David di Donatello* in Italy in 1980.

Pontecorvo's cinematic adaptation of Forest's *Operación Ogro* has been examined for a few times in academia. Fernando Redondo Neira, for example, writes that Eva Forest accused the film director of misinterpretation and misappropriation because he was not able to convey the complex reality of the Basque Country (Redondo Neira, 2014, p. 350). Sergio Di Lino expresses similar opinions and argues that the writer disagreed with the political message of the audiovisual product, which Di Lino himself describes as too heterogeneous, confusing, and contradictory (Di Lino, 2016, p. 52). Similarly, Santiago De Pablo considers that the film's script, unlike Forest's book, lowers the mythification of ETA (De Pablo, 2017, p. 77). In this regard, it is worth noting that the writer and her husband, the dramaturge Alfonso Sastre, began collaborating with Pontecorvo on the film, but later withdrew from the partnership because of political discrepancies (De Pablo, 2017, p. 78). However, despite of all the criticism on form and content, *Ogro* is still a piece of the puzzle along with *Operación Ogro*, and both works are better understood when they are studied in conjunction with the historical event and are contextualized in a specific sociopolitical setting.

HISTORICAL BACKGROUND: THE COLD WAR AND SPAIN IN THE 1960S AND 1970S

The assassination of Carrero Blanco in Madrid occurred amid remonstrations organized by intellectuals, students, and workers throughout the nation and particularly in the Basque Country; they were protesting Francisco Franco, the Spanish dictator who was still leading Spain in the 60s and the 70s. Meanwhile, Carrero Blanco had been Vice Prime Minister of Spain for some time already when in response to an increasing wave of public protests the regime launched an intensive national campaign of repression. A series of laws were promulgated or abolished to accommodate the needs of the ruling class. On the 24th of January 1969 the Government declared a state of emergency throughout Spain for three months (Molinero & Ysàs, 2017, p. 52). A year later, sixteen

etarras were charged and convicted during the Burgos trial, *el Proceso de Burgos*. The court proceedings that were released after the *Proceso* seemed to confirm, on the one hand, that the regime was still able to restore «order and continue to exert extraordinary deterrent pressure» (Molinero & Ysàs, 2017, p. 55) while, on the other hand, it showed the weaknesses of an old political structure that was shaken by inevitable sociocultural changes.

Francisco Franco appointed Luis Carrero Blanco as President of the Government in June 1973. For the first time the dictator ceded the reins of an executive branch, which together with the title of “Head of State” he had held for about thirty years in his own hands. Yet Carrero Blanco was only able to serve Franco’s purpose just for a few months until his death by the hands of a group of *etarras* who rented an apartment, excavated a tunnel about six meters below the pavement of the main road, and placed a high-powered explosive charge. On the 20th of December 1973, as he was accustomed to doing, Carrero Blanco left his apartment early in the morning, went to his favorite church and was on his way to his workplace when the *etarras* detonated the explosive charge and killed all the occupants of the vehicle, including the president. His death was a major hit to the stability of the Francoist administration and a launchpad for ETA. As of today, this is still one of the most prominent violent acts committed by a subversive group against the Head of State of a Western country.

EVA FOREST AND OPERACIÓN OGRO

Eva Forest was forty-five years old on the day of the murder of Carrero Blanco. She was accused of cooperating with ETA, incarcerated, and released from prison by virtue of the Amnesty Law of October 15, 1977. This legal armistice covered an extensive variety of political crimes for which detainees were freed and mortal sins were erased. Forest ended up in jail because she allegedly played a relevant logistic role in the attack against the President; in fact, it is believed that the writer provided the *etarras* with information and hideouts (Aizpeolea, 2013). Specifically, Forest was told by a friend that Carrero Blanco attended mass every day and with limited security protection. The author contacted ETA to deliver the news, and a plan to kidnap Carrero Blanco was set in motion. However, a few months later, the organization opted to assassinate the politician when the intensified security measures around him made the abduction more difficult to achieve.

The death of the President is

«una fecha histórica... la puntilla irremediable al franquismo. En ese día Franco perdió continuidad»; in fact, «Luis Carrero Blanco [...] constituía la pieza clave garantizadora de la continuidad y estabilidad del sistema franquista; es seguro, que, sin él, las tensiones en el seno del poder entre las diferentes tendencias adictas al régimen fascista del General Franco [...] se agudizaran peligrosamente» (Agirre, 1978, p. 5).

In summary, Carrero Blanco, whom the members of the command nicknamed *Ogro*, the ogre, «por la pinta de bruto que tenía, cejas muy pobladas, pelos por todas partes» (Agirre, 1978, p. 22), was the key piece to the continuity and stability of the regime as he had symbolized better than anyone else the figure of «el franquismo puro» since 1951 (Agirre, 1978, p. 27). With this premise, the author initiates a discourse of praise for ETA, the Basque community, and the revolutionary cause.

During her militancy in subversive underground movements around Spain, Eva Forest had already made a name for herself by establishing strategic relationships with several groups, including ETA. For this reason, the author gladly accepted an offer to write a memoir of the attack when

la Dirección [de ETA] ordenaba al Comando Txikia, responsable de la ejecución de Carrero Blanco, hacer un libro y había pensado en mí como redactor. Ni que decir tiene que acepté encantado¹ [...] [sabiendo que] aquella corriente de simpatía mutua, llena de calor humano, iba a simplificar las cosas. (Agirre, 1978, p. 9)

Terms and expressions such as “simpatía”, “calor humano”, “solidaridad” and “revolución”, which appear in nearby sentences, contribute to creating a welcoming environment. *La lucha armada* does not frighten the revolutionaries, then, but it rather harmonizes the clash against the State with a muffled and reassuring symbolic representation. In this respect, the author describes *Operación Ogro* as a

testimonio de unos militantes entregados a la lucha... conscientes de que hay que liberar a nuestro pueblo... He creído importante señalar ese aspecto sorprendente e inédito, que rompe el mito; “no somos ni dioses ni héroes... [sino] hombres normales... que hacen las cosas” ... dijo en cierta ocasión Jon. Tenía razón, hombres normales que, por supuesto, quieren ganar esa libertad.

¹ Eva Forest writes under the name of Julen Agirre, which explains her use of the masculine forms “encantado” and “redactor”. In a new edition of *Operación Ogro* that the author published about ten years later, Forest writes that «lo de Julen Agirre se le ocurrió a mi compañero a la hora en que tenía que buscar un nombre con que firmar. Fue pocas horas después de terminarlo. Él llegaba de Madrid con unos amigos y fueron los primeros en conocer el texto antes de entregarlo. Se lo leí y, al final, surgió lo de Julen Agirre, en recuerdo seguramente de aquel Lope de Agirre» (Agirre, 1978, p. 7). The person to which the writer refers is Lope de Aguirre, spelled with a “u”, a Basque *conquistador* who lived in the sixteenth century and was known for his cruelty. Interestingly, Eva Forest signs this latest edition of *Operación Ogro* with her name, which is followed by the name of Julen Agirre in parentheses as she wanted to reveal herself as the author of the first edition of the controversial book.

Libertad y alegría,² yo diría que esos dos signos presidieron los ocho días inolvidables que pasamos juntos... Y el día que nos separamos, que cada uno volvimos a nuestros respectivos trabajos, yo tuve la certeza de que había aprendido una gran lección revolucionaria. (Agirre, 1978, p. 10)

Testimony, militants, struggle, and freedom are key words in this statement and attention-grabber terms that populate a festive, colorful, and effervescent narrative environment. In this space, the common cause unites all the forces that participate in the discursive composition of a specific cultural framework. The subsequent amalgamation of intents provides the author with plenty of material to shape *Operación Ogro* as a promotional literary manifesto in support of ETA.

Operación Ogro is written in the form of an interview, a narrative technique that paves the way to a unilateral account of events and contexts. In this framework, only one side of the contention is allowed to use the written word to carve in stone what it is said to have occurred in the past. The transposition from a verbal to a written code of representation situates both the actual event and the literary work in the space that typically and romantically belongs to history books. Hence, the text acquires a certain degree of recognition that not only amplifies the resonance of the past but also creates a fruitful parasitic relationship in which history and literature blend together and create meaning. The interview between the author and Jon, Mikel, Iker, and Txabi, the four protagonists of *Operación Ogro*, sets forth a cooperative construction of the literary text, and donates a halo of truthfulness to the narrative effort in which the core message, shaped and dressed with the comfortable ideals of armed resistance, is «liberar a nuestro pueblo» (Agirre, 1978, p. 10). With the grand act of the killing of Carrero Blanco, *el magnicidio*, as they called it in Spain, the four characters affirm having achieved a strategic goal in a spectacular fashion with unpredictable political and historical consequences. With the attack, in fact, «se demostraba también que existen posibilidades por medio de la lucha armada para destruir el Estado español» (Agirre, 1978, p. 29). Violence, then, becomes a relevant tool to fight authority, and plays a major role in both Forest's narrative and the political strategy that was marked by ETA's fifth assembly (1966-67).

² In bold in the original text.

VIOLENCE: ETA VS THE STATE

Mikel, one of the characters in Forest's book, says that the problem of revolutionary violence is unclear to most organizations.

Creo que lo que define a una acción como revolucionaria o no son los efectos que produce y no si es o no armada, o si participa en ella mucha o poca gente. Para nosotros una acción es revolucionaria si fortalece el campo popular, debilitando el de la burguesía, en definitiva, si supone un avance en el proceso revolucionario. (Agirre, 1978, p. 9)

To get this *avance*, or breakthrough, there are risks that need to be taken cautiously as Jon, another of Forest's characters, suggests: «una acción de estas es un arma de dos filos y si sale mal puede repercutir en contra» (Agirre, 1978, p. 107). Iker, too, joins the chorus and states that the commando's other main goal was to make sure that no innocents lost their lives: «que tiene que ser una cosa limpia... porque precisamente lo haces por el bien del pueblo y si entonces te cargas a un inocente... Eso nos preocupaba mucho» (Agirre, 1978, p. 107). Nonetheless, the target, Carrero Blanco, represented an opportunity not to be missed to demonstrate the power and appropriateness of armed conflict.

Operación Ogro is successful in revealing the strategic reasoning behind the decisions that the four book characters claim to have made. As a result, this text is enriched by a cooperative narrative discourse in which several voices run in the same direction; they are intrinsic to each other so that the message they produce becomes monophonic rather than polyphonic. The *etarras'* statements summarize that, in their eyes, the struggle is all about an increasing use of violence. «La pistola o la metralleta son necesarias para conseguir la libertad [...] o sea, ver esa necesidad dentro de un contexto político, en defensa de una clase y todo un pueblo concreto que está oprimido» (Agirre, 1978, p. 139). This is precisely what is at stake with the correlation between political struggle and violence, which takes the shape of a gun, a bomb, and a clandestine operation against the Spanish State.

GILLO PONTECORVO AND *OGRO*

In an interview, Gillo Pontecorvo revealed that a Spanish producer, whose name he does not mention, wanted to make a film with him and proposed an adaptation of *Operación*

Ogro by Eva Forest. «E' un libro che io lessi, ma che non mi entusias mò», says the director, «però mi iniziò a piacere l'idea di fare un film su un attentato»³ (Soviero, 2018) even though «il libro di Agirre non conteneva grandi cose».⁴ To compensate for the lack of interesting material the filmmaker looked for some inspiration in the partisan war and «tutti i problemi, i problemini, i problemoni»⁵ of the Italian revolutionary movement that could be transposed into *Ogro*. The result is that «è uno dei film che amo meno»,⁶ reveals Pontecorvo; in fact, the idea to make a film about an act of violence such as the assassination of Carrero Blanco was a tough challenge that caused perplexities at many levels. The main issue was that, for some, the murder of the Spanish politician was justified because it was made under the regime. Moreover, Francoists had been violent with the Basques, a fact that gave the latter the excuse to be violent in return according to the unwritten rule of “an eye for an eye”. Moreover, just a few months earlier, the Red Brigades had kidnapped and killed Aldo Moro in Italy and releasing a work like *Ogro* seemed ethically wrong. Pontecorvo was not the only one who was unhappy with the film. The Italian director was criticized even by the people who worked with him, including producer Franco Cristaldi with whom he had established a solid and fruitful professional collaboration over the years.

Ogro begins as a documentary, which introduces the audience to the historical context that the cultural product aims to explore. A map of Euskadi appears on the screen and frames the contended landscape. The ongoing opening credits inform the audience that the film is loosely inspired by the book *Operación Ogro* by Julen Agirre while Ennio Morricone's soundtrack runs in the background. It is in 1975 when Franco dies in Spain, and the images of his funeral are seen all over the world. At this time, the regime holds over a million political prisoners in jails across the country. Many other people are just dead. Despite everything, Spain is slowly moving toward a new beginning with which it seeks to recover its long-denied freedoms.

One of the most interesting features in Pontecorvo's *Ogro* is the ideological rivalry between Txabi and Ezarra, two members of the command that planned and executed the bomb attack against Carrero Blanco. Close-ups are often employed to differentiate the individual beliefs and conflicting boundaries that exist between the two

³ «It is a book that I read, but that did not excite me», says the director, «but I began to like the idea of making a film about a [bomb] attack». All translations are mine.

⁴ «Agirre's book did not contain great things».

⁵ «All the problems, the little problems, the huge problems».

⁶ «it's one of the movies I least love».

characters. They are subject to a mutual hostility that originates from the creation of a violent faction within ETA that deviates from the political and moderate approach that some other members wanted to pursue. This ambivalence has created the strong internal disarray that is reflected in the conflicting relationship that exists between the revolutionary Txabi and the politician Ezarra. In Pontecorvo's film there are multiple moments in which this contention emerges, and when it does, ETA mostly appears to be as a sea in which the water of many rivers flow and struggle to amalgamate.

After yet another argument with Ezarra, Txabi wanders around the city and witnesses a clash between the police and a group of workers who were inciting the crowd to join a strike. The cinematic shots are vibrant and capture the vigorous strength with which political society, the police, intervenes to eradicate dissent within civil society, the workers. The repressive action of the State is violent, and the harmless employees have nothing else to do than run away. Most of them have been beaten, and some are bleeding. Txabi rescues one of the escapees and provides him with a handkerchief to suture and clean a wound (Figure 1).

Figure 1. Txabi rescues the worker.



Pontecorvo, G. (Director). (1979). Ogro. [Film]. Vides Cinematografica, Sabre Films.

With this metaphorical act Pontecorvo renders a specific political message that Eva Forest's book also contains. The Basque cause is not purely geographical, but it interests all the people, especially the proletariat, no matter whether they are Basques or Spanish; ETA is there to offer all the help that is needed to breach the social contract that currently exists between the State and the population. The handkerchief that Txabi offers is a tool with which the guerrilla supports the working class by giving it concrete help to heal the wounds of the struggle. In this context, the workers appear to be the weakest link in the chain. They are, in effect, vulnerable to law enforcement and in need of being rescued by ETA.

A few cinematic minutes later, the *etarra* tails the wage earner he has just rescued and discovers the workers' meeting point. The assembly votes to strike, which is not the response that Txabi was hoping to see. The protagonist observes from a small lattice in a door and appears to be isolated from the rest of society (Figure 2).

Figure 2. Txabi observes the workers.



Pontecorvo, G. (Director). (1979). *Ogro*. [Film]. Vides Cinematografica, Sabre Films.

He flirted with the idea of uniting violence and workers' rights under the same flag. It occurred in other countries as well, especially Germany, France, and Italy, where worker protests were often intertwined with subversive actions organized by extreme groups. However, the workforce in *Ogro* conceives of social struggle in ways that exclude force. A disappointed Txabi stares as the events develop in front of him while the close-

up suggests he is a prisoner of his own ideals. It could be said that Txabi's belief keeps feeding his alienation that is no longer only ideological but also physical and emotional when the character reflects upon his condition. When this occurs, he perhaps asks the question that at some point most of the leaders ask: is it worth it? The next close-up reveals the emotionally troubled *etarra* while the spectator is posed with one of the most unanswerable questions ever asked. Ezarra does have an opinion on this matter. He suggests that people will change in the future, slowly. While this idea seems not to fully satisfy Txabi it nonetheless gives his eyes a different light.

The future arrives when a flashforward relocates the audience from 1973 to 1978. The struggle is continuing even though five years have already passed. But this time ETA does not seem to attract the same crowd support as before. The news from the radio announces that slogans against the organization were shouted during a national rally. This chanting inevitably replaces the favorable spirit with which, for example, the fishermen paid homage with sirens wailing upon the death of an *etarra* at the beginning of the film. Innocent victims have fallen on both sides by now, public opinion disapproves of violent activities, people sing and march against it, and opportunities for freedom and redemption are sought through other avenues. At this point in time, ETA becomes an obstacle to the peaceful solution that the nation seems to need and request. This might be one of the reasons why Pontecorvo decided to let Txabi die as his disappearance marks a new beginning toward peace. On this subject, the film director made an interesting observation when he was asked about the scene in the film with Txabi on his deathbed and his old friends in tears around him:

It is with this scene that the equilibrium of the film is balanced. Even if, emotionally, we are able to side with Txabi, who is about to die, we don't agree with him rationally and politically, and therefore the emotional participation would tend toward Ezarra, who, although he is crying for his friend, says "no" to him. If we hadn't had this scene, especially during the period of exacerbated tensions that followed the kidnapping of Moro, I would have given up my plan to make *Ogro*, because it seemed to me dishonest, quite frankly, to make a film on this subject if I couldn't offer a clear idea of my own position (Lucas & Pontecorvo, 1980).

In the just-mentioned scene, Txabi is hospitalized after exchanging shots with the police while Ezarra and the other members of commando have abandoned armed struggle to devote themselves to political activism. Ezarra has become a public figure, this time not for being a wanted man, but for speaking words of peace and resilience. It could be a surprising attitude for the spectator who had already been exposed to a different Ezarra at the beginning of the film. In this circumstance, flashbacks and flashforwards help the

viewer to experience both contexts to scrutinize the two versions of Ezarra and reach some sort of political conclusion: the first version, perhaps the easiest to remember, is the militant who blows up the President of the Spanish Government; the second is the party member who talks to journalists as a navigated politician.

Figure 3: Txabi on his deathbed surrounded by his old friends.



Pontecorvo, G. (Director). (1979). *Ogro*. [Film]. Vides Cinematografica, Sabre Films.

The scene begins with a right pan and medium shots of the characters. Txabi is lying in bed while his wife Amaiur and the other members of the command are around him; it is the same group that on the morning of December 20th, 1978, killed Carrero Blanco in Madrid (Figure 3). The *etarras* who completed that operation with Txabi have all undertaken a new political path. They look at the moribund person from an elevated position as the diagonal high angle of framing captures this moment of double departure: Txabi's death marks the end of the human being and his ideals. At the same time, someone's death is also the triumph of those who survive. Among all the accusations of betrayal, this may be the most serious one. By ending *Ogro* with the death of the character that advocates the use of violence to establish new hierarchies of power, Pontecorvo buries the course of action and replaces it with political activism. By doing so, the director's narrative breaks away from Eva Forest's *Operación Ogro*. It is noteworthy that approximately two years after the screening of *Ogro*, in 1981, ETA announced a one-year truce. This was the first-ever pact of non-belligerence in the history of the organization

(*Especial ETA: La dictadura del terror*), an event that seems to mirror the message of the final scene in Pontecorvo's work.

Unlike in *Ogro*, there is no sign of Ezarra's ideological change in *Operación Ogro*. Consequently, this episode represents a breaking point between Forest's text and Pontecorvo's cinematic narrative for which the Italian director has been criticized. *Operation Ogro* is mostly accompanied by a triumphalist, propagandistic message that eliminates the voice of others and, therefore, all possible contradictions. On the contrary, Txabi's death in *Ogro* emphasizes the ineffectiveness of armed struggle and invites the survivors to look for alternatives. Understandably, Eva Forest gave *Ogro* a negative review. The final betrayal has rejected all the work done by the writer who wanted to use the historical event to justify the war of movement against the State. *Ogro*, however, corrodes this structure and weakens its ideological meaning. The *etarras* who transition from armed to political militancy may now prepare for operating according to the rule of society. Ironically, this approach relegates the act of protesting to the same system, that of the government, that ETA was trying to eradicate with the death of Carrero Blanco. As a result, the Basque cause has both evolved and involved; in fact, while the fight against the State continues under new rules of engagement that abhor violence, the Basque organization accepts playing by the rules set by a State that confirms its hegemonic stance.

CONCLUSION

In conclusion, cinema and literature manage to aggregate several representative worlds, which contribute to the understanding of the artistic representation of historical facts. This is the case of the events that surround the assassination of Luis Carrero Blanco, which occurred in 1973 in Spain. The fact is narrated through the pages of *Operación Ogro*, which was written by Eva Forest in 1978, and the images of *Ogro*, which was directed by Gillo Pontecorvo in 1979. Both cultural productions provide readers and spectators with an opportunity to scrutinize the past and the ideological contraposition of power between ETA and the State. In this context, the former became a megaphone for the discontent of Basque society against an enemy which, in their view, needed to be eradicated. Violence was the core of the strategy that was chosen to accomplish this long-term goal. One of the advantages of such an approach lies in the innate capacity of a violent subversive act

to bring awareness to a problem; the resonance of the action propagates as a wave and reaches new points of tension when violence directly confronts power. The murder of Carrero Blanco, and the history of the Basque conflict are examples of such a contraposition. In this context, the literary and cinematic representations of the historical event offer the opportunity to reflect upon several aspects such as subversive activism, ideology, and relations of power. *Operación Ogro* is a narrative manifesto of militants who dedicated their lives to the Basque cause. The author, Eva Forest, was sentenced to jail for cooperating with the *etarras* who killed Carrero Blanco; she writes a story that is mostly accompanied by a triumphalist, propagandistic message. The main goals are to inform public opinion, to publicize the event and the cause, and to eliminate the voice of others who disagree with the basis. In the end, the text written by Forest does not offer any alternative to violence; rebellious actions must be conducted with pistols and bombs to be effective. Gillo Pontecorvo, on the other hand, offers a different point of view. The film director makes an adaptation, *Ogro*, that is criticized by many, including Eva Forest, who considers Pontecorvo's work to be a watered-down representation of the ideological message that her book tried to spread. The most striking difference between the two works consists in *Ogro*'s portrayal of Txabi's death. The character lies in a hospital bed, and dies, while all the other protagonists continue to live. Radical ideology passes away with the character's body while the survivors remain and now lead a new political process of liberation of the Basque Country.

BIBLIOGRAFIA

AGIRRE, J. (1978). *Operación Ogro: Cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*. Hordago.

AIZPEOLEA, L. R. (2013, December 14). El cráter del régimen. *El País*. Available at: http://www.elpais.com/politica/2013/12/13/actualidad/1386951906_963822.html.

CERDÁN, M. (2013). *Matar a Carrero: La conspiración: Toda la verdad sobre el asesinato del delfín de Franco*. Plaza & Janés.

COMANDO TXIKIA: MUERTE DE UN PRESIDENTE, J. L. (1978, April 3). *Directed by José Luis Madrid* [Drama]. Servifilms.

DE PABLO, S. (2017). El magnicidio soñado, ETA y el asesinato de Carrero Blanco a través del cine. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 57, 70–82.

DILINO, S. (2016). Le pieghe della storia. Kapò, La battaglia di Algeri, Ogro. *Zibaldone. Estudios italianos*, 4(2), 32–55.

- EL ASESINATO DE CARRERO BLANCO*. (2011). Directed by Miguel Bardem. Televisión Española (TVE).
- EL MUNDO (N.D.). *Especial ETA: la dictadura del terror*. Retrieved October 18, 2020, Available at: https://www.elmundo.es/eta/negociaciones/treguas_eta.html.
- LUCAS, C., & PONTECORVO, G. (1980). Political Terrorism in “Ogro”: An Interview with Gillo Pontecorvo. *Cinéaste*, 10(4), 2–5.
- MOLINERO, C., & YSÀS, P. (2017). *De la hegemonía a la autodestrucción: El Partido Comunista de España (1956-1982)* (Primera edición). Crítica.
- OGRO* (1979). Directed by Gillo Pontecorvo. Vides Cinematografica, Sabre Films.
- REDONDO NEIRA, F. (2014). Escrituras fílmicas en el escenario de la Transición. En torno a la legitimidad de la lucha armada. *Historia y comunicación social*, 19(3), 341–350.
- SOVIERO, A. (2018, July 12). *Intervista. il postulatore: «Ecco perché Aldo Moro sarà santo»*. Available at: <https://www.avvenire.it/chiesa/pagine/il-postulatore-ecco-perche-moro-sara-santo>.
- VILLAR, E. (2011). *Todos quieren matar a Carrero: La conspiración dentro del Régimen*. LibrosLibres.

AN ANALYSIS OF THE SHORT FILM *RECIFE FRIO* (2009) BY KLEBER MENDONÇA FILHO FROM AN AESTHETIC PERSPECTIVE OF CINEMA

Marcella Wiffler Stefanini

University of Campinas - Brazil

1. INTRODUCTION

Modern cinema in Brazil faced a great challenge as an artistic and cultural proposal, and therefore had to undergo several reforms and reaffirmations. This happened because, soon after the first modern films were produced in the country, there was the military coup in 1964, along with the consequent Institutional Act nº 5 (AI-5) in 1968, which made it impossible to accomplish the Brazilian cinema revolution project. This project involved *Cinema Novo* (a proposal based on the French *nouvelle vague* in Latin America) and *Cinema Marginal*, and aimed to set a revolution on the Brazilian national cinema based on an aesthetic that was set apart from the classical language and themes that brought to the discussion the political, social, and economic crises resulting from colonialism and the underdevelopment of the country.

Regarding the theme, both explored issues related to oppression, especially the “oppressed response” (*resposta do oprimido*), given the condition of Brazil as a colonized and exploited country, submerged in economic and social underdevelopment. This status is only reinforced after the military coup, which makes the discussions around the oppression and the oppressed even more urgent. This is expressed in films such as *Uirá* (1970) by Gustavo Dahl, which questioned colonization using the figure of a Native American and criticizes the Armed Forces of *Estado Novo*¹ – referring to dictatorial authoritarianism – as a mechanism of oppression. However, the main concern of modern cinema in the country was the construction of a Brazilian identity, thus dialoguing with past movements, such as the *Semana da Arte Moderna* (Week of Modern Art), in 1922, but also with the *Tropicalismo*, which was more strongly explored in national music.

¹ Brazilian political regime established by president Getúlio Vargas on November 10, 1937, which ran until January 31, 1946. It was characterized by the centralization of power, nationalism, anti-communism, and its authoritarianism.

It is in this context that the connection between cinema and literature begins (especially with regard to modern literature), as well as between cinema and music, establishing different forms of intermediality. This link with the literature of the early twentieth century was also a strategy to avoid censorship. The goal of the filmmakers was to build a new national consciousness among the public. And it was to this extent that the conflict in relation to cinema's language arose, since the first films produced in the period were undoubtedly very complex in their aesthetics to achieve the pedagogical purpose they aimed at. Thus, the debate of *Cinema Novo* is set: on the one hand, an acceptable aesthetic in the market, driven by the idea that "market is culture" (Dahl), and on the other, an aesthetic still aligned with the proposal of modernism and that sought experimentation and rupture. With this, a distinction arises between Art Cinema, produced by some modern filmmakers, and Market Cinema, linked to productions of *Embrafilme* and *Eixo Vera Cruz*.

According to Ismail Xavier (2001), *Cinema Novo* began in Brazil with Nelson Pereira dos Santos and his films *Rio, 40 Graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957), and Roberto Santos with the film *O Grande Momento* (1957), in which aesthetics and theme established connections with the neorealist cinema produced in Europe at that time. However, the French *nouvelle vague*'s language, that came about with the work of the *Cahiers du Cinema* critics, in particular François Truffaut and Jean-Luc Godard, idealized a cinema of allegory and discontinuity, which in Brazil would gain expressiveness with Glauber Rocha and his proposal of the "aesthetics of hunger" (*estética da fome*). Nonetheless, this style, as mentioned, would be much questioned among the filmmakers of the period, not only because of the authoritarian political context of censorship, which curtailed the freedom of expression of the artists, but also because of its language, considered not accessible to the general public and therefore unable to achieve the purpose of *Cinema Novo*: the construction of a national identity.

Cinema Marginal, on the other hand, arises as an opposition to *Cinema Novo*, especially regarding the language, precisely because it considers that its precedent gave in to a less disruptive language and adopted a more conventional style in order to reach out for the public. In this sense, *Cinema Marginal* is more experimental and often times resonates the surrealist style of films, such as *Limite* (1931) by Mario Peixoto. Xavier (2001:17) mentions Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosember, João Silvério Trevisan, Neville d'Almeida, Carlos Reichenbach, and Ozualdo Candeias as some of the

names who challenged this stance of *Cinema Novo* and continued to make use of an aggressive structure to respond to the dark times of dictatorship.

With this, we come to realize that the main feature of modern cinema is the rupture with the classical language of market cinema, especially the one produced by big Hollywood studios. To achieve this, it proposed a language closer to realism or completely set apart from it, but that, regardless of the style chosen by the filmmaker, was original. In this sense, the concept of author cinema emerges.

When it comes to the concept of author cinema, or “pure cinema”, as Xavier (2001) puts it, the approach is related to the search for originality, which implies a greater participation of the filmmaker in the stylistic choices to define a signature of his own, that is, a style that would make it possible to recognize the mind behind that work. In Brazil, this process will gain more strength in the period of *Cinema Marginal* and its experimentations. Bazin (1985, p. 102), for whom “genius and talent are relative phenomena and only develop with reference to a historical conjuncture”², however, the author also puts this purity into question. For him, the supposed originality derives from the socio-historical-cultural context in which the filmmaker is inserted, and derives from different influences, such as literature and music, so that it becomes difficult to establish an original, which is why the “purity” of cinema is questioned.

To this bazinian discussion about the purity of cinema we can add the post-structuralist concepts of dialogism (Bakhtin) and intertextuality (Kristeva). According to these concepts, every discourse, regardless of its materiality, is configured as an “orchestration” of pre-existing discourses, which hinders the recognition of originality. From this point of view, then, modern cinema is characterized by an attempt to break with classical language and an initiative to propose other forms of cinematic expressions, starting from an experimental language.

This conflict between classical and modern aesthetics remains to this day, and modern cinema continues to struggle in the market, going against the current. It became more evident with the blockbusters, especially the North-American ones, which take most of the movie theaters in Brazil and colonize the national culture. Also with television productions, which have been increasing since the 1950s and reached their peak in the twenty-first century with the emergence of streaming platforms, which made it possible

² My translation of “a genialidade e o talento são fenômenos relativos e só se desenvolvem com referência a uma conjuntura histórica”.

the proliferation of series and other television programs, such as reality shows. If on the one hand this increase is beneficial because it allows greater access to audiovisual productions, on the other, we observe the predominance of classical language, which makes it even more difficult to accept disruptive proposals, such as that of modern cinema.

2. *NOVO CINEMA PERNAMBUCANO (OR ARIDO MOVIE)*

The historical overview outlined above, as well as the definition of modern cinema and its language, is important to contextualize the film production carried out in Brazil today, especially in the state of Pernambuco. The filmmakers there are interested in bringing back the discussion initiated by *Cinema Novo*, particularly regarding the problematization of Brazil as a colonized and underdeveloped country and the relationship between oppressor and oppressed.

According to Paiva (2016), the resumption of Brazilian cinema – a project interrupted by the military dictatorship – began in the 1990s. In Pernambuco, it all starts with the manifesto *Carangueijo com cérebro* (Crab with brain), released in 1992 as a response to the sociocultural crisis experienced in the city of Recife, and resulted from the articulation between several groups that aimed to promote the dissemination of artistic productions characteristic of the culture of Pernambuco that emerged in the period. This movement showcased a strong interrelationship between cinema and music, more specifically between what became known as *Arido Movie* and *Manguebeat*. Both proposals attempt to build a Northeastern audiovisual and musical identity, seeking to stray from the cultural hegemony of São Paulo and Rio de Janeiro (Southeastern states) and their representations of the Brazilian Northeast, commonly based on stereotypes.

The term *Arido Movie* was coined by journalist Amin Stepple to designate the films that most explicitly established the dialogue with *Manguebeat*. As an example, Paiva mentions the film *Baile Perfumado* (1996), by Lírio Ferreira and Paulo Caldas, with a soundtrack composed by members of two bands of the *Manguebeat* movement: Chico Science & Zombie Nation (which released the album *Da Lama ao Caos* in 1994) and Mundo Livre S/A (whose album *Samba, Esquema, Noise* was also released that year). In this context, the researcher brings back the reflection about the impurity of cinema, since the new cinema held in Pernambuco has as its starting point the musical movement and establishes with it a strong bond in the construction of a new identity for the Brazilian

Northeast cinema. This identity, through the beats of *maracatu*³, resumes the African ancestry of the state of Pernambuco, whilst introducing elements of pop to mark a Pernambuco's contemporary identity.

With this, it is possible to perceive that cinema establishes a dialogue with other artistic manifestations, and the example of *Novo Cinema Pernambuco* only reinforces Bazin's (1985, p. 102) claim that genius is circumscribed within a historical conjuncture. In the context of *Arido Movie*, we notice the search of Pernambuco's artists for the construction of a cultural identity that reconciles elements of the historical past and of the present. In music, it is the dialogue between *maracatu* and pop. In cinema, it is the use of the modern cinema language to rebuke the socio-economic problems of Pernambuco, based on the deconstruction of stereotypes and the reaffirmation of the identity of the Brazilian state.

Along these lines, Stepple, when coining the term, explains that the proposal of *Arido Movie* was "to flee from the miserabilist vocation, so present in northeastern cinema", and he adds: "We do not flirt with incommunicability nor with the apology of poverty"⁴ (Oricchio, *O Estado de São Paulo* 2, April 1st, 1997 *apud*. Nogueira, 2009, p. 59). With this, the intention of rupture of the *Cinema Novo* is made clear. In addition, the journalist's speech also sheds a light on the problematization of the film's ability to communicate its message to the viewer, a factor much debated in the context of *Cinema Novo*, since the complex language adopted hindered the reception of some films.

In her master's dissertation, Nogueira points out that there was a resistance form part of the Pernambuco's filmmakers to state that *Arido Movie* was a movement, but we can identify a "feeling structure"⁵ of this group of filmmakers and artists known as *brodagem*. This word is a Brazilian slang term derived from the anglicization of the word "brother", and, as the author explains, relates to the friendship and affection established among the members of the group. These filmmakers had a common goal: the search for an authorial cinema held on the periphery of the country, with the aim of enhancing the artistic production in Pernambuco.

³ A musical rhythm, dance and religious ritual originated in the Brazilian state of Pernambuco.

⁴ My translation of "fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino" / "Não flertamos nem com a incommunicabilidade nem com a apologia da pobreza".

⁵ Williams, Raymond. *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London/New York: Verso, 2015.

Thus, despite not being a movement, Nogueira (2009, p. 60) identifies certain marks that represent the productions of what has been designated as *Arido Movie*. According to her, the state's productions of this period are made up of the following elements: "the presence of the foreign character; the reference to cinema; the modern (or pop) representation of the archaic landscape of the *sertão*⁶; the approach of this cinema in relation to the urban etc."⁷.

It will be possible to identify some of these marks in *Recife Frio*, produced in the 2009 by the filmmaker Kleber Mendonça Filho. Also, it is important to highlight that his recent productions relate to the short films that preceded them, especially in the theme, which explores the representation of the Brazilian Northeast, more specifically the Pernambuco city in the state of Recife.

3. ANALYSIS OF THE SHORT FILM *RECIFE FRIO* (2009)

3.1. About Kleber Mendonça Filho

Kleber Mendonça Filho is a Brazilian filmmaker born in the city of Recife, in the state of Pernambuco, in 1968. A Journalism graduate from the Federal University of Pernambuco, he worked as a reporter for the *Jornal do Commercio de Recife*, where, in 1997, he began to publish film reviews. The following year, he also began to publish on the *CinemaScópio* website, Pernambuco's first website dedicated to cinema, and became cinema coordinator of the Joaquim Nabuco Foundation (Fundaj). During his time as a movie critic, he made a few short films that marked the beginning of his career as a screenwriter and director⁸.

3.2. Some theoretical postulates

Before the analysis of one of these short films, however, it is important to point out some theoretical postulates that will guide it, particularly regarding the importance of aesthetic choices for the meaning of the work of art and the message it aims to convey. Antonio Candido, at the opening of the book *Literatura e sociedade* (Literature and Society) (1985), explains that a work of art is commonly analyzed based on external and internal

⁶ Sertão is a sub-region in the northeast. Its predominant climate is semi-arid, characterized by long periods of drought

⁷ My translation of "a presença do personagem estrangeiro; a referência ao cinema; a representação moderna (ou pop) da paisagem arcaica do sertão; a aproximação desse cinema em relação ao urbano, etc."

⁸ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa221091/kleber-mendonca-filho> <access June 2021>

factors, in which the first would be the work's socio-historical-cultural context of production, and the second would be the materiality of the work itself. From this, Candido will argue that, in the analysis, it is impossible to separate these two elements. For him, "it would be appropriate to say, with an air of paradox, that we are better evaluating the bond between the work and the environment, after we have come to the conclusion that the aesthetic analysis precedes considerations of another order"⁹ (Candido, 2006, p. 12), considering that the external factor also constitutes the structure of the work.

In this sense, the author argues that the role of the literary critic (and we can extend this perception of literature to other arts, such as cinema) is to identify which factors act in the internal organization and make up the peculiar structure of the work. To illustrate his argument, Candido brings the example of the novel *Senhora* by the Brazilian author José de Alencar. The novel criticizes the bourgeois class, having as its main theme the purchase of a husband and the tensions between Aurélia, who had inherited a large amount of money, and Fernando Seixas, who used to despise her before she ascended socially. For Candido, this feature has a symbolic meaning of representing and unmasking the customs of the time, such as marriage for interest and, moreover, the fact that human relations deteriorate for money.

This could be considered the matter of the work that reflects the circumstances in which it was conceived. However, according to Candido, it is not only the content that reveals this criticism of the reality of the period, but also the structure of the work. This is marked by a "long and complicated transaction – with scenes that go forward and backwards, dialogues constructed as pressures and concessions, a latent plot of secret maneuvers – in the course of which the position of the spouses is changing"¹⁰ (Candido, 2006, p. 17). With this, the author validates that content and form are inseparable and that the aesthetic conception of the work, materialized through elements of social order, makes it a singular and autonomous work of art.

This becomes extremely relevant when it comes to the reflections on filmic language made possible by modern cinema, which, as previously discussed, puts forward the use of a more experimental language to debate topics considered relevant in the social

⁹ My translation of "seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem".

¹⁰ My translation of "longa e complicada transação – com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas – no correr do qual a posição dos cônjuges vai se alterando".

sphere. In the case under analysis, *Recife Frio* presents a very different language from the classical one and the aesthetic choice is extremely important to, along with the theme addressed, build the meaning of the work, and materialize the criticisms proposed by the director.

3.3. Summary *Recife Frio* (2009)

Recife Frio (2009)¹¹ follows the consequences of a meteorite landing in the city of Recife, an event that caused a meteorological change responsible for the transformation of the sunny and warm tropical climate, typical of the Brazilian Northeast, into a cloudy and cold climate. The short film was scripted and directed by Kleber Mendonça Filho, who was also responsible for the photography, and has been awarded several prizes. Some of them were: Best Director, Best Screenplay, and Best Film at the *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, 2009; best film in the *Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira*, 2009; Best Director and Best Screenplay at *Cine Pernambuco*, 2010; Best Film at the *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Goiás)* in 2010, and at the *Mostra de Cinema de Tiradentes*, 2010, and Best Film by the Jury at *Curta Cinema at Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro* 2010¹².

It is the filmmaker's most highly regarded work in this period. Soon after, he began to devote himself more to film productions, achieving international recognition with the films *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) and *Bacurau* (2019).

3.4. Documentary Genre

For the analysis of this short film, it is important to develop a discussion on film genres. In the article *Hibridização e gêneros do discurso em Recife frio, de Kleber Mendonça Filho* (2020), Silva discusses the bakhtinian concept of hybridization, which assumes the “simultaneous presence of architectural characteristics of two genres in a single enunciation, even if it can be determined, in the whole of this enunciation, to which genre it belongs”¹³ (Silva, 2020, p. 103). In this case, the film would be the enunciation within which different genres are featured. The author points out as the main genre the documentary, starting from the very description present in the DVD of the film:

¹¹ Access to the film with English subtitles through the link: <https://vimeo.com/9970440>

¹² https://portacurtas.org.br/filme/?name=recife_frio <access June 2021>

¹³ My translation of: “presença simultânea de características arquitetônicas de dois gêneros num único enunciado, ainda que se possa determinar, no todo desse enunciado, a qual gênero ele pertence”.

A strange climate change makes Recife, in Northeastern Brazil, become a cold city. The *documentary* from a foreign TV examines the effects of this change on a culture that had always lived in hot climate¹⁴ (*Recife Frio*). DVD, 2009 *apud*. Silva, 2020, p. 106, author's griffin).

From this description, we make that the effects of the climate change are presented in the short film through a documentary made by a foreign TV broadcaster. However, when watching *Recife Frio*, it is not possible to say that it is a documentary, only that it uses the characteristics of the genre as a stylistic resource to stir reflections. The author also points out that what is observed in the film is more of a TV report than a documentary, at least in the way this genre has historically been consolidated in audiovisual production.

Another genre also present and capable of recognition in the film is the TV news. Silva (2020) highlights what Bakhtin classified as interspersed genres, because, during the documentary made by the foreign TV, when it describes the occupation of urban spaces and the concentration of people in mall, the film focuses on a TV in a store, which is transmitting a news program about the climate change in Recife. As the author points out, it is possible to determine that there was a change in genre, since the foreign TV logo no longer appears in the lower right corner of the image video.

It is curious to note that the filmmaker uses two traditionally non-fictional genres to narrate a fictional story about a dystopian future – since at the beginning of the short film, the events depicted take place in an uncertain future. Such stylistic choice constitutes a paradox, however, for it is responsible for the irony effect that flows through the entire narrative and produces absurd situations that sometimes provoke laughter – as in the case of Santa Claus, the only character who the climate change pleased. In this sense, we conclude that the choice for documentary and TV news genres is responsible for the humor effect that results from this paradox.

With this, the hypothesis arises that the short film is also represented as a comedy, when it comes to filmic genres, and as a horror, since, according to Sales Rocha Santos (2018), the horror is built from the supernatural element. This feature, present in the short film with the landing of the meteorite and the inexplicable climate change, is reinforced

¹⁴ My translation of: “Estranha mudança climática faz Recife, no Nordeste do Brasil, passar a ser uma cidade fria. O *documentário* de uma TV estrangeira examina os efeitos da mudança em uma cultura que sempre viveu em clima quente”.

by sound effects, which build the feeling of suspense, and uncertainty about the future, particularly about whether the city of Recife will return to its usual tropical climate.

Finally, still on the topic of the genre, Silva (2020) points out that there are two moments when it is not possible to associate the short film neither with the documentary nor with TV news. They are, curiously, the beginning and the end of the narrative. Although the images at the beginning may be associated with the documentary genre, especially because there is the foreigner as a narrator, the TV broadcaster's logo is not there, which can cause the viewer a feeling of strangeness. Regarding the final scenes, in which we see a change from an inside setting (the mall) to the outside (the beach), there is another paradox when a real-life person (Lia de Itamaracá) shows up, whereas throughout the documentary, the main characters were portrayed by actors – contradicting the genre. Close to Lia, several people are together in a *ciranda*¹⁵.

According to Silva (2020), this change of environment has the purpose of contrasting with the scenario of the mall, which showed several people gathered in the same environment, but closed up in their own individuality. In the external ambience, however, the union is represented by the *ciranda*. In this juxtaposition, people in the mall are fleeing the problem (climate change) by taking refuge in a space that, in addition to allowing temperature control, is a symbol of capitalism. Meanwhile, another group of people gather on the beach, which would be the coldest environment within this new climate context, hold hands and dance to Lia De Itamaracá's singing. The sense of unity is reinforced by the hope of improvement when a crack of sun radiates on the beach.

In addition, it is important to highlight the relationship established between *Recife Frio* and music, especially Pernambuco's music, because, besides the *ciranda* sung by Lia, there is also the *repente*¹⁶ of Pinto and Patativa. The presence of these real characters, in the middle of a fictional narrative, relates to one of the main characteristics of *Arido Movie*, which is the interlocution with Northeastern music.

¹⁵ *Ciranda* is a kind of dance and music from Pernambuco. Its main feature is the formation of a large circle, usually on beaches or squares, where the members dance to the sound of a slow and repeated rhythm. Lia de Itamaracá is considered to be the "queen of *ciranda*".

¹⁶ *Repente* is a Brazilian art based on singing improvisation, alternated by two singers.

Figures 1 and 2. The music in *Recife Frio* / Pinto and Patativa; Lia de Itamaracá.



The critique behind the film, both in relation to the occupation of the urban space and to the negligence of the social inequality problems – which result from the condition of Brazil as a colonized and underdeveloped country –, are also depicted in all the follow-up works of the director, which is why *Recife Frio* is considered a milestone in Kleber Mendonça Filho's career. In the following sessions, we will highlight how these themes are explored in the short film.

3.5. Colonialism: presence of the foreigner

In *Recife Frio*, the criticism of colonialism is presented in three ways: the foreigner narrating the event in the city of Recife; the foreigner exploring the natural richness of the Northeastern city; and the foreign culture in Brazil, represented by Santa Claus. As mentioned, this criticism is also shown through the irony caused by the story's absurdity—since it is a documentary, which the main objective is to report real events, but, in the case, narrates fictional events.

Firstly, it should be noted that the narrative of the events resulting from the landing of the meteorite is made by a Latin American journalist (by the position on the map, it is assumed to be an Argentinian), so that it is his perspective that outlines the story. This alone already represents a criticism, since the voice of the Northeastern people is wiped out by the voice of the foreigner, which reflects the underdevelopment and colonialism of Brazil, unable to be the protagonist of its own history.

The choice to narrate from the perspective of an outsider who is not from Pernambuco contributes to the irony, especially in the scene in which the narrator highlights the story that moved him the most. Among the numerous tragedies presented in the documentary, which even involved the death of some homeless people, the one that

touched the narrator the most was that of the French Patrick Martin, who moved to Recife to open an inn for French tourists. With the introduction of this character, a criticism can be noted in relation to the stereotypical view of Brazil, and more specifically of the Brazilian Northeast, as a tropical country and, in addition, a criticism of the exploitation of the country by foreigners, which occurs since the colonization period.

This critique is reinforced when the French man explains that he had to change his strategy when he realized that tourists were no longer attracted to Recife, since the new weather of the city was similar to the one experienced in France. As soon as the first penguins begin to arrive on the beach, he thought that his business would be ruined, until he sees these exotic animals as a new opportunity for exploration. He then suggests that the French people adopt one of the penguins of the new Recife. This reaffirms the idea of colonization and exploitation of Brazilian lands.

Another mark of colonization is cultural influences. One of them takes shape as Santa Claus and the Christmas holiday, a date celebrated during winter in the Northern Hemisphere. Therefore, the festivity is marked with cold clothes and decorations typical of countries that face snow, such as a fireplace, as well as a Santa Claus dressed appropriately to experience low temperatures. However, when transposing this Christmas imaginary to the Southern Hemisphere and the tropical summer, this decoration and characterization seem not to make the slightest sense, which is brought up in the short film when Santa Claus faces a malaise in a typical Brazilian Christmas.

In addition to the criticism of Christmas as a commercial rather than a religious date – a trace of capitalism, the purpose is to draw the viewer's attention to the absurdity of the situation faced by the Brazilian Santa Claus, as well as to the fact that he was the only one favored by the climate change, since it is closer to the Northern Hemisphere weather, where the traditional clothing of Santa Claus is appropriate. Thus, we can observe the influence that foreign cultures, especially the ones from developed countries, exerts on Brazilian culture.

3.6. Social Inequality

Beyond the stereotypical view of Brazil and the Brazilian Northeast, *Recife Frio* also makes a strong criticism of the existing social inequality in Brazil and draws attention to a problem of Brazilian society that is a remnant of slavery from the colonial period. The climate change allows an analysis of Brazilian social behavior, and the short film, using the documentary style, makes fun of the problems faced by people of privileged classes,

such as the French men mentioned in the previous topic, and the Nogueira family, who lives the dilemma of the devaluation of their property by the sea. It is interesting to observe the director's choice to introduce this problem soon after having presented the balance of the number of deaths due to the cold, thus building the irony connected to the severity of the dilemma faced by the upper middle-class family.

From this dilemma, the screenwriter hints at another reflection involving the domestic relationship between the maid and the family, represented by the dispute over the maid's room. It is important to point out that in many cities in the Brazilian Northeast, it is common for maids to have a room in the house or apartment where they work, which is a remnant of the Brazilian slavery period, since most of the people who perform this task – not yet legalized in our country – are black women. This alone is in itself a reason for criticism and reflection, however, the filmmaker goes further by questioning the occupation of the maid's room, which is the smallest and warmest room in the apartment.

During the tropical climate, which inspired the apartment design, with the living room and the main bedrooms facing the sea, receiving all the refreshing breeze from the beach, the maid's room is the most uncomfortable. However, with the climate change, the apartment becomes cold due to being closer to the sea and the wind, especially the rooms with windows to the sea, and the maid's room, smaller and with less access to air currents, becomes the warmest and most pleasant, which is why the son of the couple Nogueira takes over the room and kicks out the maid Gleice.

In this sense, her room symbolizes the oppression suffered by the black working class. Therefore, the negative exposure of oppression pervades the entire short film and only becomes possible through the irony built from the aesthetic choices of the director. What we realize is that the theme is not the climate change itself. Rather, the director uses it as the means of exploring Brazilian social problems, more specifically, Pernambuco's social, historical and cultural issues.

Figures 7 and 8. The dispute for the maid's room / Gleice and the Nogueira Family



As Souto (2016) points out in her master's thesis, the discussion about class relations becomes a frequent theme in post-resumption cinema in Brazil, that is, in the cinema made in the 1990s, after the end of military dictatorship. In the work of Kleber Mendonça Filhos, this theme will be present in *O som ao redor* (2012), which narrates the relationship between the great landowner and real estate owner, Francisco, and the security guards who appear to watch over and guarantee the tranquility of a neighborhood in the capital Recife. However, the outcome of the narrative indicates a power takeover by the oppressed – represented in *O som ao redor* by the security guards, particularly Clodoaldo; in *Aquarius* (2016) by Clara, who resists the real estate changes of the city of Recife; and in *Bacurau* (2019) by the inhabitants of the small town in the interior of Pernambuco, led by Lunga.

The presence of violence is, then, in these four works by the director. However, while in *Recife Frio* the violence is only criticized, without major changes in the situation narrated in fiction – which represents the present – in the films that followed it, we can perceive an inversion, with the oppressed taking over the power and coming to be in control of their own history. For this reason, the short film seems to be of extreme importance to understand Kleber Mendonça Filho's filmography.

4. FINAL CONSIDERATIONS

Based on the analysis proposed above, the work of Kleber Mendonça Filho, and more specifically the short film *Recife Frio* (2009), fits into the proposal of modern cinema, especially by the aesthetic choices and the filmic language, which in no way resemble the classical language consolidated by the films of American studios in the twentieth century. This becomes clear by the choice of the documentary genre to narrate fictional events which subverts the characteristics of the genre and breaks with the expectation of the audience.

In relation to the theme, we can see a dialogue with *Cinema Novo* in the representation of the relationship between the oppressor and the oppressed. Moreover, the problematization around the identity of Pernambuco, dialoguing with the scenario of film production that began in this Brazilian state in the late 1990s.

Among the main features of the *Novo Cinema Pernambucano* (or *Arido Movie*), it is possible to identify in *Recife Frio* the presence of the foreigner and the attempt to reconstruct the image of the Brazilian Northeast, through a more popular representation, with buildings marking urbanization as opposed to the plains of the *sertão*. The rupture with the traditional image of the region occurs more explicitly through the climate change, since today the city of Recife, as well as other Northeastern capitals, is strongly associated with elements that resonate the tropical climate, the heat, and the beach.

Thus, we can resume the bazanian discussion about the purity of cinema, since the influence of the historical-cultural context of production in the works of Kleber Mendonça Filho becomes clear, especially regarding the themes. His work connects strongly with other films that marked the resumption of national cinema, such as *Baile Perfumado* (1996), by Paulo Caldas and Lírio Ferreira, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), by Paulo Caldas and Marcelo Luna, and *Arido Movie* (2005), by Lírio Ferreira. Furthermore, there is a dialogue with Pernambuco's music (the *repente* and the *ciranda*), reinforcing the belonging of the work in the context of the *Arido Movie*.

BIBLIOGRAPHY

- BAKHTIN, M. (2003). Os gêneros do discurso. In: Bakhtin, M. *Estética da criação verbal* (pp. 261-306). São Paulo: Martins Fontes.
- BAZIN, A. (1991). Por um cinema impuro - Defesa da adaptação. In: Bazin, A. *O cinema – ensaios* (pp. 82-122). São Paulo: Editora Brasiliense.
- CANDIDO, A. (2011). Crítica e sociologia. In: Candido, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (pp. 13-26). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- MENDONÇA FILHO, K. (Director). (2009). *Recife Frio* [Short Film]. Cinemascópio Filmes.
- NOGUEIRA, A. M. C. (2009). *O novo ciclo do cinema em Pernambuco – a questão do estilo*. Recife: Editora da UFPE.
- PAIVA, S. (2016). Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o *Árido Movie* em Pernambuco. Dossiê “A pesquisa em cultura audiovisual: novos desafios e aportes teóricos”. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 43 (45), p. 64-82. <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111446>
- PUCCI PENTEADO DE FARIA E SILVA, A. (April/June 2020). Hibridização e gêneros do discurso em *Recife frio*, de Kleber Mendonça Filho. *Bakhtiniana*, São Paulo, 15 (2), p. 102-124. <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/44276/31608>
- SALES ROCHA SANTOS, F. (2018). *Atmosferas de medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI*. 159p. [Master's thesis in Audiovisual Means and Processes] – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26122018-170428/pt-br.php>

SOUTO, M. (2016). *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 208p. [Ph.D. dissertation in Social Communication] – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

XAVIER, I. (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

ANTHROPOPHAGIC ALLEGORIES OF AUSTERITY: *LAS BRUJAS DE ZUGARRAMURDI* AND OTHER CONSPICUOUS CASES OF CINEMATIC CONSUMPTION DURING (AND AFTER) THE SPANISH ECONOMIC CRISIS

Scott Boehm

Michigan State University

1. INTRODUCTION

One of the most haunting paintings in the rich history of Spanish art is Francisco Goya's well-known *Saturn Devouring His Son*. In the wake of the Great Recession this «black painting» became something of an epistemic icon of a new age of economic savagery as an Internet meme appearing around the globe¹. In Spain, a grisly reproduction of it containing the words «Capital Salvaje» was hung from one of the large billboards overlooking the square in Madrid's Puerta del Sol during the 15M *indignados* movement that swept the country in 2011. While the peaceful occupation and temporary transformation of this commercial space into a communal meeting ground in which a confluence of precarious bodies combined in solidarity to register mass dissensus with the cruelty of capitalism in crisis mode, the specter of irrational violence depicted in *Saturn Devouring His Son* haunted the 15M participants. The anthropophagic fears unleashed by the Spanish economic crisis seemed to be arrested in the figure of a crazed, naked man clutching a headless, semi-devoured corpse as he is about to bite off another arm in the pitch black of what appears to be a very dark night of a most hungry soul.

As Germán Labrador Méndez has noted in an insightful article on what he calls «the cannibal wave» that seemed to wash over crisis Spain, versions of Goya's painting and other anthropophagic imagery would reappear in different forms in Spain in subsequent years². Indeed, the pervasive sense that Spain was in the process of being consumed by the crisis had penetrated the popular imagination, to which the ubiquity of anthropophagic images and rhetoric deployed in political protests, street art and graffiti attested. Cultural anxieties related to the crisis took cannibalistic forms not only in Spanish streets, but also on Spanish screens. The horror genre, specifically, provided a

¹ For examples, see *Know Your Meme*: (<https://knowyourmeme.com/memes/saturn-devouring-his-son>).

² See Labrador Méndez, G. (2014). The cannibal wave: the cultural logic of Spain's temporality of crisis (revolution, biopolitics, hunger and memory). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15:1-2, 241-271.

cinematic language capable of registering such anxieties via a set of nightmare scenarios that captured the anthropophagic structure of feeling that suddenly emerged in crisis Spain. It also provided viewers with allegorical images to think about the structural violence behind what the economist Mark Blyth calls «a dangerous idea» in his 2013 book on austerity.

The symbolization of cultural anxieties as on-screen anthropophagy was all the more conspicuous for the relative lack of cannibalism in the history of Spanish cinema. However, in 2011, as the horrors of the crisis ignited the 15M *indignados* movement, *Carne cruda*, directed by Tirso Calero, appeared on Spanish screens. This horror-comedy shot in the style of a vintage B-movie featured a pair of precarious twenty-somethings working in the real estate business who are converted into cannibals on a camping trip and must decide whether to accept or resist their new condition. Although the film received scant attention at the time, it foreshadowed the release of a slew of Spanish films featuring cannibalism between 2013 and 2014.

2. OBJECTIVES

The primary objective of this article is to make sense of the fact that multiple Spanish films entailing cannibalism were released during the Spanish economic crisis. Whereas a single film involving anthropophagy may or may not merit allegorical interpretation, the release of five Spanish films that feature it prominently over a span of five years that correspond to the height of the crisis and its aftermath is significant and calls for an analysis of this pattern of cultural production. A secondary objective is to show how these «anthropophagic allegories of austerity» allow viewers to think through the cultural anxieties associated with the implementation of austerity as a response to the crisis.

3. METHODOLOGY

After providing some cultural context on the Spanish economic crisis and austerity, including public sector cuts and the citizens movement that sprung up to contest them, I consider these conspicuous cases of cinematic consumption as part of «the cannibal wave» previously identified by Labrador Méndez before focusing on the 2013 film *Las brujas de Zugarramurdi*, directed by Álex de la Iglesia. This approach is intended to both illustrate the collective import of anthropophagy as an effective means to symbolize

cultural anxieties and examine how an individual film can offer a biting critique of capitalism while entertaining viewers. I conclude with a few observations about the 2019 film *El hoyo*, directed by Galder Gaztelu-Urrutia, which includes gruesome scenes of cannibalism, since it suggests the degree to which anthropophagy has saturated ways of seeing in Spain since the crisis. The tradition of psychoanalytic approaches within horror film scholarship provides the theoretical background for my analysis.

4. RESULTS

4.1. The Cultural Context of Crisis, Austerity and Protest

If we accept Freud's theory in *Civilization and Its Discontents* that cultural production is fundamentally a manifestation of the sublimation of primal instincts under pressure from the strict demands of civilization, then the cannibal wave that swept Spanish cinema during the Spanish economic crisis should not come as a surprise since anthropophagy as a primal instinct (rather than as a cultural practice) has often been associated with periods of crisis and scarcity across cultures throughout the long history of *homo sapiens* until quite recently. This phenomenon is explained by Daniel Diehl and Mark P. Donnelly in their history of cannibalism when they consider «early» societies, which were characteristically unstable:

When, for whatever reason, a society began to collapse, and the generally accepted rules of behavior broke down, the prospect of cannibalism might become an appealing alternative to starvation or wandering aimlessly in the wilderness. Certainly, if drought or some other natural disaster killed off a succession of harvest, or the game died out or moved on, the neighboring village, or the people next door, might start to look pretty inviting. (Diehl & Donnelly, 2006, p. 17)

What is perhaps most striking about this observation is the way in which it reveals how modern societies have been unable to prevent similar societal collapses from occurring even though the causes are rarely or exclusively natural, even when they appear so or are framed as the tragic outcome of a malignant force of nature (take, for example, the manufactured human suffering associated with the «natural» disaster of Hurricane Katrina). Likewise, the abstract processes of financialization and speculation, in addition to the obscure and unregulated banking practices that provoked the Great Recession were initially disavowed by framing the global financial crisis in the neoliberal terms of «market instability», as if «the market» was meteorological in nature and its crash was an

extreme weather event that existed outside of the realm of human activity, leading to mystification about the causes of human suffering associated with the crisis.

However, as details about subprime mortgages and predatory loans came to light, such a «naturalistic» framing of the Great Recession proved difficult to sustain and it was largely replaced with a frame of collective guilt. In Spain, this took the form of the notorious phrase «*hemos vivido por encima de nuestras posibilidades*», first introduced into public discourse by representatives of Zapatero's socialist government and repeated *ad nauseum* by Mariano Rajoy and the Partido Popular government that came to power in 2011. This ubiquitous refrain of crisis Spain simultaneously served as an explanation of the Spanish economic crisis and a justification for the severe austerity measures implemented under Rajoy, the first round of which were passed on the eve of 2012, a year that would witness skyrocketing levels of evictions, unemployment, child poverty and hunger in Spain. More austerity measures would follow in the coming years, first as a way to secure a bailout of the Spanish banking system from «*La Troika*» (the European Commission, the European Central Bank and the International Monetary Fund), and then pay it off, despite the government's claims that it would not cost Spaniards a single euro.

The Rajoy government's austerity program entailed an assortment of policies, including raising taxes and labor reforms. But perhaps most egregiously, Rajoy's embrace of austerity resulted in extensive cuts to public spending that had the effect of decimating Spain's already thin welfare state³. This form of economic terrorism waged by the Spanish state on behalf of the banks was carried out under the guise of collective guilt for the so-called sovereign debt crisis facing the country after decades of reckless individual borrowing and spending, when in fact, speculation by the wealthy and the banks themselves were mostly to blame⁴. The prescribed remedy was to «apretar el cinturón». As Blyth correctly points out, such rhetorical maneuvering during the Great Recession was not exclusive to Spain:

We have turned the politics of debt into a morality play, one that has shifted the blame from the banks to the state. Austerity is the penance—the virtuous pain after the immoral party—except it is not going to be a diet of pain that we shall all share. Few of us were invited to the party, but we are all being asked to pay the bill (Blyth, 2013, p. 13).

³ See Navarro, V. (2002). *Bienestar Insuficiente, Democracia Incompleta: De lo que no se habla en nuestro país*. Anagrama.

⁴ See Garzón Espinosa, A. (2013). *La gran estafa: ¿Quién es el ladrón y quién el robado en esta película?* Ediciones Destino.

For the purposes of this article, Blyth's choice of words is revealing when he posits the human suffering produced by austerity as «a diet of pain». This calls up images of hunger, cannibalism and violence, associations allegorized as anthropophagic nightmares by Spanish horror film just as the pain of austerity was spreading through much of the country during the economic crisis.

For his part, Labrador Méndez notes that his formulation of the term «cannibal wave» was inspired by *las mareas ciudadanas*, or citizens tides, the novel form of political protests that emerged in 2012 in response to such pain. Over the course of the next several years, these tides assembled waves of people in cities across Spain who were organized around different sectors of the welfare state to bring both professionals and the users of state services together in solidarity to denounce the «*recortes*» to these sectors issued by the Rajoy government. These included significant cuts to public health and education, represented by the color-coded tides as white and green, respectively. As Labrador Méndez explains, these tides signified the «political nature of the bond of mutual dependence between them (doctors and patients, for example), across a larger political body (that can be called the public, or the society)», noting that «the *political imaginary* of the tide has to do with water's fluid and penetrative capacity» (269). I would further argue that the imagery of ocean tides as a metaphor of protest symbolized a desire to flood the streets with public demonstrations of dissensus against a symbolic order restructured by the cannibalistic logic of austerity, something that Spanish horror film also denounced in allegorical terms.

4.2. Spain's Cinematic Cannibal Wave

In 2013, the year that the citizens tides first came together to protest austerity en masse, no fewer than three Spanish horror films that dealt with cannibalism were released. These included the low-budget horror-thriller, *Omnívoros*, directed by Óscar Rojo, as well as the celebrated horror-drama *Caníbal*, directed by Manuel Martín Cuenca, and the horror-thriller-comedy *Las brujas de Zugarramurdi*, directed by Álex de la Iglesia, which I will analyze in detail below. In 2014, the year that Podemos burst onto the Spanish political scene with its 15M-inspired anti-austerity rhetoric, the faux reality show/classic horror film *Wax*, directed by Víctor Matellano, was also released. When considered alongside *Carne cruda* (2011), which I mentioned in the introduction, as well as *El hoyo* (2019), which I briefly discuss in the conclusion, these films constitute what, borrowing from Labrador Méndez, we might call Spain's cinematic cannibal wave. While each of these

films is quite different from the others, they all stage encounters with an anthropophagic Real haunting a symbolic order organized by the necropolitics of austerity, indicating the extent to which cultural anxieties generated by this shift were symbolized as cannibalism, both on and off the big screen, as I mentioned earlier. This filmic phenomenon is illustrative of the widespread sentiment that during the economic crisis, Spain had quickly transitioned into a fragile society on the verge of collapse, in which hunger was not a metaphor, but a frightening reality of capitalism's voracious appetite.

This is precisely the context for *Omnívoros*, a rather formulaic film that is still revealing for what it suggests. The plot revolves around a renowned restaurant critic who infiltrates a ravenous group of the filthy rich who throw exclusive dinners at a secret restaurant located in a secluded mansion on the outskirts of Madrid where members of the 1% dine on human flesh, some of which is auctioned off at top dollar. The allegorical implications for social relations in crisis Spain are easily recognizable even if much of the film lacks verisimilitude due to a second-rate script and mediocre acting. Featuring similar problems of verisimilitude, bad acting and an uninspired script, *Wax* follows the travails of a journalist who accepts an assignment to spend a night in a creepy wax museum only to be terrorized by a surgeon who partakes in various sorts of sadism, including cannibalism. Shot in Barcelona's Museo de Cera de la Rambla, *Wax* has a set-up similar to *[-REC]*'s much more successful faux reality show premise. Notably, it stars Geraldine Chaplin and Jack Taylor, as well as voice recordings of the late Spanish horror icon Jacinto Molina Alvarez (better known as Paul Naschy), while paying tribute to the classic Universal and Hammer horror films of the 1940s and 50s that inspired much of the Spanish horror boom of the late 1960s and early 70s. While the film offers the least possibility for allegorical interpretation and is an outlier in recent Spanish horror production, it not only includes a cannibalistic mad scientist-type as its villain, it also hints at the generalized precarity that had consumed crisis Spain by having its protagonist accept such a scary assignment on the twin promise of receiving financial compensation and professional recognition.

In contrast to these two films, which along with *Carne cruda*, form the low-budget productions of Spain's cinematic cannibal wave, *Caníbal* is a poetic visual achievement that made quite a splash upon its world premiere at the 2013 Toronto International Film Festival. The film garnered eight Goya award nominations, winning Best Cinematography, an award it also won at the San Sebastián International Film Festival. Distributed in Spain by Golem Distribución, *Caníbal* enjoyed theatrical releases in

France, Japan, and the United States before being acquired by Netflix, grossing over 2 million euros worldwide to date. The film received mixed reviews with critics universally applauding both its fine acting, as well as the exquisite cinematography of Pau Esteve Birba, but sometimes finding fault with a slow-paced story that is told in such a way that encourages emotional distance, making it difficult for some reviewers to feel moved by the film's tragic ending. This weighty horror-drama revolves around a love story between Carlos (Antonio de la Torre), the most prestigious tailor in Granada who also happens to be a cold-blooded cannibal, and Nina (Olimpia Melinte), a gentle Romanian immigrant in search of her twin sister Alexandra who has suddenly disappeared after—unbeknownst to her—Carlos killed and consumed her out of sexual desire. Allegorically speaking, *Caníbal* is perhaps most significant for the way in which it presents viewers with an aesthetic of austerity that permeates not only the film's austere *mise-en-scène*, but also the social relations depicted on screen through sparse dialogue and de la Torre's highly restrained acting. Through the film's religious subplot that provides it with a moral backdrop from which to consider Carlos' actions, *Caníbal* is also suggestive of Blyth's observation that debt was treated as a morality play during the crisis, leading Christopher Breu to assert that «austerity as an allegory both echoes and differs from the logic of 'human capital' that Michel Foucault argues is central to the form of biopolitics distinctive to neoliberalism» (Breu, 2014, p. 30). According to Breu, the logic of human capital corresponds to periods of neoliberal expansion, while the logic of austerity replaces it during periods of neoliberal decline, the latter of which is narrated in the moralistic terms of debt and guilt, Christian themes that feature prominently in *Caníbal*.

In this anthropophagic allegory of austerity, while the cannibal at its center is a sexually-deranged serial killer that preys upon foreign women, he is simultaneously depicted as an atomized individual maintaining a lonely, austere existence where social relations are characterized by alienation. Far from the luxurious lifestyle flaunted by that most gregarious of cinematic serial killer cannibals, Hannibal Lector, Carlos' repressed character seems as much a product of austerity as do the ruthless murders he carries out exclusively against foreigners, some of whom are tourists while others, like Alexandra and Nina, form part of the migrant precariat. This depiction of cannibalism is suggestive of both the violence hidden behind the «structural adjustments» carried out in the name of austerity, as well as how crisis Spain must consume its various economic others in order to survive itself. Thus, the allegorization of austerity as anthropophagy in the case of *Caníbal* involves the repressive process of condensation identified by Freud, in which

multiple meanings are compressed into a single picture that forms part of a dream, or in this case, a single character that forms part of a film⁵. This is what makes *Caníbal* so uncomfortable to watch: even as viewers detest his actions, it is difficult not to feel at least some empathy for Carlos' struggle to endure in a world that so eloquently evokes the «diet of pain» consuming crisis Spain without ever commenting on it directly.

4.3. *Las brujas de Zugarramurdi*

The eleventh feature directed by Álex de la Iglesia, *Las brujas de Zugarramurdi*, mixes up genres in his signature style that has made the Basque director such an influential figure in Spanish cinema history. The film was distributed globally by Film Factory Entertainment and had theatrical releases in multiple European countries, as well as the United States, Japan, Hong Kong and Argentina, grossing over \$7 million worldwide to date. Despite its international appeal and box office success, many reviewers noted the filmmaker's inability to tie-up the narrative excesses created by his wild generic hybridization, something that repeated itself in *Las brujas de Zugarramurdi*. Like *Caníbal*, *Las brujas de Zugarramurdi* had its world premiere at the 2013 Toronto Film Festival followed by screenings at the Austin Fantastic Fest and the San Sebastián International Film Festival, before its theatrical release in Spain. The film won eight Goya Awards, the most of any film that year. These included Best Supporting Actress for Terele Pávez, who played Maritxu, the ageing matriarch of a family of cannibal witches that preys upon a group of downtrodden men as they attempt to flee Spain after robbing a gold exchange store in Madrid via a route to the French border that takes them through the Navarre village of Zugarramurdi, the most notorious site of witchcraft in Spain.

Captured by Maritxu, her clever daughter Graciana (Carmen Maura), and her seductive granddaughter Eva (Carolina Bang) the unfortunate trio formed by the dimwit playboy Antonio (Mario Casas), the occult-savvy taxi driver Manuel (Jaime Ordóñez), and the reckless father José (Hugo Silva) manage to escape their wrath thanks to Eva's betrayal when she falls in love with José. Meanwhile, José's young son Sergio (Gabriel Delgado), who tagged along for the armed robbery and wants to escape to Disneyland Paris, survives a human sacrifice that involves him being swallowed alive by a monstrous Great Mother that is not unlike Goya's devouring Saturn in the film's climax to the tune of Mikel Laboa's «Baga, Biga, Higa». Eva's maltreated brother Luismi (Javier Botet)

⁵ See Freud, S. (2010). *The Interpretation of Dreams: The Complete and Definitive Text*. Basic Books.

aids the men in this battle of the sexes that also involves Silvia (Macarena Gómez), Sergio's mother and José's ex-wife. Enraged, Silvia leads a pair of dysfunctional male detectives, Calvo (Pepón Nieto) and Pacheco (Secun de la Rosa) to Zugarramurdi, where they discover their love for each other while on the brink of being cooked alive, while she turns into a witch herself via the dark magic of cannibalism.

When compared to the heavy seriousness of a film like *Caníbal*, it is tempting to chalk up the wackiness of *Las brujas de Zugarramurdi* to nothing more than mindless entertainment or fantastical escapism from the bitter realities provoked by the turn to austerity in crisis Spain. And while de la Iglesia certainly seeks to entertain the audience he's established over the decades, which expects his reliably violent black humor to make them laugh, de la Iglesia's oeuvre demonstrates that his outlandish horror-action-comedies and sociopolitical critique are not mutually exclusive, even if the hilarity of his gags threaten to overwhelm the impact of his film's implicit commentary, which often needs some teasing out. This is precisely what I shall attempt to accomplish by examining how the film begins and ends in the limited space that follows as a means to frame the content of its rollercoaster of a plot.

The film's opening credits mix artistic depictions of witchcraft with portraits and photographs of powerful women throughout history, as well as a sculpture of an ancient fertility goddess. While that sculpture turns out to be a replica of the Great Mother who appears at the end of the film and the paintings and drawings of witchcraft obviously fit the theme of the film, the portraits of powerful women merit closer examination. An eclectic bunch that includes figures such as Marlene Dietrich, Mata Hari, Bette Davis, Leni Riefenstahl, Greta Garbo, Frida Kahlo, Eva Braun, and Mary, Queen of Scots, as well as the 1960s British serial killer and child rapist Myra Hindley, the two images that I would like to highlight are those of Angela Merkel and Margaret Thatcher, with whom the sequence ends. These opening credits seem to imply that powerful women are witches and that witchcraft is not an archaic thing of the past, but that it persists in the present as a constant of human history. While it is hardly surprising that Thatcher and Merkel are included among this assortment of actresses, artists, spies and serial killers, the prominent placement of the Iron Lady—the founding face of neoliberalism in Europe to which Merkel is her austere heir—suggests that the economic terrorism occurring outside Spanish cinemas at the time of the film's release is part of a historical process that should be understood in terms of a desire for domination, something further underscored by the

presence of the two women most strongly associated with the Nazis—Braun and Riefenstahl—in a curious genealogy that appears to be a product of free association.

This male chauvinist imaginary of «castrating women» pulled mostly from Western culture can be easily criticized as a cinematic example of the projection of male anxieties in the face of growing feminist demands. I do not wish to minimize such an interpretation, in addition to the criticism the film generated for its depiction of Carolina Bang as a sexual object, and what has been understood – or misunderstood, according to de la Iglesia – as the film’s misogyny. However, the presence of Thatcher and Merkel in the opening credits at a time when neoliberalism, as represented by Thatcher, and austerity, as advocated by Merkel, were being contested in Spain has sociopolitical implications beyond gender, even as the film’s central conflict hinges on this category.

This assertion is supported by the fact that Merkel was frequently depicted as a villain of the crisis during protests in crisis Spain, a cultural context the film references after her face appears, haunting all that comes next. Immediately after the opening credits, viewers are transported to Madrid’s La Puerta del Sol, a space so closely associated with the 15M since «*los indignados*» occupied it that it is nearly impossible for Spanish viewers not to recall that moment of mass dissensus when it manifests in Spanish films produced after 2011. But such associations are not left up to the memory of individual viewers when de la Iglesia stages what is easily recognizable as a comic citation of the 15M when his camera focuses on an «indignant» woman surrounded by a crowd listening to her shrill warnings about «the whore of Babylon» who seeks to devour people’s souls in order to restore pagan power. Adding to this highly suggestive *mise-en-scène* are an assortment of hand-written notes and newspaper clippings affixed to the base of the statue behind her, as well as a bearded man with a megaphone that hilariously translates her rant into broken English. This humorous distortion of the 15M assemblies reappears momentarily during the film’s chaotic climax, after Eva breaks Graciana’s phallic staff during the violent resolution of an epic Electra complex in the wake of her betrayal. In that scene, the crazed woman (credited only as *Mujer Loca*) is overcome by the shrieks of witches in shock at Graciana’s symbolic castration that she hears via extrasensory perception. The fleeting visual reminder of the 15M during the film’s emotional apex serves no narrative purpose, with such excess indicative of how much the film is imbued with the affective atmosphere of crisis Spain from beginning to end.

With that in mind, the film’s denouement is evocative of the cyclical crises of capitalism, which promises to ruin the film’s happy ending in time. One can imagine a

grim sequel in the film's final dialogue between Graciana, Maritxu and a bewitched Silvia, who speak as if they are backseat Marxists in a theater full of capitalist satisfaction. After Silvia laments that the happy family newly constituted by José, Eva and Sergio seem to have it all, «*dinero, coche, adosado, perro, jardín...*», Maritxu comments that «*todo eso les destruirán poco a poco*», with Graciana adding that «*y cuando la felicidad no les dejan respirar, volverán con nosotras*», a realization that provokes an outburst of maniacal laughter, the unsettling note upon which the film undercuts its seemingly happy ending. The confidence with which this new troika of witches make their prediction is justified if we consider the history of capitalism, whose multiplicity of contradictions results in frequent crises on a cyclical basis, exposing the appearance of economic equilibrium under capitalism to be just that: an image that is much less stable than it seems during boom times, which inevitably bust.

Such fortune-telling is based upon the structure of desire that capitalism exploits. Drawing upon a Lacanian understanding of subjectivity, in which the subject is constituted by a fundamental loss entailed through its alienation by language that is the origin of desire (for a lost object that can never be found because it does not exist), Todd McGowan has theorized how capitalism exploits this psychic structure by «sustaining subjects in a constant state of desire» who are «constantly on the edge of having our desire realized, but never reach the point of realization». (11). Rather paradoxically:

This has the effect of producing a satisfaction that we don't recognize as such. That is, capitalist subjects experience satisfaction as dissatisfying, which enables them to simultaneously enjoy themselves and believe wholeheartedly that a more complete satisfaction exists just around the corner, embodied in the newest commodity. (McGowan, 2016, p. 11)

Based on this logic it is entirely plausible that Eva and José's relationship will turn sour just as the witches postulate, since, on the one hand, the contradictions within their unlikely union are bound to cause a crisis in the future that may lead one or both of them to look for another lover/commodity in the romantic marketplace, while on the other hand, the sense of having achieved complete satisfaction together might itself be sufficient to spur feelings of dissatisfaction that leads to their end. This is what Graciana means when she claims that happiness will suffocate them, for the desiring subject craves not complete satisfaction but the fantasy of enjoyment. Curiously, actually obtaining one's fantasy is experienced as traumatic, which is likely to produce destructive behavior so as to escape the painful dimension of enjoyment indicated by the term *jouissance*.

Thus, capitalism's success is a result of the magic trick that lies at its core: while it promises to provide us with complete satisfaction, capitalism ensures that we never enjoy what we have for very long by offering up limitless options for avoiding the inevitable pain such enjoyment entails via new opportunities for partial satisfaction that leave us endlessly desiring more, thereby sustaining a fantasy that matches our structure of desire. Underscoring the role of accumulation in this repetitive cycle that produces crisis after crisis, McGowan explains that:

The essence of capitalism is accumulation. The capitalist subject is a subject who never has enough and continually seeks more and more. But this project of endless accumulation is built, ironically, on the idea of its end. Capitalist accumulation envisions obtaining the object that would provide the ultimate satisfaction for the desiring subject, the object that would quench the subject's desire and allow it to put an end to the relentless yearning to accumulate. In this sense, an image of the end of capitalism is implicit in its structure, and the key to capitalism's staying power lies in the fact that this ultimately satisfying object doesn't exist. (McGowan, 2016, p. 21)

To return to *Las brujas de Zugarramurdi*, the end of the film is, as the witches foresee, most likely not the end of the love story upon which the fate of civilization depends. The fact that this message is inscribed in the final scene of the film makes it more subversive than any of its perverse comedy or genre slashing for how it undercuts the possibility of viewer satisfaction with what would otherwise be a happy ending. In this way, the film reveals the truth about capitalist desire at the precise point that most Hollywood love stories conceal it by providing viewers with a fantasy scenario that functions to support the perpetuation of capitalist ideology.

Another seed for a sequel that might be called *Zugarramurdi Strikes Back* is planted just before the witches' prophecy. After Sergio's debut performance as a magician during which he uses the supernatural powers he gained through his rebirth after being eaten by the Great Mother to slice up and reassemble the body of his young female assistant, Tony turns to Manuel to declare that «*este de mayor va a ser alguien importante*». Without missing a beat, Manuel, who has proven himself to be the most insightful character of all the men throughout the course of the film, utters the word «*banquero*» in response before consulting one of the detectives sitting behind him who confirms his suspicion with a knowing «*sí, tener pinta*». This apparently minor bit of dialogue is significant for two reasons. First, in the context of the Spanish economic crisis, which was provoked largely by unethical banking practices, Manuel's comment doubles as dark humor and sociopolitical critique. It's funny because of the straight-faced way

that Jaime Ordóñez delivers the line, and its biting criticism of the fact that bankers seem to rule the world in the early 21st century.

This leads me to a final, more crucial point. After Sergio survives his encounter with the Great Mother, Graciana celebrates his status as the Chosen One, declaring that he is «*el hombre que traicionará el hombre, el vengador, nuestra caballo de Troya*» to the joyful cheers of the coven standing below the stone platform upon which she stands triumphant in the caves of Zugarramurdi. Her statement indicates that Sergio will bring down his fellow man, which—within the logic of the film—equates to civilization itself. This betrayal will usher in a new world in which women, led by cannibal witches in service to the Great Mother, will reign supreme. While the Great Mother is destroyed by Eva in the climax, Sergio clearly retains his supernatural powers, as demonstrated by his gory magic trick, which suggests that he remains a threat, something underscored by Manuel's assessment that he is destined to become a banker, the same profession most closely associated with the destruction of Spain's symbolic order during the Great Recession. The subtle slippage here between what is presented as an eternal battle of the sexes and the class antagonist built into capitalism is the key that unlocks the allegorical dimension of de la Iglesia's film, which acquires this meaning retroactively. This is what allows for an analysis of the cannibalism it depicts as an anthropophagic allegory of austerity symbolized as such within a nightmare scenario that displaces the violence of class warfare waged from above (i.e., austerity) at the height of a capitalist crisis onto the fertile battleground of gender relations. The result of such displacement is a film that features cannibal witches who walk on ceilings while terrorizing their lowly male victims beneath them. But while many critics paid attention to the apparent misogyny of *Las brujas de Zugarramurdi*, most missed the film's sleight of hand, which—however unconscious—is, nevertheless, perceptible to viewers attuned to the cultural context of crisis, austerity and protest that shaped the film's production.

5. CONCLUSION

While Spain's cinematic cannibal wave coincided with the Spanish economic crisis, another Spanish film that contains horrific scenes of cannibalism within a nightmare scenario of survival and confinement made waves when it appeared on Netflix in 2020 shortly after COVID-19 was declared a global pandemic. *El hoyo*, directed by Galder Gaztelu-Urrutia, became the most watched «foreign-language film» on that platform and

was one of the most popular films in the world when much of it was in some form of lockdown. A brutal allegory for what Nancy Fraser has subsequently denounced as «cannibal capitalism», *El hoyo* resonated with international audiences for how it depicted economic inequality, social relations and the difficulty of fomenting solidarity in the zero-sum world of late capitalism.

Thus, while cannibalism's power to symbolize cultural anxieties related to economic crisis and austerity was the catalyst for Spain's cinematic cannibal wave, such anxieties are not limited to Spain, nor is the relevance of Spanish cinema limited to Spanish audiences. Unfortunately, the current pandemic and the economic crisis it has provoked is likely to produce even more anxieties that anthropophagy is able to symbolize in meaningful ways. Fortunately, Spanish cinema seems up to the task to help us think through such anxieties via allegorical horror that speaks to the precarious times in which the lucky live, and so many others have died.

BIBLIOGRAPHY

- BLYTH M. (2013). *Austerity: The History of a Dangerous Idea*. Oxford University Press.
- BREU, C. (2014). Against Austerity: Toward a New Sensuality. *Symploke*, 22:1-2, 23-39.
- CALERO, T. (2011). *Carne cruda* [Film]. DC Media.
- DE LA IGLESIA, Á. (2013). *Las brujas de Zugarramurdi* [Film]. Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A.
- DIEHL, D. and DONNELLY, M. (2006). *Eat Thy Neighbor: A History of Cannibalism*. Sutton.
- FRASER, N. (2022). *Cannibal Capitalism: How our System is Devouring Democracy, Care and the Planet – and What We Can Do About It*. Verso.
- FREUD, S. (2010). *The Interpretation of Dreams: The Complete and Definitive Text* (Trans. & Ed. J. Strachey). Basic Books.
- GARZÓN ESPINOSA, A. (2013). *La gran estafa: ¿Quién es el ladrón y quién el robado en esta película?* Ediciones Destino.
- GAZTELU-URRUTIA, G. (2019). *El hoyo* [Film]. Basque Films.
- Know Your Meme*. <https://knowyourmeme.com/memes/saturn-devouring-his-son>
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2014). The cannibal wave: the cultural logic of Spain's temporality of crisis (revolution, biopolitics, hunger and memory). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15:1-2, 241-271.
- MARTÍN CUENCA, M. (2013). *Caníbal* [Film]. Mod Producciones.
- MATELLANO, V. (2014). *Wax* [Film]. Old Cinema Project.

Anthropophagic allegories of austerity: *Las brujas de Zugarramurdi* and other conspicuous cases of cinematic consumption during (and after) the spanish economic crisis

MCGOWAN, T. (2016). *Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets*. Columbia University Press.

NAVARRO, V. (2002). *Bienestar Insuficiente, Democracia Incompleta: De lo que no se habla en nuestro país*. Anagrama.

ROJO, Ó. (2013). *Omnívoros* [Film]. Brutal Box.

**THOUGHTS ON THE TENSION BETWEEN FICTION AND NON-FICTION IN
JOGO DE CENA, BY EDUARDO COUTINHO**

Vitor Soster

State University of Campinas – UNICAMP

1. INTRODUCTION

This paper intends to develop some thoughts on the tension between fiction and non-fiction in *Jogo de Cena* (2007) – in English, *Playing* – a movie directed by Eduardo Coutinho.

This film is made of a series of stories told by women on the stage of a theater (the *Glauce Rocha* theater in Rio de Janeiro, Brazil). Some of those women joined the shooting because they manifested interest after reading a newspaper ad, published by the film crew which searched for women willing to share life experiences; others were invited famous or anonymous actresses, selected to participate in the same film, but with a different purpose: an aesthetic one. Despite that difference, they are all shot in the same way: always sitting with their backs to the stalls of an empty theater and talking about supposed personal experiences. The point is that those accounts may not have happened with the storyteller – the tension between fiction and non-fiction comes up. The stories may be told more than once by another woman, making the authorship bond between person and character vanish. The series of testimonials leaves ambiguous traces of truthfulness, sometimes making it impossible to determine if the storyteller is sharing an experience she has actually had. Therefore, this documentary has, as its matter of artistic creation, both the differences and the similarities of experiences among the participants, building different narratives which are presented, at the same time, as being unique and coming from the merging of common experiences. Anyway, both possibilities guarantee the existence of witnesses of the social life experienced by Brazilian women.

Thus, despite the trick, there is some truth underlying the different performances that constantly put the participants under suspicion. Even when the woman is a famous actress, the spectators do not have access to one more acting (the person-character doubt remains), nor to their celebrity status (this documentary tends to erase the idealization that is usually cast on actresses in more commercial productions). At the same time, spectators have no evidence that the actresses are talking about their private lives. An example of

that ambiguity is seen when some women are filmed going up the stairs to the stage (would it be an entry to acting or to a documentary testimonial?). The scenery is, as previously mentioned, made of empty audience seats – what is usually the space for reality in theater becomes equally part of the acting space. So, the film can be considered, simultaneously, for a discussion on the opacity of reality and the enjoyment of the reality effect provoked by an emotive appeal, regardless of the authorship of the stories.

The ambiguity evoked in the reading of Coutinho's work reveals itself as a tension: on one side, the created effect reinforces image consumption (contributing to an understanding of language as an accurate representation of the world); on the other one, there is an obstacle to that identification effect when the public is disillusioned with the fake spontaneity of the meetings between Coutinho and the participants. The public is taken by an estrangement effect and directed to a metalinguistic operation in which spectators are invited to reflect on the form of the film.

According to Jean-Claude Bernadet (2013, pp. 634-635), *Jogo de Cena* is able to create, through its form, a truth which is dissociated of its immediate external referent. That dissociation, expected in fiction, becomes a surprise when the focus is on documentaries and it affects the reading of the film in two ways, following the tension exposed above: on one hand, the emotional appeal of the stories and of Coutinho's *mise-en-scène* and editing make the testimonials independent in relation to their storytellers (producing the dissolution of reality since just the feelings evoked by the words would matter). This effect would reinforce the consumerist logic of the film that, on the other hand, takes the public to question the veracity of the stories (since the film should be documenting something, instead of creating fictional narratives), damaging the enjoyment the film, as a commodity, wants to offer.

In short, to discuss the established tension, two aspects must be considered: the creation of expectations related to the emotive identification between the public and the stories – emotively told by the participants – and the spectators' frustration of those same expectations – connected to the troubled matching between those stories and the storytellers. In both cases, the public plays a central role. In relation to that centrality, Bill Nichols (2001) identifies two factors to be considered in the study of a documentary in the digital age: «fidelity lies in the mind of the beholder as much as it lies in the relationship between a camera and what comes before it» (p. xiii).

Those two factors mentioned by Nichols (2001, p. xiii) relate to those two aspects of the relationship between *Jogo de Cena* and its public. The possible connections can

only happen because, on the public's side, there is a presupposition that the storyteller is also the one that lived the story («fidelity lies in the mind of the beholder»). Nonetheless, the *mise-en-scène* and editing in the film call the authenticity of the stories into question. Thus, the doubt becomes, at last, the presupposition for the reading of the film («[fidelity] lies in the relationship between a camera and what comes before it»). That tension is well synthesized by the last scene of the movie when only two empty chairs and a floodlight are seen on the stage on the perspective of the auditorium of the theater. Would everything shown in the film be just an illusion? Would all the stories be fictional? Would it matter? So, here is how *Jogo de Cena* deals with the factors mentioned by Nichols (2001, p. xiii).

Before cinema, however, drama and the drama studies had already been reflecting on the relationship between the public and what is represented, at least, since the beginning of the 20th century with Bertolt Brecht's writings on the *epic theater* (Brecht, 1978¹). Thus, revisiting those thoughts can reveal itself as a relevant procedure to reflect on the constitution of *Jogo de Cena*, considering the reference to theater is made explicit in the film – from the chosen setting for the shootings, passing through issues connected to acting and, finally, reaching the established public/film relationship. At the same time, as far as it seems, the purpose of Coutinho's film is completely distinct from the political engagement found in Brecht. In this way, being aware of those similarities and differences, the intention here is to draw some connections between, on one side, the presence/absence of the epic theater in the film and, on the other one, the issues connected to fiction and non-fiction in the same work.

Brecht represented the opposition to the dramatic theater that would transmit ideals from the bourgeois establishment (similarly to fictional films with a realist appeal, in a Hollywood fashion). For this playwright, the defense of the epic theater meant the engagement of plays in a revolutionary political project. Nevertheless, «if one takes Brecht at his word and makes politics the criterion of his committed theater, then his theater proves false by that criterion» (Adorno, 1994², p. 84). In a world ruled by commodities, the establishment of direct links between the work of art and the world is much closer to the logic behind consumerism and the exchange value than to an aesthetic experience despite Brecht's intention to contribute to a radical transformation of society.

¹ Originally published as: BRECHT, B. (1930). Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. *Versuche*, 2 (1).

² Originally published as: ADORNO, T. W. (1962). Engagement oder künstlerische Autonomie. *Die Neue Rundschau*, 73 (1).

Maybe that is why Brechtian propositions were so absorbed by the culture industry – likewise, the role of the interview in Brazilian documentaries presented a shift from the one it used to have in the *Cinema Novo* movement to the one it has presented, at least, since the beginning of the 21st century. While the interview was used, at first, as a tool to be in contact with the «other» – understood as a representative of a social class –, at the turn of the 21st century, it became a tool of a self-enclosed subjectivity (Lins and Mesquita, 2008, pp. 20-21, 27). In other words, a resource that was initially used to commit the film to the popular struggle was transformed into a strategy to reinforce the merit of individuals.

Hence, considering possible relations between Brechtian ideas and a contemporary film, such as *Jogo de Cena*, means not only to reflect on the already consolidated role of fiction in the process of commodifying art, but also on the strength of that film in breaking the logic of mere consumerism. This hypothesis finds resonance in Fabio Durão's (2015) words on investigations about early 21st-century narratives. He affirms that it would be worth to think more about this tension in fictionality, its exacerbation in the world of commodities and its dismantlement in literature (Durão, 2015, p. 55) and, as Coutinho exemplifies, in certain cinematographic works too.

So, regarding film as a work of art, an aesthetic development can be drawn from a duality: it is concerned with the autonomy and the engagement of art. It is a complex discussion, but, in short, autonomy is understood here as being related to its objectivity as Roberto Schwarz (2001³) defines it: «The form of which we are speaking here is entirely *objective*, by which we mean that it foregrounds subjective intentions, whether those of the characters or of the author» (p. 25). Thus, in this paper, I refer to reading the movie based on its own elements. The problem is that if we just considered its emotive appeal, we would be talking about a reading that is closer to consuming the film rather than thinking about its artistic form. That is, before dealing with a work of art, we would be dealing with a commodity and as Nicholas Brown (2019) affirms: «[commodity] calls for private attachments rather than public judgments» (p. 7). Adding to what Schwarz (2001) stated, Brown (2019) continues: «The way to the meaning of a work lies not away from the work to its intention understood as an event in the mind of the artist, but into the immanent purposiveness of the work. Meaning, then, is never a settled matter; it is a public ascription of intention» (p. 7). Admitting, then, that meaning is a public attribution

³ Originally published as SCHWARZ, R. (1992) Adequação Nacional e Originalidade Crítica. *Novos Estudos-Cebrap*, 32 (1).

of intention, we find, in the reading practice, the opening of works of art to the production of meanings about the world.

2. OBJECTIVES

All in all, the main objective of this investigation is to discuss the tension between fiction and non-fiction in relation to the aesthetic and commodified aspects of recent Brazilian cinematographic narratives. That objective, in its turn, can be dismembered in three specific objectives: firstly, it intends to observe how the scenes of the film unfold the construction of the plot (consisting in a discussion about fiction and non-fiction in documentaries); then, in second place, it intends to check how Brecht's ideas on the epic theater behave facing *Jogo de Cena*; at last, it looks for some hints to understand how that tension relates to current social predicaments.

3. METHODOLOGY

To reach those objectives, different methods were adopted. For the first specific goal, the film was watched very carefully, being paused whenever notes were taken. Later, those notes were analyzed and meaningful patterns were distinguished. For the second specific goal, I refer to the famous table in which Brecht compares the dramatic theater to the epic one (1978, p. 37). Based on that comparison, I grouped similar characteristics whenever it was possible and confronted them with the identified patterns in *Jogo de Cena*, observing if and, in affirmative cases, how those characteristics work in Coutinho's film. Finally, for the third specific goal, I interpreted the findings based on the reading of critical bibliography and considering social challenges which we have been facing recently.

4. DISCUSSION

The discussion section focuses on the analysis of the specificities of *Jogo de Cena* when they are confronted with Brecht, whose ideas were conceived in a time when the distinction between art for consumption (represented, in his case, by the dramatic theater) and art for propelling social change (represented by the epic one) was clearer.

In «The Modern Theatre is The Epic Theatre (Notes to the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) », Brecht (1978) schematizes the characteristics of both types of theater identified by him. He does that intending to present tendencies or, in his words, to present some «shifts of accent» (Brecht, 1978, p. 37). Whenever it was possible, I grouped Brecht's 19 pairs of characteristics and present them as topics below. The first word or phrase of the pair relates more directly to the dramatic theater and the second word or phrase, to the epic one. For each of those pairs or groups of pairs, I develop a brief discussion, taking into account Coutinho's film:

- *Plot/Narrative*: Both characteristics are present in the movie, having the opposite effect in relation to what would be expected from them in the Brechtian paradigm. For instance, the first pair of stories which spectators can notice Coutinho's trick is the one with Gisele and Andrea Beltrão, a famous Brazilian actress. At first, Gisele starts telling a personal experience (the one about an unexpected pregnancy, the expectations of having a son and the accident during birth that leads to the baby's death). The emotive burden of that story plunges the audience in that tragic experience. However, when there is a cut to Andrea Beltrão's turn to continue telling the same story, spectators begin to understand in what consists the play proposed by Coutinho. From this point onwards in that section of the movie, its montage zigzags between both storytellers, bringing the act of narrating forward. It hypnotizes the spectators, making the act of narrating (that would offer the opportunity for the emergence of critical thinking in Brechtian terms) into a plot (that would be used for mere entertainment). Thus, the performance of the participants while narrating reveals itself as a key element of a plot that consists in the playing itself.

- *Implicates the spectator in a stage situation / Turns the spectator into an observer* **OR** *The spectator is involved in something / The spectator is made to face something* **OR** *The spectator is in the thick of it, shares the experience / The spectator stands outside, studies*: Acknowledging the assimilation of the «narrative» by the «plot», in *Jogo de Cena*, the spectator, as an observer, is, in fact, driven into a play based on different performances. If, at first, the zigzag between Gisele's and Andrea Beltrão's performances allowed us to distinguish between who was telling an experience and who was acting, as the film evolves, the limits between non-fiction and fiction blur. To illustrate it, the following testimonial to the ones presented by Gisele and Andrea Beltrão can be mentioned. It comes from an unknown woman by the general public. As a result, spectators tend to assume that she is not an actress. However, by the end of her story, she affirms: «that's what she said». That assertion not only casts a new light on how the story

told by her must be understood, but also questions the first story in the film, told by a young woman who wanted to become an actress (she is presented before Gisele and Andrea Beltrão). Would that young woman be acting too? Then, after all those stories, it is the turn of another famous Brazilian actress: Fernanda Torres. However, considering the relations established by the previous scenes, the doubt is settled: despite knowing that Fernanda Torres is an actress, would she be telling a personal account or acting? That is how the public is driven into the plot when, at the same time, it is driven to face it.

- *Eyes on the finish / Eyes on the course:* The audience involvement is developed, therefore, in two manners: either through emotive attachments (the testimonials tend to concentrate on frustrating experiences and losses) or through the attention to the unfolding of the plot with the succession of storytellers. Nonetheless, differently from what is observed in the epic theater such as defined by Brecht, the focus on the course of the actions do not take the spectators to a commitment to the social reality in Coutinho's film. Conversely, the creation of the suspense effect – due to the frequent zigzag in the different pairs of storytellers as, for example, in the cases of Gisele and Andrea Beltrão or Sarita and Marília Pera (the third famous Brazilian actress in the film) – contributes to the audience immersion in the stories being told.

- *Experience / Picture of the world:* In spite of the references to experiences shared by women (as, for example, the recurrent issues of the unexpected pregnancy and of the men's disregard for women) and, also, in spite of offering an overview of typical episodes belonging to different Brazilian social classes (such as the one of a poor black young woman who dreamed of becoming *paqueta da Xuxa*⁴ when she was a child; and the one that comes from a middle-class young white woman that stole money from her father and attributed the theft to their black maid), the movie does not constitute a picture of the «Brazilian world» explicitly. What is made explicit is a set of scenes that call into question the possibility of having a picture of the world through language.

- *Suggestion / Argument:* Once again, the melting of another Brechtian pair is observed in *Jogo de Cena*. If it is true that the film is constantly suggesting it is not a register of reality and there is not a direct coincidence between language and the world, this suggestion is argumentative: the production of meaning would not be in the direct relation between film and world, but in the internal relations established among the different testimonials that make the film.

⁴ Xuxa, a famous Brazilian blond TV-show host of the 1980's and 1990's, was helped during her performance by the *Paquitas* (or, in English, *Pixies*), a girl group of blond dancers and singers.

- *The human being is taken for granted / The human being is the object of the inquiry* **OR** *He is inalterable / He is alterable and able to alter* **OR** *Man as a fixed point / Man as a process:*

The characters in the movie can be regarded as stereotypes at the same time that call attention for their ability of surprising the audience. Besides, the discussions, included in *Jogo de Cena*, with the famous actresses bring to light the process of creation of their characters. As Fernanda Torres says in the film, when making comments about her own performance: «when dealing with a real character, reality throws at your face where you could have reached, but haven't [...] there's someone ready in front of you, the other one [the fictional character] is in process». Yet, considering how the film was made, reality is not something ready, fixed, it is something that the audience agrees on understanding as something ready, fixed.

- *Thought determines being / Social being determines thought:* Considering this pair, the film reinforces the tendency of the mingling of characteristics of the dramatic theater with the epic one. While the production of the film is made explicit during its development – as, for example, when the anonymous participants mention a previous selection carried out by the film crew before the shootings (revealing certain intentions in the preparation of the film) –, the «social being» does not seem to be a priority of that selection – as it would be expected in Brecht's propositions related to the political engagement of art. On the contrary, that «social being» emerges (involuntarily?) as an implicit presence through a Brazilian middle-class perspective. As examples, I mention two: the first one is a fragment of Andrea Beltrão's second performance when she (or a fictional character?) tells us the affective testimonial about Alcedina, the black maid who took care of her when she was a child – in that moment, the so common Brazilian image of the maid as «being almost part of the family» recalls the social memory of slavery; a second example comes from Aleta (the young woman who let her father accuse her maid of robbery) when she attempts to make a joke saying that she could count with «Lula's fingers» the number of times she had gone out after having a child – the reference to the amputation of such a popular leader⁵ as a form of making reference to a trivial issue as the number of times a person had gone out suggests a prevailing political attitude among the wealthy ones that are commonly bothered by the social ascension of the poorer ones.

⁵ It is widely known by Brazilians that Lula lost his left little finger while he was a factory worker.

- *One scene makes another / Each scene for itself* **OR** *Growth / Montage* **OR** *Linear development / In curves* **OR** *Evolutionary determinism / Jumps*: During his time, Brecht observed in theater that, on one side, the so-called «culinary» plays presented a sequence of events that converged to a denouement (and, as a result, to a reality effect) and, on the other one, the articulation of fragments could break the illusion, conceived by fiction. However, in Coutinho's work, the editing of fragments has a double function: it reinforces the consumption of the film and stimulates a reflection on the transparency and opacity of language.

- *Wears down his capacity for action / Arouses his capacity for action* **OR** *Provides him with sensations / Forces him to take decisions* **OR** *Instinctive decisions are preserved / Brought to the point of recognition* **OR** *Feeling / Reason*: These last pairs condense not only characteristics belonging to the dramatic and epic theaters, but also one of the constitutive tensions of *Jogo de Cena*. Nevertheless, differently from the Brechtian revolutionary horizon, we can ask ourselves about the direction of the critical consciousness aroused by the film when it betrays its own sentimentality. If the epic theater demanded for public decisions, Coutinho's film seems to block them.

5. CONCLUSIONS

Being aware of that interplay between characteristics of the dramatic and epic theater, producing new meanings in *Jogo de Cena* is relevant to a reflection on the tension between fiction and non-fiction towards a critical reading of movies. Considering the impasse, built by that movie – between enjoyment of the reality effect and the exploration of the opacity of reality; or between establishing private attachments through emotional bonding and making a public approach towards the cinematographic work – the audience may be asked for a decision that seems hard to be made among the image maze that is *Jogo de Cena* – a tension that can be illustrative of contemporary dilemmas of our world.

BIBLIOGRAPHY

- ADORNO, T. W. Commitment. In S. W. NICHOLSEN (Ed.), *Notes do Literature – Volume II* (pp. 76-94). Columbia University Press.
- BERNADET, J.C. (2013). *Jogo de Cena*. In M. OHATA (Ed.), *Eduardo Coutinho* (pp. 627-636). Cosac Naify.

- BRECHT, B. (1978). The Epic Theater is the Modern Theater. In J. WILLET (Ed. and Trans.), *Brecht on Theater: the development of an aesthetic* (pp. 33-42). Radha Krishna Prakasham.
- BROWN, N. (2019). *Autonomy: the social ontology of art under capitalism*. Duke University Press.
- DURÃO, F. A. (2015). Por uma crítica da multiplicidade nos estudos literários. In F. A. DURÃO, *Do texto à obra e outros ensaios* (pp. 53-61). Appris.
- LINS, C. and MESQUITA, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Zahar.
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- SCHWARZ, R. (2001). National Adequation and Critical Originality (R. K. Wahsbourne and N. Larsen, Trans.). *Cultural Critique*, 49 (1), 18-42.