

HISTÓRIA

Questões
& Debates



Reitor

Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-Reitora

Graciela Inês Bolzón de Muniz

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Francisco de Assis Mendonça

Pró-Reitor de Extensão e Cultura

Leandro Franklin Gorsdorf

História: Questões & Debates, ano 38, volume 70, n. 1, jan./jun. 2022
Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR e da
Associação Paranaense de História (APAH)

Editora

Priscila Piazentini Vieira.

Conselho Editorial

Marion Brepohl (Universidade Federal do Paraná, Presidente do Conselho), Álvaro Araújo Antunes (Universidade Federal de Ouro Preto), Ana Paula Vosne Martins (Universidade Federal do Paraná), Ana Silvia Volpi Scott (Universidade Estadual de Campinas), Angelo Priori (Universidade Estadual de Londrina), André Macedo Duarte (Universidade Federal do Paraná), Antonio Cesar de Almeida Santos (Universidade Federal do Paraná), Carlos de Almeida Prado Bacellar (Universidade Estadual de São Paulo), Carlos Jorge Gonçalves Soares Fabião (Universidade de Lisboa), Claudia Rosas Lauro (Pontificia Universidade Católica do Peru), Claudine Haroche (Universidade Sorbonne), Christian Laval (Universidade Paris Nanterre), Euclides Marchi (Universidade Federal do Paraná), José Guilherme Cantor Magnani (Universidade Estadual de São Paulo), José Manuel Damião Rodrigues (Universidade de Lisboa), Luiz Carlos Villalta (Universidade Federal de Minas Gerais), Márcio Sergio Batista Silveira de Oliveira (Universidade Federal do Paraná), Luiz Geraldo Santos da Silva (Universidade Federal do Paraná), Marcos Napolitano (Universidade Estadual de São Paulo), Maria Elena Barral (Universidad Nacional de Luján), Maria Laura Rosa (Universidad de Buenos Aires), Marilene Weinhardt (Universidade Federal do Paraná), Montserrat Duch Plana (Universidad Rovira i Virgili), Orazio Irrera (Universidade Paris 8), Pablo de la Cruz Dias Martinez (Universidade de Salamanca), Pedro Paulo Abreu Funari (Universidade Estadual de Campinas), Philippe Sabot (Universidade de Lille), Sergio Odilon Nadalin (Universidade Federal do Paraná), Roseli Boschilia (Universidade Federal do Paraná), Renato Augusto Carneiro Júnior (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias), Renan Frighetto (Universidade Federal do Paraná), Stefan Rinke (Universidade Livre de Berlim), Wolfgang Heuer (Universidade Livre de Berlim)

Endereço para correspondência

História: Questões & Debates

Rua General Carneiro, 460 – 6.º andar

80060-150, Curitiba/PR

Tel.: +55 (41) 3360 5105

<http://revistas.ufpr.br/historia>

Revisão e Diagramação:

Programa de Apoio à Publicação Científica Periódica
da Universidade Federal do Paraná

Capa:

Yasmin Fabris

Os textos da revista estão licenciados com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional,
Podendo ser reproduzidos, citados e distribuídos, desde que com a devida
atribuição de autoria e para fins não comerciais.

Indexada por Ulrich's, Latindex, Periódicos CAPES, IBICT, RCAAP,
PubMed e Medline (artigos relacionados com a história da saúde)



Sistema Eletrônico de Revistas - SER
Programa de Apoio à Publicação de Periódicos da UFPR
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
www.prppg.ufpr.br

O Sistema Eletrônico de Revistas (SER) é um software livre e permite a submissão de artigos e acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Pode ser acessado por autores, consultores, editores, usuários, interessados em acessar e obter cópias de artigos publicados nas revistas. O sistema avisa automaticamente, por e-mail, do lançamento de um novo número da revista aos cadastrados.

Coordenação de Processos Técnicos de Bibliotecas, UFPR

HISTÓRIA: Questões & Debates. Curitiba, PR: Ed. UFPR, — ano 1, n. 1,
1980.

Volume 70, n. 1, jan./jun. 2022

ISSN 0100-6932

e-ISSN 2447-8261

1. História – Periódicos

Samira Elias Simões CRB-9/755

PUBLICADA NO BRASIL

PUBLISHED IN BRAZIL

Curitiba, 2022

SUMÁRIO

8 *Apresentação do dossiê*

Apresentação do dossiê cinema e história: políticas de representação
Carolina Amaral de Aguiar, Fábio Uchôa, Pedro Plaza Pinto e Rosane Kaminski

12 *DOSSIÊ*

Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história

Patterns of historical films and the debate about visual historiographic writing

Marcos Napolitano

45 Fronteras internas y externas en torno a la representación de lo mítico: la trilogía de La momia azteca

Internal and external borders around the representation of the mythical: the trilogy of The aztec mummy

Silvana Flores

70 O avesso da História: intelectuais e revolução em Os Inconfidentes, de Joaquim Pedro de Andrade (1972)

The other side of History: intellectuals and revolution in Os Inconfidentes, by Joaquim Pedro de Andrade (1972)

Janaina Martins Cordeiro

92 Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chilenos, 1970-2020

Strategies of historical verisimilitude in Chilean documentaries, 1970-2020

Claudio Salinas, Hans Stange e Ignacio del Valle-Dávila

118 Représentations cinématographiques du passé colonial portugais: enjeux musicaux dans le film Fantômes d'un Empire (2020)

Representações cinematográficas do passado colonial português :

desafios musicais no filme Fantomas do Império (2020)

Agnès Pellerin

146 Historia y política en el documental uruguayo: *La rosca*
(Grupo América Nueva, 1971)
History and politics in the Uruguayan documentary: La rosca
(Grupo América Nueva, 1971)
Pablo Alvira

173 De Malvinas al punto final: la mirada de Jorge Denti sobre la
transición democrática Argentina
From Malvinas to Full Stop Law: Jorge Denti's Gaze on
Argentina's Democratic Transition
Paola Margulis

201 Saúde pública nas telas do cinejornal em Cuba: projetos,
conquistas e usos políticos
Public health on newsreel screens in Cuba: projects,
achievements and political uses
Mariana Villaça

229 Paisagens, práticas visuais e revistas de cinema: o debate
cinematográfico italiano (1939 - 1944)
Landscapes, visual practices and film magazines: the Italian
cinematographic debate (1939 -1944)
Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior

270 Cine Arte como espacio de ampliación y diversificación
de “otros cines” para “otros públicos”
Cine Arte as a space for the expansion and diversification
of “other cinemas” for “other audiences”
Mariana Amieva

301 *Artigos*

O surgimento do movimento LGBT no Oeste de Santa Catarina:
desafios e lutas na construção da cidadania
The development of the LGBT movement in the west of Santa Catarina:
challenges and struggles in the construction of citizenship
Luiz Fernando Greiner Barp, Daian Cattani, Myriam Aldana Vargas e Lucas
Guerra da Silva

331 Cultura escolar e ensino de História: concepções e reflexões
School culture and History teaching: conceptions and reflections
Ronair Justino de Faria, Vasni de Almeida e Cícero da Silva

357 *Tradução*

Él es Dios e a origem de um novo cinema etnográfico no México

Él es Dios y el origen de un nuevo cine etnográfico en México

Álvaro Vázquez Mantecón

Tradução: Arthur Aroha Kaminski da Silva

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

CINEMA E HISTÓRIA: POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO

O dossiê “Cinema e História: políticas de representação” integra o volume 70 da revista *História: Questões e Debates*, reunindo artigos de renomados pesquisadores nacionais e internacionais, situados num campo interdisciplinar de estudos já consolidado e pautados pela abordagem da relação entre o cinema e a história em pesquisas que entrelaçam diversas metodologias e problemáticas.

Entre as várias possibilidades de pensar essa relação, o presente dossiê propõe considerar o cinema como um espaço de construção política e social por meio da reafirmação e reconfiguração de identidades e diversidades. Os filmes constantemente se relacionam, em suas mais variadas apresentações, com o fomento de narrativas sobre nação, região ou territórios; representações de gênero, de raça, de pertencimento, de geração ou comunidade. Nesse sentido, o cinema se torna objeto da *História Cultural, Política e Social* ao promover ou questionar imaginários, participar da memória coletiva e propagar discursos. Tal amplitude o torna também um lugar de narrativas confluentes ou dissonantes, um espaço de monumentalização e desmonumentalização da história, de engajamento e de resistência política.

Portanto, no intuito de dar visibilidade à pluralidade de métodos e canteiros de trabalho, os artigos aqui apresentados organizam-se em quatro blocos temáticos. O primeiro é centrado na representação do passado e na noção de filme-histórico, o segundo dedica-se às estratégias de representação no cinema documental, o terceiro privilegia o documentário político e sua potência de intervenção e, por fim, o quarto dedica-se à cultura cinematográfica.

O primeiro bloco inicia com o artigo de Marcos Napolitano (USP), que propõe uma revisão sobre o conceito de filme histórico tendo como foco o debate sobre os gêneros ficcionais e sobre a questão da “escrita fílmica

da história”. Argumenta que os filmes históricos ficcionais consistem em “intervenções estético-ideológicas” e que formam um “saber histórico de base” de natureza audiovisual, interagindo com a matéria histórica de uma sociedade, bem como com o conhecimento historiográfico especializado. Em seguida, o artigo de Silvana Flores (UBA-Argentina) discute os mecanismos de representação que o cinema mexicano utilizou para representar a história antiga do país, assim como suas tradições culturais, numa trilogia ficcional sobre a “múmia asteca”. Já o texto de Janaina Martins Cordeiro (UFF) analisa o filme *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), discutindo as formas a partir das quais o cineasta retoma um evento histórico do XVIII para compreender o seu próprio tempo, e observando os diálogos entre o filme e a ditadura militar no contexto das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Abrindo o segundo bloco, o artigo assinado por Ignacio del Valle-Dávila (Unila), Claudio Salinas (UCH-Chile) e Hans Stange (UCH-Chile) baseia-se na análise de 32 documentários chilenos produzidos entre 1970 e 2020, para avaliar as principais estratégias formais no trabalho de elaboração de narrativas sobre o passado nacional, e a sua articulação com os regimes discursivos da história e da memória. Na sequência, o artigo de Agnès Pellerin, pesquisadora da Casa de Velázquez (Espanha), traz um estudo do filme *Fantasmas do Império* (2020), de Ariel de Bigault, atentando às construções do passado colonial Português, particularmente por meio da análise de sua dimensão musical. Para tanto, são articulados debates em torno das relações entre cinema, história, estudos pós-coloniais e análise fílmica voltada à banda sonora, com particular ênfase às músicas.

O terceiro bloco, que privilegia a potência de intervenção do documentário político, tem a pauta do cinema latino-americano recente como linha temática comum, com abordagens de fenômenos cinematográficos específicos em determinados países. Em seu artigo, Pablo Alvira (UdelaR-Uruguai) nos apresenta um estudo sobre o documentário *A Rosca*, realizado em 1971 pelo grupo *América Nueva*, no Uruguai. O filme integra o contexto amplo do *Nuevo Cine Latinoamericano* que, no caso do Uruguai, foi marcado pela profusão de grupos de cinema militante. Em sua análise, Alvira identifica os conteúdos discursivos do filme e as estratégias audiovisuais utilizadas pelo grupo para comunicar sua mensagem política às classes menos favorecidas. O artigo de Paola Margulis (UBA-CONICET) é o exame atento das contribuições de Jorge Denti para um olhar e uma escuta da mobilização social na dita transição democrática argentina. As

contradições do processo histórico-social são correlacionadas com a prática do documentarismo político. Já Mariana Martins Villaça (Unifesp) elabora um cruzamento muito produtivo e original entre conhecidas iniciativas do sanitarismo cubano e o cinejornal *Noticiero Icaic Latinoamericano*. Interessa à renomada pesquisadora brasileira o estudo da difusão ideológica do modelo de médico de família, dos complexos hospitalares e dos avanços da medicina soviética em apoio à saúde pública local.

O quarto e último bloco, dedicado à cultura cinematográfica, organiza-se a partir da circulação de imagens, incluindo as revistas de cinema, e da ação dos cineclubes na constituição de públicos e de repertórios. O artigo de Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (UFRN) discute a formação das referências de paisagem no cinema italiano na passagem dos anos 1930 aos 1940, destacando, nesse processo, o papel das fotografias publicadas na revista *Cinema*. O texto de Mariana Amieva (UNLP-Uruguaí), por sua vez, trata do trajeto institucional do Departamento *Cine Arte* do SODRE, a partir de uma abordagem que une o debate historiográfico acerca da instituição, sua natureza, bem como suas ações relacionadas à formação de público durante a década de 1950. Sua pesquisa insere-se num debate de grande importância, acerca das origens das cinematecas latino-americanas.

Por fim, o dossiê conta também com a tradução inédita de um artigo do pesquisador mexicano Álvaro Vázquez Mantecón (UAM-Azcapotzalco-México), gentilmente cedido para esta publicação. Está alocado na seção de “traduções” da revista, e relaciona-se fortemente com o segundo e o terceiro blocos de artigos do dossiê. O texto, traduzido por Arthur Aroha Kaminski da Silva, trata do documentário *Él es Dios*, realizado em 1965 pelo Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) do México, e aborda grupos de dança tradicionais, conhecidos como *concheros*. Segundo Mantecón, o filme em questão teve um caráter fundacional, ao romper com o modelo etnográfico anterior e estabelecer uma relação mais empática e respeitosa com as pessoas estudadas e representadas no filme, colocando-se “contra uma posição onisciente e colonial” e expressando visualmente conceitos históricos e antropológicos inovadores no contexto de sua realização.

Os organizadores

Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar (Universidade Estadual de Londrina)

Prof. Dr. Fábio Uchôa (Universidade Anhembi Morumbi)

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto (Universidade Federal do Paraná)
Profa. Dra. Rosane Kaminski (Universidade Federal do Paraná)

* * *

Esta edição da *História: Questões & Debates* ainda conta com a contribuição de dois artigos para a Sessão Livre da Revista. Em “O surgimento do movimento LGBT no Oeste de Santa Catarina: desafios e lutas na construção da cidadania”, Luiz Fernando Greiner Barp, Daian Cattani, Myriam Aldana Vargas e Lucas Guerra da Silva discutem o aparecimento do movimento LGBT na cidade de Chapecó, no Oeste de Santa Catarina. Ao inspirar-se no conceito de movimento de Giorgio Agamben, sobre o conceito de movimento, o texto constrói uma narrativa destacando os fatores que possibilitaram a organização em coletivo de uma população historicamente silenciada. Já em “Cultura escolar e ensino de História”, Ronair Justino de Faria, Vasni de Almeida e Cícero da Silva entendem que o ensino de História deve ser visto dentro de um contexto sociopolítico, cultural e religioso, além de afirmarem que é por meio da ideia de cultura escolar que a escola exerce uma relativa autonomia em seu fazer didático-pedagógico prático. Agradecemos a contribuição das autoras e dos autores e desejamos a todas/os uma excelente leitura!

Priscila Piazzentini Vieira (Editora da Revista)

VARIÁVEIS DO FILME HISTÓRICO FICCIONAL E O DEBATE SOBRE A ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA

Patterns of historical films and the debate about visual historiographic writing

Marcos Napolitano¹

RESUMO

Neste artigo, proponho uma revisão sobre o conceito de filme histórico tendo como foco o debate sobre os gêneros ficcionais e sobre a questão da “escrita fílmica da história”. A hipótese central é a de que os filmes históricos ficcionais vão além de vetores do conhecimento histórico e de memórias sociais produzidas em outros espaços e narrativas socioculturais. Para além disso, são intervenções estético-ideológicas que formam um “saber histórico de base” de natureza audiovisual no qual interagem a matéria histórica de uma sociedade (memórias, regimes de historicidade, história pública, disputas ideológicas sobre o passado), o conhecimento historiográfico especializado, as estéticas do cinema e os interesses comerciais da indústria. A partir destas injunções o historiador deve pensar o filme histórico como fonte primária para a pesquisa e o ensino.

Palavras-chave: Filme Histórico; Cinema e História; Narrativas Ficcionalis da História.

ABSTRACT

In this article, I propose a critical review of the concept of historical film with a focus on the debate about fictional genres and on the issue of “writing history in film”. The central hypothesis is that historical films (as fiction films) go beyond mere vectors of historical knowledge and social memories produced in other sociocultural spaces and narratives. In addition, they are aesthetic-ideological interventions that form an audiovisual “historical knowledge” in which the historical matter of a society (social memories,

¹ Professor Titular de História do Brasil Independente na USP, Doutor em História Social / USP, vice-coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual. E-mail: napoli@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5336-2350>.

historicity regimes, public history, ideological disputes about the past), interacts with three elements: specialized historiographic knowledge; the aesthetics of cinema; the commercial interests of the entertainment industry. Based on these injunctions, the historian must approach the historical film as a primary source for research and teaching.

Keywords: Historical Films; Cinema and History; Ficcional Narratives of History.

Introdução

Todo filme é um filme histórico. Esta é uma afirmação genérica, mas válida, posto que todo filme, como toda obra de arte, contém matéria histórica² e social como substrato dos seus arranjos estéticos, ainda que em níveis diversos de densidade e profundidade. É correto partir da premissa de que a intervenção fílmica no presente se baseia na ideia de que todo filme ficcional sobre o passado busca uma reafirmação ou releitura da história, baseada na posição do realizador ou da indústria cinematográfica na sociedade nacional em que estão inseridos, ao mesmo em que expressa uma dada concepção sobre a experiência do tempo, seja do seu tempo de produção ou do tempo passado nele representado (LAGNY, 2009; NOVA, 1996; NOVA, 2009; PEREIRA, 2020). Neste sentido, todo filme é histórico, mesmo quando não tenha a História como mote da sua fábula. Mas esta máxima também é pouco operacional, pois se todo filme é histórico, nenhum filme o é.

Para delimitar um pouco mais o conceito, partirei da premissa de que o “filme histórico” se configura a partir de uma mediação da narrativa fílmica com dois elementos específicos do conhecimento sobre o passado: a memória social e a historiografia (canônica ou revisionista) sobre o tema histórico que lhe serve de fábula. Outra premissa é que o filme histórico é um “gênero narrativo transversal”, posto que sua narrativa pode ser construída a

2 Por “matéria histórica” entendo o conjunto de memórias sociais identitárias, regimes de historicidade, conteúdos e práticas de história pública e disputas ideológicas sobre o passado, que atuam em conjunto com a cultura e debates historiográficos que circulam entre os especialistas na produção de um conhecimento sobre o passado.

partir de gêneros cinematográficos convencionais, como o drama, a comédia, a aventura ou mesmo para além dos limites narrativos e convencionais do gênero, como nos casos dos filmes ditos “autorais”. A partir destas duas premissas, pretendo analisar as variáveis do filme histórico, com foco nos filmes ficcionais³, e o problema da “escrita filmica da história”. Vale lembrar que esta questão é antiga nos debates sobre cinema e história, e pode ser definida como a propriedade que os filmes históricos têm em gerar um “conhecimento de base” e uma intervenção efetiva no debate historiográfico, para além de funcionarem como vetores da memória social ou representações sociais do conhecimento histórico (ROSENSTONE, 2012).

A relação entre cinema e história oscila entre duas dimensões que podem estar presentes na mesma obra: a) a representação do passado (SORLIN, 1984); b) a “escritura filmica da história” (ROSENSTONE, 2012). Estes dois eixos organizam a intervenção filmica no debate social sobre o passado, sempre marcado pelas questões que o presente (no caso, o momento da produção da obra) coloca para o passado, em função de demandas culturais e políticas sempre renovadas. As duas dimensões acima estruturam o filme como “fonte histórica”, cuja análise deve ser pensada a partir da constituição da linguagem filmica e suas regras de expressão, inscritas dentro da própria história do cinema. É o que chamamos de “específico filmico” que distingue esta fonte primária de outras fontes e outras linguagens. Assim, a representação filmica não pode ser limitada ou diluída no conceito geral de representação simbólica utilizada pelo campo historiográfico (“constructo social que simboliza uma ausência”), mas é constituída a partir de uma narrativa específica – a narrativa cinematográfica – que articula som (trilha sonora, trilha musical, vozes), imagens em movimento (signos, alegorias, texturas, enquadramentos), cenário, encenação (*mise-en-scène*), texto (roteiro, diálogos). Este conjunto de recursos e dispositivos é mobilizado a partir das escolhas dos realizadores (cujo epicentro é o diretor) e que se organizam no processo final de montagem e edição.

3 Aliás, nunca é demais lembrar que ficção e documentário não devem ser pensados como linha divisória entre o cinema que diz a “verdade” e o cinema que se pauta pela “imaginação” sobre um determinado passado histórico. Tanto um como outro operam a partir de regras narrativas, controle do dispositivo e de manipulações por parte dos realizadores (Nanook, o esquimó – 1922, Robert Flaherty). O documentário opera com registros tomados diretamente do evento-matriz que constitui o tema social ou histórico do filme ou com documentos escritos, visuais, sonoros, filmicos do passado. Mas isso não significa uma ponte direta com o real. Além disso, uma ficção pode ser atravessada por estratégias “documentarizantes”. Ver ODIN, 2012.

Como todo filme, o filme histórico nasce dessa tensão constitutiva entre representação geral e linguagem específica do audiovisual. A partir dela, há um leque muito grande de possibilidades expressivas e funções socioculturais que inserem a obra no tecido social: o filme pode ser entretenimento, afirmação de uma determinada memória, intervenção político-ideológica de propaganda ou contestação, proposição de novas agendas e abordagens historiográficas (ou tudo isso ao mesmo tempo). Em todas estas funções, mas sobretudo na última, se inscreve o problema da “escrita fílmica da história”.

Mas se o filme pode ser uma escritura fílmica da história, qual o papel dos historiadores profissionais em sua relação com o cinema? É possível um filme ser o veículo de uma história desdramatizada e didática, ao mesmo tempo, como se fosse um “manual didático”? Neste sentido, qual o grau de autonomia dos realizadores na reescrita da história e na intervenção em um debate sobre um determinado tema historiográfico? Seriam os filmes históricos ficcionais apenas vetores de comunicação com o público, sem a capacidade de produzir pautas de pesquisa, memórias ou conhecimentos históricos sob outras perspectivas? Diante da vasta tipologia de filmes históricos, ainda que se reconheça um grau mínimo de definição para este gênero, as respostas a essas questões não podem ser unívocas e desconsiderar as ambiguidades, tensões e contradições nelas embutidas.

Na sequência deste texto, depois de rever o debate teórico-metodológico, pretendo comentar alguns filmes que têm renovado o conceito de filme histórico, propondo uma escrita fílmica reflexiva sobre o lugar do sujeito e do indivíduo na história, na esteira de um novo regime de historicidade que colocou em xeque as macros narrativas e as grandes utopias do progresso e da revolução.

Dada a extensão temporal e a gama variada de filmes e escolas cinematográficas abarcados por este artigo, não terei condições de fazer uma análise detalhada de cada obra. Mesmo correndo o risco de recair no inventário fílmico, abordagem sempre arriscada e pouco produtiva, optei por estruturar o texto a partir dos elementos temáticos, estéticos e narrativos que possam configurar o “filme histórico” como um gênero transversal. Assim, a pluralidade de filmes citados, indo do cinema narrativo clássico, passando pelas vanguardas históricas, pelo cinema de autor e chegando até as obras “independentes” do século XXI, foi uma estratégia consciente para reforçar a abordagem e a argumentação em torno do conceito de filme histórico, pensado justamente a partir desta pluralidade estética, estilística e cultural. Em outras palavras, é na dialética entre estes elementos e escolhas

constitutivas das formas e linguagens filmicas (incluindo-se aqui a questão do gênero narrativo) e a matéria histórica que lhe serve de temática que deve ser pensado o conceito de “filme histórico” e suas variáveis.

O conceito e as variáveis do filme histórico: o gênero e a linguagem

Nunca é demais reiterar que o historiador não deve ficar preso à avaliação do grau de fidelidade histórico-historiográfica do filme na representação ou encenação do passado. Esse olhar, embora há muito superado pelos especialistas no campo de pesquisas das relações entre história e audiovisual, ainda é persistente na cultura histórica mais geral. O fetiche do naturalismo e da fidelidade pode esconder as armadilhas na relação entre filme e história. O anacronismo, a fantasia contrafactual, a invenção em nome das licenças poéticas, obviamente, devem ser apontados pelo historiador, mas não como “falhas” de um determinado filme histórico, mas como elementos constitutivos do jogo de representações, convenções de gênero e intervenção no conhecimento historiográfico que o filme propõe. Nas palavras de Michelle Lagny:

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história (...) Mas, também porque, para a história imediata, a verdadeira fonte de massa é a televisão, em particular nos domínios onde ela já substituiu o cinema (os noticiários) ou tende a superá-lo (documentários) (LAGNY, 2009; 100/101).

No caso da ficção, os gêneros, ou a maneira de narrar as fábulas e propiciar visualidade ao argumento básico do filme, são fundamentais para constituir a representação do passado histórico. A tradição matriz e duradoura do filme histórico foi lançada nos anos 1910, tendo como base o melodrama

(*Nascimento de uma nação e Babilônia*, de David Griffith), acrescido da espetacularização operística (Cabiria de Giovanni Pastrone), combinando monumentalização e alegoria (XAVIER, 1999). A proposta de um filme histórico de natureza épica, para dar conta da era das revoluções de massa, foi a contribuição soviética para o campo do filme histórico, a partir do qual se estruturou, inclusive, uma outra teoria da montagem cinematográfica, sobretudo no caso de Sergei Eisenstein. No entanto, o tipo de filme histórico mais comum foram os aqueles que se alimentaram da tipologia dos gêneros clássicos do cinema: comédia, melodrama, aventura. No interior destas matrizes é possível verificar uma grande quantidade de combinações, derivações e hibridismos ao longo da história do cinema, fazendo surgir novos gêneros (ex. musical ou ficção científica). Portanto, o filme histórico é sobretudo, uma temática de gênero transversal, ainda que o melodrama espetacular esteja em seu DNA.

Marc Ferro, em texto clássico propôs uma tipologia para pensar o filme histórico, ficcional ou documental (FERRO, 1980: 138-140): a) filmes realizados dentro da tradição positivista, que buscam uma “reprodução fiel, busca do autêntico”; b) filmes de intenção ideológica e pedagógica pautados por uma ideologia explícita, que não se preocupam com índices de autenticidade, tampouco com conexões com o debate científico; c) filmes que apresentam uma trama dramática nas quais a história é “pano de fundo”, atravessados por uma ideologia opaca; d) Filmes com estrutura narrativa original de cunho histórico (Ex. documentários de montagem, que propõem paralelos entre imagens de épocas diferenciadas, como nos filmes de Jurgen Syberberg).

Em que pese a importância de Marc Ferro como historiador pioneiro no campo, a base ontológica pela qual ele pensou o cinema o faz priorizar o lugar da realidade sócio-histórica e da ideologia enquanto chave de leitura do real, como elementos externos à narrativa cinematográfica, a serem devidamente cotejados com ela. O problema desta mirada ontológica sobre o cinema é que os filmes, como toda obra de arte, estão inseridos em uma tradição tecida pelas próprias obras com as quais dialoga. Ainda Conforme Lagny:

No plano temático tanto quanto no plano formal, o cinema tem sua autonomia, a ponto de dar a impressão que os filmes escapam a sua época. Ademais o mundo do cinema está relativamente enroscado sobre si mesmo e é frequentemente a outros filmes que os filmes se referem mais do que ao mundo real (LAGNY, 2009: 124) .

Na revisão que fez do legado de Ferro, Eduardo Morettin reforçou essa complexa relação entre o cinema e o real, essencial para pensarmos a própria relação entre cinema e história em uma chave que vá além da autonomia da representação (simulacro), mas que considere a intertextualidade fundante da obra de arte. Nas palavras do autor:

Um outro ponto merece ser destacado. Aceita-se a ideia de que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é apreendida pelo filme e percebida, por sua vez, somente pelo historiador. Neste sentido, cabe destacar o uso constante na reflexão deste profissional das palavras registrar e revelar, expressões tão caras a uma tradição cinematográfica preocupada em trazer para o cinema o “real”, esquecendo-se do papel de mediação exercido pelo cinema (MORETTIN, 2003: 16).

No conceito de cinema como “contra análise” da sociedade, Ferro explorou as dimensões não conscientes e não incontrolláveis que funcionam como frestas nas quais o historiador pode explorar o filme como documento. A grande fatura de sua maneira de pensar, que se tornou essencial nos estudos sobre história e cinema, é a percepção de que uma obra possui “tensões próprias” e nunca é o produto do controle total dos realizadores e do poder político e econômico que eventualmente os sustentam (MORETTIN, 2003:15). Por outro lado, a tipologia proposta por Ferro considera a realidade e a mimese distorcidas pela ideologia como lente para analisar tipos de filmes que, no limite, se autoexcluiriam: aqueles que propõem uma reprodução fiel do passado, outros marcados pela narrativa ideológica ou ainda dramas individualistas sem tons histórico-historiográfico. Sua ênfase, para demarcar uma “escrita filmica da história” recai sobre o gênero autoral que se utiliza de recursos da narrativa documental ou alegórica.

Robert Rosenstone, mais próximo da “virada linguística” dos anos 1970, radicaliza o conceito de “escrita filmica” em outra direção. O autor destaca que há três tipos de filmes históricos, ligados respectivamente a David Griffith, Sergei Eisenstein e Esfir Shub (cineasta soviética que se notabilizou pelo uso de trechos de outros filmes para compor suas obras): melodrama histórico, história inovadora e o documentário de compilação (ROSENSTONE, 2012: 31). O autor, acertadamente, descarta a questão da exatidão histórica como o melhor critério para se analisar um filme histórico,

mesmo no caso de um drama realista. Mas para Rosenstone, o melodrama “hollywoodiano” funciona, inegavelmente, como paradigma do filme histórico (ROSENSTONE, 2012: 76/77), agregando funções ideológicas, cognitivas e emocionais. A narrativa deste metagênero opera como mensagem moral ao espectador médio, que se vê satisfeito em suas demandas culturais e valores ideológicos. No melodrama, o foco no relato de vida dos indivíduos em conflito permite a personalização e dramatização da história, dotando o passado de emoção como base da cognição; o naturalismo garante uma experiência visual e sensorial do passado, através de cenários, figurinos e artefatos que espetacularizam a experiência do tempo; a História, enfim, se afirmaria como experiência cognoscível, dotada de sentido, enredo de um passado fechado, unitário e acabado, processo total e, ao mesmo tempo, inscrita na vida cotidiana e comum.

A percepção de que o melodrama hollywoodiano é um tipo de escritura filmica paradigmática, com características próprias, que se tornou hegemônica na indústria cinematográfica, nos permite perceber a matéria história enquanto conhecimento, memória social e ideologia atuando ao mesmo tempo, na mesma obra, mesmo quando a história é mero “pano de fundo”. Vale lembrar que o melodrama está na base do conceito de “narrativas fundacionais”, quando o cinema encena, de maneira metafórica, o nascimento das sociedades nacionais, buscando mimese e identificação (SOMMER, 2004). Ao personalizar da história na vida do indivíduo, protagonistas e antagonistas da narrativa, o filme ficcional histórico propicia uma catarse e dota o tempo – histórico e biológico - de um sentido existencial transgeracional, pois frequentemente, o personagem melodramático é construído como superação dos limites do seu tempo, deixando algo para os seus pósteros e provocando uma identificação emocional no espectador. O passado deixa de ser um território estrangeiro, e nesses jogos de identidade e reconhecimento atua a ideologia e o agenciamento de um dado conhecimento histórico.

Mas a vontade de recriar o passado, dentro das regras de gênero que atravessam o filme histórico, colocam dilemas para roteiristas, diretores e realizadores: qual seria o limite da ficcionalização do passado em filmes que se querem encenações de uma vida, de um evento ou de um processo efetivamente ocorrido, mas que não querem ser alegóricos ou completamente descompromissados com a “verdade histórica”? (TOPLIN, 1988). A natureza do melodrama impõe este debate não apenas para os realizadores, mas acaba

orientando a recepção que os filmes históricos desta matriz têm junto ao público, à crítica e aos historiadores.

Em contraponto ao paradigma hollywoodiano moderno, Rosenstone aponta características de filmes considerados por ele como “pós-modernos”, que usam “tropos e técnicas” fora dos padrões narrativos consagrados para propor escrituras diferenciadas sobre o passado. Esses filmes: a) colocam em primeiro plano sua autoconstrução narrativa; b) são autorreflexivos e dialógicos; c) são filmes “não-narrativos”, ao menos dentro das regras narrativas tradicionais que organizam o fluxo da trama; d) exploram o humor, a paródia e absurdo; e) recusam os significados únicos para os acontecimentos passados, propondo visões contrafactuais da história; f) utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e assumem o “presentismo” como lócus temporal de narração (*Hitler, um filme da Alemanha*, 1977, Hans-Jurgen Syberberg); g) Constroem estratégias narrativas de “desdramatização”, evitando propositalmente o efeito naturalista de realidade (*L'étá de ferro*, Roberto Rossellini, 1964, ou *A tomada de poder por Luís XIX*, Roberto Rossellini, 1966). Os procedimentos de invenção do filme histórico, para Rosenstone, não estão limitados à “encenação”. Outras invenções são mobilizadas: compressão ou condensação; deslocamentos (um acontecimento vai de um período a outro); alterações (os personagens realizam ações ou sentimentos de uma outra figura histórica); diálogo (valorização do filme falado para compreensão dos personagens).

Vale lembrar que, a rigor, para o campo dos estudos fílmicos, essas características seriam do cinema moderno de vanguarda ou do cinema dito “autoral”, e não do filme “pós-moderno”, conceito em si altamente problemático (XAVIER, 2001).

Além das classificações de ordem tipológica, a relação entre cinema e história coloca uma série de questões que ainda precisam ser exploradas pelos historiadores e pelo campo de estudos fílmicos focados no filme histórico. No limite, o encaminhamento destas questões poderia fornecer novos padrões de classificação do filme histórico, além de examinar o problema específico da “escrita fílmica da história”. Em outras palavras, “uma nova história do filme histórico” a partir de suas variáveis e estilos de escritura fílmica da história teria que enfrentar algumas questões. Entre elas, destaco:

- a. Pensar os matizes do melodrama naturalista como “gênero matriz”, metalinguagem que orienta outros gêneros fílmicos, mas que possui

variáveis internas próprias, e uma dinâmica de renovação a partir de novos padrões técnicos de recriação e encenação do passado. Em outras palavras, a tradição que une Griffith a Spielberg na construção de uma pedagogia histórico-política para as massas não é linear e homogênea em termos estéticos ou ideológicos. O melodrama esteve presente no contexto da democracia (na sua fase segregacionista e na fase integradora) dos Estados Unidos, na Alemanha nazista, no cinema mexicano pós-Revolução ou mesmo na produção fílmica da Guerra Civil Espanhola (OLIVEIRA, 2011).

- b. Repensar o lugar do drama realista na constituição do filme histórico a partir de algumas perguntas: Seria este tipo de filme apenas um derivativo do melodrama? Quais as fronteiras entre naturalismo e realismo no plano da representação do passado em filmes? A questão do despojamento e do anti-histrionismo dos personagens em filmes históricos tal como se figura em filmes clássicos como *A paixão de Joana D'Arc* (Carl Dreyer, 1928), *O Sétimo Selo* (Ingmar Bergman, 1957) ou mesmo na representação da história imediata do pós-guerra europeu nos filmes neorrealistas italianos apontam tanto para o desvio da tradição do melodrama clássico, mas também apresentam pontos de contato com ele. Além disso, psicologismo, humanismo, existencialismo e realismo social estão presentes nestes filmes, indicando formas diferenciadas de representar o drama humano ao longo da história, cujas soluções fílmicas nem sempre seguem as regras do melodrama.
- c. Aprofundar a análise do filme histórico “desdramatizado”, experiência pouco usual no gênero, que ainda não teve um estudo abrangente. Desde as experiências de Roberto Rossellini nos anos 1960, centradas em uma suposta figuração neutra e fria do passado, passando por obras ainda instigantes como *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Non, a Vã Glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990), os filmes e recursos de “desdramatização” histórica não são meras questões estilísticas, mas podem indicar uma variável de escrita fílmica da história a partir da desconstrução da matriz melodramática e da narrativa realista convencional. Mesmo no caso de Visconti de *O Leopardo* a tensão entre o espetáculo naturalista e o realismo desdramatizante está presente, com a exploração do tempo morto e do espaço geográfico e arquitetônico como *tableaux* figurativos do tempo. No caso de *Os Inconfidentes*, há uma

experiência radical de “escrita fílmica da história”, cujo próprio roteiro é pensado como experiência documental e historiográfica crítica e desconstrutiva da história oficial e reflexiva sobre a derrota da esquerda durante a ditadura militar brasileira (RAMOS, 2001). Em *Non*, as agruras de uma patrulha portuguesa na guerra colonial africana se tornam uma espécie de “aula peripatética” de história, desconstruindo a epopeia nacional portuguesa e suas nostalgias imperiais (CONTRERA, 2012).

- d. O legado do épico soviético para o filme histórico, como gênero transversal, é outro desafio analítico. A hegemonia de uma matriz melodramática e naturalista circunscreveu esta experiência nos primórdios da União Soviética como uma das escolas clássicas do cinema de vanguarda da primeira metade do século. Entretanto, a narrativa sem centro subjetivo, focada na ação das massas na história e nas forças coletivas que movem a dialética do tempo, são desafios para os realizadores. Mesmo o que a indústria chama de “épico histórico”, como *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1962), *Exodus* (Otto Preminger, 1960), *Cleópatra* (Joseph Mankiewicz, 1963), *Ben Hur* (William Wyler, 1959) ou *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), são filmes mais próximos da tradição melodramática. Portanto, como a épica, pensada como experiência coletiva que só pode ser narrada a partir de uma consciência coletiva, se inscreve no drama? Quais os limites figurativos e narrativos que este hibridismo impõe às obras?

A reflexão sobre os gêneros e variáveis do filme histórico, no caso deste artigo centrado no filme ficcional, não é secundária diante da questão que divide os historiadores: pode um filme assumir funções típicas do historiador, seja no plano da construção da memória ou do conhecimento crítico do passado?

Seja na tradição paradigmática do melodrama, seja na busca de alternativas expressivas e narrativas, Rosenstone defende que o filme histórico se aproxima da “historiofotia”, termo cunhado por Hayden White, definido como “a representação da história e do conhecimento por imagens visuais e discurso fílmico” (WHITE, 1988). Esta seria a base da “escritura fílmica da história”, mesmo que o autor reconheça os limites do filme dramático ficcional que, a rigor, não pode satisfazer as exigências epistemológicas e metodológicas nos moldes historiográficos tradicionais, exigindo outros critérios de avaliação da sua potência como conhecimento

histórico (ROSENSTONE, 2012: 47). A partir desta propriedade expressiva, o filme histórico ganha uma força inovadora e disruptiva, diferenciando-se da narrativa historiográfica tradicional, criando uma metalinguagem do próprio cinema como experiência do tempo e figuração da matéria histórica.

A escritura filmica da história

Como vimos, o cinema é, ao mesmo tempo, figuração do passado (simbólica ou alegórica), documento histórico e intervenção no conhecimento histórico de um período, à guisa de uma “escritura filmica da história” que embaralha, ao menos sob o ponto de vista da produção de significados no interior da narrativa, aspectos ficcionais e não-ficcionais (ROSENSTONE, 2012; GUYNN, 2006). Autores clássicos já se perguntaram: pode um filme escrever a história ou o cinema é apenas um vetor de um conhecimento ou de uma memória produzidos, a rigor, fora da obra filmica?

Além de interferir, em algum nível, no “conhecimento histórico de base” que circula em uma sociedade, os filmes históricos atuam na constituição de uma memória social sobre eventos e personagens particulares do passado. Essa presença vai além de um mero vetor de memórias produzidas em outros lugares e processos culturais e somente divulgadas pelos filmes. Dada a dimensão que a cultura e a indústria audiovisuais adquiram ao longo do século XX, na maioria das sociedades do mundo, as obras cinematográficas ou televisuais (e mais recentemente, os conteúdos de redes e plataformas sociais) são criadores e aglutinadores de memórias históricas, constituindo-se como verdadeiros “lugares de memória” (LAGNY, 2009)⁴.

Como vetor de memória três elementos devem ser trabalhados de forma articulada na análise filmica: a relação com a historiografia (que ocorre no filme, mesmo sem remissão direta a historiadores e seus textos), a relação com a documentação primária (escrita e iconográfica) e a mobilização das

4 O conceito de memória histórica implica na elaboração, circulação e apropriações diversas do conhecimento sobre o passado comum das sociedades, produzido por diversos atores e instituições sociais (historiadores, sistemas escolares, obras de arte, mídia, memórias sociais diversas, movimentos sociais, etc).

memórias que circulam sobre o tema histórico que está sendo retratado. Por exemplo, na representação fílmica do Holocausto, o intenso debate que envolveu as obras mobilizou estes três elementos. Críticos e realizadores, como Godard, Lanzmann, Didi-Huberman, Jacques Rancière, Steven Spielberg debateram sobre o que é representável e quais os limites éticos e estéticos da mimese realista para abordar a experiência traumática do Holocausto. Este debate não se limitou à ficção, mas também envolveu o documentário (LINDPERG, 2007; SANCHEZ-BIOSCA, 1999).

Se no plano da memória, o lugar do cinema e do audiovisual está mais bem delimitado, no plano da produção de um conhecimento histórico como operação intelectual crítica, ainda há muita polêmica. Nas palavras de Robert Toplin:

Filmmakers, assuming the role of historians, are interpreting the past for ever larger audiences in the late twentieth century. Academicians often bemoan this state of affairs, troubled by a sense that flashy salesmen are intruding on their turf and marketing colorful packages to gullible clients. They fear for a future in which the public's historical "literacy" will be drawn from superficial products of the media. But expressions of anger and contempt will not make filmed history go away; the public's enthusiasm for it is likely to grow in the decades ahead. Historians can deal with the crisis by becoming filmmakers themselves, but this option is realistic for only a few, and representatives of the media, not the academy, will always dominate the field of film production. What should be done? One of the first tasks for consideration is to recognize producers, directors, writers, and editors for what they have become-historians. Their techniques of communication are different, yet in many respects their tasks are similar to the ones faced by interpreters who employ written discourse (TOPLIN, 1988, 1226).

Marc Ferro já tinha se colocado a pergunta fundamental: "Será que existe uma escritura fílmica da história?" (FERRO, 1980: 138-140). Para o pioneiro autor francês a resposta era negativa, mas posteriormente ele reconheceu que existem algumas exceções que conseguiram romper

amarras historiográficas e ideológicas vigentes, e expandíramos limites da representação fílmica do passado (ex. Visconti, Syberberg.). O filme, como artefato cultural, permitia, quando muito, uma contra análise da sociedade (FERRO, 1977). Vale lembrar que Ferro não estava se referindo apenas aos chamados “filmes históricos” e que este método, apesar de pioneiro e ainda muito utilizado no contexto acadêmico brasileiro, tem suas limitações diante de novas perspectivas metodológicas (MORETTIN, 2003).

Pierre Sorlin, matizando certa ontologia fílmica, destaca que todos os filmes históricos são ficcionais, e valoriza a representação e a narrativa interna, ainda que eventualmente tributárias da escritura tradicional da história, como um “espião da cultura histórica de um país” (SORLIN, 1984; SORLIN, 1985). Para o autor, os filmes históricos constituem um “saber histórico de base” (RAMOS, 2001: 33), mas não porque substituem o texto historiográfico. Ao sintetizar a perspectiva de Pierre Sorlin, Alcides Ramos destaca que três proposições básicas que estruturam o conceito de filme histórico, que a rigor, são praticadas também pela historiografia contemporânea: a) a interpenetração passado / presente na narrativa e figurações do filme histórico; b) a importância do filme histórico para a constituição de uma “saber histórico de base” (que chamaríamos hoje de “história pública”); c) as interações entre ficção e não-ficção na narrativa fílmica da história. A questão que fica sugerida a partir destas proposições, é se o filme tem capacidade para criar saber histórico ou apenas reproduz e reforça os saberes já constituídos *ad hoc*, por historiadores profissionais. O próprio Alcides Ramos aponta para os limites desta capacidade (apud RAMOS, 2001: 35). Por outro lado, o mesmo autor destaca a capacidade dos filmes em produzir um “efeito de verdade” muito poderoso, a partir das escolhas de realizadores e artistas envolvidos na produção.

Michele Lagny chamou a atenção para a importância da “escritura histórica pelos filmes” (LAGNY, 1988), dialogando não apenas com Ferro, mas também com Pierre Sorlin. Conforme a autora, o filme pode ser um vetor de investigação histórica que apresenta homologias com o procedimento historiográfico, principalmente na sua fase de pesquisa, apresentando hipóteses, análises, explicações a partir de fontes primárias e secundárias. Mas ao mesmo tempo, a narrativa linear dos filmes convencionais e a busca da pluralidade da experiência histórica, marca da historiografia contemporânea, são desafios para os realizadores:

Uns e outros evocam assim o papel que pode ter o filme na constituição da micro-história, aquela do “átomo social” e dos usos inventivos dos indivíduos ou dos grupos de base nos quais agem e interagem e cujas importâncias são atualmente essenciais (...) Enfim, os estabelecimentos de relação entre as modalidades de escrita (para alguns da “estética”) do filme e da escrita historiográfica levam a perguntar como o filme pode dar conta da complexidade da temporalidade histórica que consideramos há mais de meio século como plural e heterogêneo (LAGNY, 106-109).

Entretanto, comunicar esta temporalidade “plural e heterogênea” também é um desafio para a narrativa historiográfica. A História como passado perdido, “real insuportável” e experiência inatingível em sua totalidade se apresenta nos filmes como experiência totalizante de emoção e conhecimento acessível aos espectadores. Neste sentido, o cinema propiciaria uma catarse ou um olhar crítico ao espectador, a depender da figuração e narrativa propostas. Mas este artificialismo narrativo seria uma propriedade exclusiva dos filmes? A operação historiográfica, em sua fase de exposição dos resultados das pesquisas, também não partilha dos mesmos procedimentos: organizar uma massa informativa na forma de uma narrativa interpretativa ou esquema analítico organizado pelo pesquisador? Neste ponto, não se trata de defender o caráter meramente narrativo e textual da circulação social do conhecimento histórico, mas reconhecer que estas dimensões também devem ser levadas em conta na produção deste conhecimento. Por outro lado, há sempre um risco em conceder uma autonomia excessiva ao texto fílmico (ou qualquer outro texto ficcional) como vetor de conhecimento, que é o de reduzir a epistemologia do conhecimento histórico às estratégias de comunicação texto, produção de efeitos emocionais no receptor e maior liberdade criativa nos jogos de representação. A natureza do texto historiográfico (ou científico) caminharia no sentido oposto, expondo as suas bases epistemológicas, priorizando a estratégia de análise em relação às estratégias de comunicação, reduzindo os efeitos emocionais no leitor e autolimitando o lugar da representação a sua funcionalidade explicativa e causal.

Apesar destas diferenças constitutivas, o filme ficcional pode iluminar a realidade histórica não através de um conhecimento paralelo ou alternativo, mas através do diálogo com o falso, com o anacrônico, com o imaginativo, com os espaços vedados ao conhecimento, sobretudo pela ausência de documentação primária. Nesse sentido, acompanha os debates contemporâneos da própria área de história que há muito criticou a empiria e a racionalidade externa à experiência do ser social ou mesmo dos indivíduos concretos como lógica de ferro da explicação historiográfica. A valorização da ficção, suas invenções e anacronismos, como tendo potencial de lançar uma nova perspectiva sobre o passado foi destacada por David J. Wenden, na análise feita sobre o clássico *Encouraçado Potemkin* (WENDEN, 1981). Para ele, o clássico de Eisenstein era a síntese do “esforço revolucionário do povo russo”, a partir de um material e de uma linguagem específica que não pode ser reduzida a um espelho da historiografia impressa e acadêmica, possuindo recursos expressivos próprios para evocar um evento histórico realmente acontecido⁵.

Robert Rosenstone é um dos autores que defende a possibilidade efetiva de uma “escrita fílmica da história”, como definidora da natureza do filme histórico e constituinte de um saber histórico diferenciado da historiografia: *“Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais sobre passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio em relação ao discurso histórico tradicional”* (ROSENSTONE, 2012: p. 24).

Para Rosenstone, o filme histórico não pode ser julgado a partir de critérios da história acadêmica impressa, mas como uma forma de linguagem própria, que tem a capacidade de dar sentido ao passado, mesmo quando imaginam ou inventam um passado que não existiu de fato. Neste sentido, os filmes históricos são poderosas ferramentas de atender demandas da sociedade do presente em relação ao passado, à medida que “seus argumentos e metáforas interagem com o discurso histórico mais amplo”, sugerindo

5 Para uma síntese crítica sobre o debate sobre o audiovisual e a produção de efeitos de realidade ver ROSSINI e FEITOSA, 2011.

uma “verdade dramática” que pode ajudar a problematizar o conjunto de conhecimento existente sobre o passado (ROSENSTONE, 2012: 64/65).

Se o problema da “escrita fílmica da história” implica em conexões no método de pesquisa e de exposição escolhidos pelos realizadores e historiadores para gerar um conhecimento de base sobre o passado, qual o lugar do filme como documento histórico? Este problema implica em como analisar um filme como documento histórico e como intervenção estética-ideológica no real. Para Rosenstone um método ideal para analisar essa propriedade historiográfica (ou historiofótica) dos filmes é manter certa distância da análise pormenorizada, “evitando detalhes infinitos de uma imagem ou sequência específica”, visando priorizar a percepção do “quadro ou argumento histórico mais amplo” (ROSENSTONE, 2012: 25).

Este ponto merece mais cuidado, pois diz respeito não só ao uso do filme como fonte primária para historiadores, mas às formas de decodificar a “escritura fílmica da história”, fundamental no campo de estudos sobre história e audiovisual. A análise geral e não detalhada de um filme pode deixar escapar aspectos importantes desta escritura, diluindo o que chamamos de “específico fílmico”⁶, expressão que remete à análise detalhada a partir de uma obra, entendida como projeto político-cultural, fatura estética e fortuna crítica.

Portanto, no plano analítico do filme como fonte primária, estamos diante de duas posições: manter o foco no “quadro geral e no argumento”, como propõe Rosenstone, ou avançar para a análise do detalhe, do quadro, da decupagem narrativa, da montagem, das escolhas e limites do dispositivo? O que se ganha e o que se perde em ambas?

Na minha perspectiva, o procedimento metodológico de análise deve se pautar, inicialmente, pelo ato de assistir um filme várias vezes e fichá-lo, buscando se aproximar da decupagem nele inscrita. O olhar deve ser registrado no fichamento detalhado, que deve dar conta dos códigos de linguagem estruturantes do filme: o código verbal (diálogos), o código visual (corpos, *decór*, figurinos, cores, textura, ângulos e enquadramentos) e código sonoro. Vale lembrar que esta decomposição é meramente analítica, para

6 Esta é a opção metodológica básica que define, por exemplo, o Grupo História e Audiovisual, coordenado por Eduardo Morettin, que segue a tradição analítica proposta por Ismail Xavier, na qual o detalhe do quadro e a articulação na montagem, ainda que escapem ao espectador, atua na produção de um sentido de um filme.

facilitar a abordagem na direção do “específico fílmico” e só ganham sentido no processo de montagem que organiza o fluxo narrativo da obra. A partir deste procedimento, a análise deve buscar questões ligadas à constituição do projeto fílmico e sua realização: argumento-roteiro, opções de gênero, opções de *mise-en-scène*, fotografia e textura, enquadramentos e movimentos de câmara, trilha sonora, estratégias de montagem e edição). A análise deve buscar, finalmente, a matéria histórica e a narrativa historiográfica incorporada na narrativa fílmica. Mas também deve compreender como os recursos narrativos de um filme propõe um olhar sobre a história, enquanto homologia com a visão do passado que querem transmitir (ex. homologias entre o fluxo narrativo do filme e o tempo histórico, lento, rápido, celerado, usos de figuras de linguagem e representação. Nas palavras de Eduardo Morettin:

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Analisar um filme, como diz Leutrat, é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trata-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e batizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com a sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma à outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (...). A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares (...) Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o fílmico antecipado pelo estudo erudito (MORETTIN, 2003: 38-40).

Mas a relação dos historiadores com o cinema não se resume ao papel de analista de uma escritura proposta pelos realizadores ou de meros assessores *ad hoc* à realização da obra. Embora menos frequente, alguns historiadores tiveram papéis estruturantes de obras cinematográficas. Arrisco dizer que no documentarismo é mais comum a presença orgânica de uma parceria entre realizadores e historiadores. Mas, mesmo na ficção, temos alguns exemplos instigantes.

A relação de Natalie Zamon Davis com o cinema é exemplar, posto que não apenas ela refletiu de maneira original sobre o tema (DAVIS, 2011), afastando-se do olhar tradicional dos historiadores, mas também acabou sendo consultora de um filme baseado na sua própria obra historiográfica (*O Retorno de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1982). Davis destaca o potencial da “historiofotia”, sem se afastar da episteme histórica clássica (relevar hipóteses e suposições, buscar evidências concretas, evitar julgamentos normativos sobre personagens e eventos).

Mesmo o cinema brasileiro dos anos 1930, dentro dos seus limites, ensaiou uma “escrita filmica da história”. É o caso dos dois filmes de Humberto Mauro – *Os Bandeirantes* (1940) e *O Descobrimento do Brasil* (1937) – realizados no contexto do cinema educativo, com consultoria do historiador Afonso de Taunay (MORETTIN, 2013). A tentativa de transplantar para a narrativa audiovisual uma narrativa didática da história oficial, tal como pensada no contexto nacionalista e ufanista do Estado Novo getulista, esbarrou em deficiências técnicas e artísticas de uma indústria cinematográfica incipiente. De todo modo, a relação com o imaginário colonial brasileiro, a chancela historiográfica além de uma mera assessoria externa à obra e a autonomia relativa da narrativa visual em relação ao projeto historiográfico, revelam questões e dilemas comuns com outras experiências mais sofisticadas no uso do cinema como “escrita da história”.

A rigor, apenas alguns filmes (pouquíssimos, diga-se), conseguiram se afirmar como “escrita historiofóticas” criativas, superando os limites do melodrama e os impasses ao colocar questões de ordem epistemológica e metodológica desafiadoras e originais para o conhecimento histórico. Além de *Hitler, um filme da Alemanha* (Hans-Jurgen Syberberg, 1977), este me parece ser o caso do filme *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Ambos propõem a desconstrução da narrativa oficial e espetacular da história, mas o fazem por caminhos diferenciados. O primeiro é uma ópera alegórica que dialoga com a consciência coletiva e com os materiais de

uma cultura monumental em ruínas, partindo de um indivíduo para colocar em questão uma nação inteira, a Alemanha como sociedade nacional, suas fantasias e fantasmas colecionados ao longo do tempo. Já *Os Inconfidentes* radicalizou a desconstrução do herói e do indivíduo como sujeito da história patriótica e oficial, sendo uma obra de intervenção política e historiográfica em um contexto de impasses políticos e repressão que atingia o intelectual militante de esquerda (RAMOS, 2001). Mas para além desta intervenção, *Os Inconfidentes* é um filme rigoroso sob o ponto de vista epistemológico, e uma das experiências mais radicais de uma “escrita fílmica da história” para além do vetor de memória e de divulgação de uma visão sobre o passado. No filme de Joaquim Pedro de Andrade, o problema da “desdramatização” do passado, o uso dos documentos históricos para desconstruir o próprio conceito de roteiro e de narrativa historiográfica, o uso do patrimônio-ruína como espaço estruturante da crítica à monumentalização do passado, a fragmentação do indivíduo-herói são algumas das estratégias potencializadas para criar uma verdadeira agenda historiográfica, antes mesmo que os historiadores passassem a se concentrar nestas questões⁷.

Mas estes casos de escritas fílmicas que vão além do vetor de memória ou divulgação histórica são raros, e restritos a filme que, mesmo reconhecidos e cultuados pela crítica, tem pouco impacto no grande público do audiovisual. Conhecendo os limites impostos pelos gêneros e estilos narrativos mais consagrados e hegemônicos, bem como as demandas políticas e comerciais que se imbricam no filme histórico, nem sempre os historiadores confiaram nas possibilidades da escritura fílmica da história, sobretudo no plano ficcional. Carlos Alberto Vesentini, em um contexto autoritário que, diga-se, suscitava muitas dúvidas sobre um projeto de filme histórico brasileiro, aponta a impossibilidade liminar desta relação (VESENTINI, 1979; MORETTIN, 2018). Ao centrar-se em eventos, processos e personagens, o projeto de filme histórico (não apenas o idealizado pela Embrafilme da ditadura brasileira, mas, no limite, todo filme histórico) corria o risco de reiterar as “certezas” historiográficas tradicionais,

7 Na historiografia da Inconfidência Mineira, o trabalho de Keneth Maxwell, publicado no ano seguinte ao filme, é um ponto de referência na desconstrução crítica deste evento. MAXWELL, K. “*Conflicts and Conspiracies: Brazil & Portugal 1750-1808*” (Cambridge University Press, 1973), publicado no Brasil em 1977 sob o título de “A devassa da devassa”.

expulsando a pluralidade de sentidos, os sujeitos ocultados, as diversas possibilidades de ação em um dado contexto. Mesmo levando-se em conta que as advertências de Vesentini sobre as armadilhas do filme histórico dialogam com uma concepção hipercrítica de histórica que, no limite, limita a historiografia a uma operação discursiva e ideológica a um só tempo, suas reflexões são fundamentais para evitar a banalização da imagem cristalizada do passado, a partir do efeito de verdade e apelo à identificação fácil que o cinema produz no espectador.

Supondo que existe, efetivamente, uma escrita fílmica da história que se entrecruza com a linguagem dos gêneros ficcionais e documentais do audiovisual, que seria o autor desta escritura? Sendo obra coletiva e industrial, qual é o estatuto de autoria que existe em um filme que permitisse compará-lo a uma obra orgânica típica da historiografia de ofício?

Autoria e escritura fílmica da história no cinema do século XXI

Nos anos 50, a “política do autor” construída pela crítica francesa reinventou o papel do diretor como epicentro da construção narrativa, com a vocação de problematizar o cinema dito “industrial”, ancorado nos gêneros populares convencionais e suas soluções dramáticas pré-definidas. O conceito de “autoria” revisava tanto o cinema moderno (cuja tradição remonta às vanguardas), quanto o cinema clássico (cujo eixo seria o “naturalismo hollywoodiano”), buscando presenças autorais em ambos (ex. Eisenstein e Renoir de um lado, Hitchcock e Ford de outro). O caminho para politização do cinema, mesclando a tradição documental e ficcional, tem neste debate um momento importante, que desaguaria em importantes movimentos cinematográficos, como a Nouvelle-Vague, o Cinema Novo brasileiro, o cinema militante). O problema do autor no cinema esteve intimamente ligado à recusa de uma padronização narrativa típica do gênero, ainda que as suas convenções fossem ferramentas metalinguísticas interessantes para a desconstrução do olhar naturalizado do público. Frequentemente, o cinema de autor busca um corte entre a representação naturalista e a quebra do pacto

de verdade entre filme e espectador, enfatizando o problema do dispositivo e dos artifícios da linguagem cinematográfica para imitar o fluxo temporal narrativo colado na experiência naturalista do real. Michelle Lagny sugere que os recursos mobilizados pelo cinema de autor dialogam com a nova escritura da própria historiografia contemporânea:

A narrativa fragmentada, o artifício da imagem fotográfica e de fontes jornalísticas modificadas, tudo neste filme sugere uma verdadeira encenação ficcional, inclusive na narrativa histórica. Apresenta uma narrativa propondo uma crítica dela, respondendo a uma nova exigência dos historiadores: mostrar simultaneamente as certezas e os limites de suas pesquisas e de sua reflexão (LAGNY, 110) .

Desde então, as intersecções entre gêneros fílmicos, demandas industriais e intervenção autoral tornou-se bastante complexa, tendo como resultado vários filmes que combinam estilos autorais com narrativas convencionais, ainda que distantes e críticas aos clichês de gênero. Muitos cineastas altamente valorizados pela indústria hegemônica se enquadram nestas características, digamos, “híbridas”, já anunciadas tanto pela Nova Hollywood dos anos 1970, quanto pelo “modelo Sundance” de filmes autorais, reforçado pela criação do Instituto homônimo em 1985. A combinação da busca de uma marca autoral e a reflexão sobre o problema do gênero fílmico acabou por gerar impacto também no campo do filme histórico e na escritura fílmica da história.

Na renovação do filme histórico, sobretudo a partir do final dos anos 1990, surgiram vários filmes fora do padrão de gênero melodramático e da narrativa naturalista, ainda que não tenham seguido a linha alegórica radical que se via em Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade ou Hans Syberberg. Entretanto, em que pesem seus estilos, temáticas e ideologias diversas, parece que um problema central tem marcado a escritura fílmica da história: o problema do sujeito individual na experiência do tempo e suas formas de consciência. Em outras palavras, esse novo filme histórico recusa tanto a solução melodramática para os problemas coletivos (centradas na catarse da trajetória individual e sua pedagogia moral),

quanto no exame das coletividades como atores da história. Estaríamos diante de uma espécie de micro-história como escala de representação do passado nos filmes?

A partir desta questão, arrisco dizer que estamos diante do predomínio de um estilo realista (e não naturalista) que busca revelar as estruturas ocultas do real na própria experiência alienada do sujeito, cuja única missão é sobreviver em um mundo sem referências de passado ou utopias de futuro (HARTOG, 2013). Assim, o real como espelho opaco do sujeito revela seu mecanismo, sem recair na mera descrição naturalista em terceira pessoa conduzida pelo ponto de vista do protagonista, como no melodrama clássico.

Esta abordagem da história já estava sugerida na obra de Ettore Scola, na qual os pequenos indivíduos “sofrem” a história e, ao mesmo tempo, são portadores dos grandes impasses do tempo. A cinematografia de Scola, desde os anos 1970, já apontava para um exame do colapso das macros narrativas da história. A melancolia e impotência dos seus personagens eram sintomas de um novo tipo de filme histórico que se afastava tanto da história oficial, quanto da crença da marcha inexorável do tempo para o progresso ou para a revolução. Seus personagens não legam nada para o futuro, a não ser um grande desengano, e ficam invisíveis ao som e luz da grande narrativa, como os protagonistas de “Um dia muito especial” (*Una giornata particolare*, Ettore Scola, 1977), sempre ouvindo Mussolini e Hitler ao som do rádio, ou na lanterna mágica que abre e fecha *A Noite de Varenne*, alegoria do lugar do cinema na representação da história.

No século XXI, o filme histórico centrado nos impasses individuais, sem o fervor épico, nem a busca de tipos ideais ou de “indivíduos excepcionais à frente do seu tempo” parece dar o tom do “novo filme histórico”. Na linha temática de filmes que pensam o indivíduo na história como sujeito que “sofre”, mas não “faz” a história, temos muitos exemplos recentes, que não configuram uma unidade estilística ou estética. Outro elemento é que em muitos destes filmes nota-se a mediação da própria história do cinema como recurso expressivo para representar o passado histórico das sociedades. Dentre os filmes históricos produzidos no século XXI, de marca autoral e centrados na reflexão sobre a subjetividade do personagem histórico e a fratura da consciência do tempo, temos alguns

exemplos⁸:

- A Arca Russa (*Russki Kovtcheg*, Alexandr Sokurov, 2002);
- Bom dia, noite (*Buon Giorno*, Notte, Marco Bellocchio, 2005);
- Vincere (*Vincere*, Marco Bellocchio, 2009);
- Uma história da loucura (*Une histoire de fou*, Robert Guédiguian, 2014);
- O filho de Saul (*Saul fia*, Lazlo Nemes, 2015);
- Zama (*Zama*, Lucrecia Martel, 2017);
- Joaquim (Marcelo Gomes, 2017);
- Roma (*Roma*, Alfonso Cuarón, 2018).

Sempre é arriscado propor aproximações a partir de obras tão distantes no tempo e no espaço, produtos de cinematografias distintas entre si. Mas todos estes filmes indicam uma nova concepção de filme histórico que apresentam indagações e abordagens que pode indicar um regime de historicidade próprio que perpassa várias sociedades nacionais.

8 Dentre a grande fortuna crítica e literatura acadêmicas sobre estes filmes, destacamos os seguintes trabalhos que dialogam com as questões da representação histórica: BRUNETTE, Peter. *L'Età del ferro* (1964). *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 2020, 265-272. ; CARDULLO, R. (ed). *Hans-Jürgen Syberberg, the Film Director as Critical Thinker. Essays and Interviews*. Brill, 2017 ; ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokurov*. Paris: L'Harmattan, 2005; SCHNAIDERMAN, B A arca de Sokurov. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 203-205, dezembro/fevereiro 2002-2003; LOMBARDI, Giancarlo. La Passione Secondo Marco Bellocchio Gli Ultimi Giorni Di Aldo Moro. *Annali d'Italianistica* 25 (2007): 397-408. <http://www.jstor.org/stable/24016172>.; ZAGARRIO, Vito. Vincere: the never-ending story of film and fascism. In :LUZZI, G. (ed). *Italian Cinema from the Silent Screen to the Digital Image*. Bloomsbury Academic, 2019; SELIGMANN-SILVA, Marcio. O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz? *Arquivo Maaravi*. UFMG, 2016. Disponível em 14335-Texto do artigo-39225-1-10-20190628.pdf, acessado em 14/09/2021; FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*. *ARS*, (São Paulo) 14 (28) • Jul-Dec 2016 • <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>, acessado em 14/09/2021; BARDAUIL, Pablo. Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo Montajes. *Revista de Análisis Cinematográfico*. Publicación semestral del Seminario Universitario de análisis cinematográfico número 007, julio-diciembre de 2018, p. 25-40; KRATJE, Julia. Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017). *Notas*, Buenos Aires, 159-163, 5405-Texto del artículo-13241-4-10-20181212 (1).pdf ; BARROS, Ana Maria. A construção da personagem ficcional na obra fílmica “Joaquim” convergências entre a linguagem, a cultura e a memória — diferença ou representação? In: RAMOS, Maria Marcos (org). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 475-484 ; MARTINS, Zeloí Ap . Cinema e histórias convergências da linguagem, da cultura, e da memória na obra fílmica Joaquim. RAMOS, Maria Marcos (org). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 594-604; BARROS, Ana Maria et alli. Presentificar Joaquim: do mito histórico à poesia do mito. *Revista Travessias*. Cascavel, v. 13, n. 2, p. 81-96, maio/ago. 2019. <http://www.unioeste.br/travessias>, acessado em 14/09/2021; LEON FRIAS, Isaac. Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película Roma. *Inmediac. Comun*, Montevideo , v. 16, n. 1, p. 113-133, jun. 2021. Disponível em <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-86262021000100113&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 14 /09/2021 ; MARZORATI, Zulema., & POMBO, Mercedes. Violencia pública y privada en ROMA (Cuarón, México, 2019). *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (108), 2020. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4046>, acessado em 14/09/2021

Estes filmes, entre outros que poderíamos citar, dialogam com o drama histórico tradicional, mas apresentam características inovadoras na figuração do passado, entre elas: a) renovam o olhar crítico sobre as relações entre o indivíduo e o tempo histórico, afinando o jogo de escalas entre a micro experiência do sujeito e a macro narrativa do contexto; b) destacam o lugar da memória individual e coletiva como estruturantes da representação do passado e da escrita fílmica da história; c) exploram novas possibilidades no uso da própria história do cinema como recurso visual e expressivo para representar o passado. d) São pautados por um exame do lugar da subjetividade na história, tensionando-a como consciência em si e da historicidade na qual viveu. e) O ponto de vista é subjetivo, e o fluxo narrativo não quer explicar o todo a partir de uma descrição da trama ou do espaço dramático. f) Os indivíduos protagonistas não têm a plena consciência do tempo e seus desígnios, mas apenas o vivenciam e, em alguns casos, são contra narrativas da ordem dominante. g) A percepção da injustiça não se transforma em potência transformadora, embora seja o motivo das ações dramáticas. h) Ao sofrer a história, os dramas dos indivíduos revelam as estruturas do tempo e do espaço no qual os sujeitos tentam agir.

O cinema latinoamericano e brasileiro contemporâneos também dialogam com estas tendências. No caso do cinema mexicano, brasileiro e argentino, a matriz melodramática tem servido como enquadramento narrativo para pensar a experiência histórica marcada pela violência política, marginalidade e pela desigualdade social que assolam o continente⁹. O poderoso cinema autoral de intervenção política dos anos 1960, deu lugar a narrativas mais adequadas, em graus de qualidade diversos, a convenção de gênero dramático e linguagem naturalista. No caso do filme histórico, as experiências mais interessantes no campo da ficção também procuraram refletir o lugar do subjetivo na história, seus limites de consciência e atos de resistência, em meio a um tempo morto da história, onde o progresso é uma farsa e a revolução uma quimera. Dois filmes, particularmente, exploram esta tensão: *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) e *Zama* (Lucrécia Martel, 2017). Neles, ambientados em tempos coloniais da história do

⁹ Vale lembrar que as cinematografias periferias a partir dos anos 1990, sobretudo, tem exercitado as “narrativas de dissolução” a partir do colapso dos projetos nacionais e utopias históricas, sobressaindo-se a figuração da catástrofe social das periferias (Ver MONTEIRO, 2016).

Brasil e da Argentina, os protagonistas são figurados em seu cotidiano, os espaços são precários, as convenções sociais herdadas da metrópole não se sustentam. Ambos, Joaquim, o rebelde, Zama, o ambicioso administrador, são impotentes, estão sofrendo uma dinâmica da história cujo centro do poder e agência de recusa lhes escapam. O tempo morto da história se mimetiza no tempo morto da narrativa, na instabilidade dos enquadramentos, nos silêncios de um mundo onde nada acontece. Não nos cabe, como historiadores, perguntar se a colônia realmente era assim, mas porque esses filmes assim a representam, como metáfora do tempo histórico. Ao que parece, são filmes que examinam a própria impotência e derrota de projetos nacionais inscritos na própria origem destas sociedades, tendo como foco a elite europeizada que, supostamente, herdou o espírito de colonialidade que fornece a força imobilista e conservadora da história latino-americana.

Alfonso Cuarón, embora seja um diretor mexicano, está inserido no centro da indústria audiovisual norteamericana. Seu projeto autoral mais instigante, sem dúvida, é *Roma* que, ao seu modo peculiar, é um filme histórico inovador, inserido na linhagem de equação do lugar do indivíduo na história.

Em *Roma*, a narrativa distanciada da câmera realiza um percurso analítico sobre os detalhes do real onde está inserida a personagem, permitindo a compreensão da realidade social mais ampla pelo espectador. A realidade mexicana dos anos 1970 que conecta o mundo público e privado dos protagonistas. O espaço afetivo privado e a ordem social pública são incongruentes, e a história surge como remorso. Há algo de melodrama em *Roma*, mas a câmera de Cuarón faz uma espécie de autocrítica desta tendência interna do filme e das memórias afetivas do diretor. Se a grande história e as estruturas sociais enquadram o drama pessoal, a narrativa tenta deixar a história fora do quadro ou da narrativa principal, mas sem apelar para a elipse ou o discurso indireto. O resultado é que a história, como real insuportável, não pode ser vista de frente, resultando em um enviesamento crítico. A história é representada no espaço, no detalhe e no gesto cotidiano de padrões e empregados. A trabalhadora doméstica é figurada a partir de seus espaços de atuação e moradia, e é a partir deles que se desenha a realidade dos outros e de si, como se Cuarón quisesse realizar um close, mas as distâncias sociais e as culpas de classe (posto que o filme é baseado na história de sua família) o impedissem.

O real histórico como insuportável fundo de quadro parece ser uma das marcas dos filmes que se centram na busca da subjetividade perdida no tempo. Em *O Filho de Saul*, o horror é visto pelo espectador não como mimese realista em terceira pessoa, mas refletido no close incômodo da câmera que fica o tempo todo colada junto ao rosto do protagonista, um membro do *sonderkommando* responsável por preparara as vítimas da câmara de gás em Auschwitz. O horror se insinua no olhar que vê e é visto pelo espectador, e pela figura-fundo nas margens do quadro, além do som diegético. Neste sentido, este filme seria o contrário de *Lista de Schindler*, essência do melodrama histórico que ousa entrar com a câmara na câmara de gás ficcionalizada, mas como bom melodrama hollywoodiano evitar mostrar o gaseamento, resolvendo a tensão da cena com um improvável “final feliz”, ainda que momentâneo, pois sabemos, como espectadores contemporâneos, qual será o destino da maioria daquelas pessoas presas no campo. No caso, a solução “subjetivista” e realista a um só tempo de *Filho de Saul* se insere no grande debate sobre os limites da representação do Holocausto, questão que acompanha a história do cinema desde os anos 1950 (LINDEPERG, 2007). A opção de Nemes evita tanto a pornografia do travelling realista e a espetacularização do horror, quanto os rigores normativos da “irrepresentabilidade” do Holocausto e da impossibilidade de narrar o evento.

Mas, na minha opinião, é na obra de Marco Bellocchio que temos as proposições mais instigantes de uma inovadora escrita fílmica da história, a partir da indagação do lugar da subjetividade e do indivíduo na história.

Os indivíduos são o centro da narrativa, o que faz com que estas obras dialoguem com o regime de historicidade que pauta o mundo ocidental a partir do final do século XX (HARTOG, 2013). A este regime de historicidade que se pauta no individualismo e no presentismo, soma-se um regime de visualidade, no qual a própria subjetividade é fruto da experiência audiovisual, do cinema, da TV, da propaganda.

A jovem guerrilheira das Brigadas Vermelhas em *Bom dia, Noite* e a amante de Mussolini em *Vincere* são exemplos desta subjetividade constituinte do micro em tensão com o macro. Duas mulheres associadas a grupos com ampla potência histórica – os jovens da luta armada dos anos 1970 e os fascistas da primeira metade do século – mas que se vêem impotentes diante da grande história. No caso de Bellocchio, a escrita fílmica examina as próprias relações entre ficção, documento e realidade histórica. Nos dois filmes, o audiovisual é estruturante da narrativa e é

um elemento que dá sentido à ação dos próprios personagens. O cinema em *Vincere* e a televisão em *Bom Dia, Noite* funcionam como filtros na construção dos personagens e na formação de uma consciência do tempo, embaralhando os conceitos de ficção e realidade, consciência e alienação. O histrionismo teatral do filho rejeitado de Mussolini, que termina seus dias internado no sanatório, expressa no seu solilóquio final uma chave de compreensão para a loucura do ditador, cuja associação de imagens é feita através da mediação do cinejornal. A fantasia da guerrilheira que liberta Aldo Moro no final do filme, desconstrói a fantasia de revolução criada pelos brigadistas, mas a realidade é logo reintroduzida pelo telejornal que mostra os funerais do Primeiro Ministro. No teatro da política, onde termina a realidade, onde começa a ficção? O que faz com que a consciência do tempo seja atravessada pelo delírio, pela loucura e pela fantasia, contrapontos da busca de uma compreensão da realidade histórica em chave marxista?

Os filmes de Bellochio colocam o indivíduo na história em novo patamar dramático. A subjetividade e a realidade histórica se entrecruzam em um jogo que mobiliza a memória, a imaginação. O uso de trechos de filmes de ficção, programas de TV, comerciais e *newsreels* transformam o audiovisual em elemento estruturante da narrativa, espécie de sobrerepresentação do tempo histórico. A ficção e o simulacro do audiovisual funcionam como construtores de uma (falsa) consciência histórica de sujeitos históricos reais que acreditam na sua própria representação. A política e o teatro se fundem como experiência na qual nem a lógica interna do movimento histórico, nem a vontade de potência do indivíduo revolucionário saem ilesas.

Ao problematizar a grande narrativa do tempo e a crença em seu sentido racional, o novo filme histórico revela as decepções de certo grupo social – o intelectual – com a possibilidade de construir a história e falar pelos outros, o povo, a classe. Por outro lado, pela estratégia da emoção ainda parecem apostar no desentorpecimento das consciências como impulso para a ação. Ao fim e ao cabo, este sempre foi o efeito do cinema não só sobre as massas apaixonadas, mas também sobre críticos impertinentes. Os historiadores, frequentemente, situam-se em algum ponto entre esses dois pólos.

Referências bibliográficas

ARNAUD, Diane. *Le cinéma de Sokourov*. Paris: L'Harmattan, 2005

BARDAUIL, Pablo. Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo Montajes. *Revista de Análisis Cinematográfico*. Publicación semestral del Seminario Universitario de análisis cinematográfico número 007, julio-diciembre de 2018, p. 25-40

BARROS, Ana Maria et alli. Presentificar Joaquim: do mito histórico à poesia do mito. *Revista Travessias*. Cascavel, v. 13, n. 2, p. 81-96, maio/ago. 2019. <http://www.unioeste.br/travessias>, acessado em 14/09/2021

BARROS, Ana Maria. A construção da personagem ficcional na obra fílmica “Joaquim” convergências entre a linguagem, a cultura e a memória — diferença ou representação? In: RAMOS, Maria Marcos (org). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispanobrasileña*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 475-484

BRUNETTE, Peter. L'Età del ferro (1964). *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 2020, 265-272.

CARDULLO, R. (ed). *Hans-Jürgen Syberberg, the Film Director as Critical Thinker. Essays and Interviews*. Brill, 2017

CONTRERA, Ximena. *Um filme falado: a História e o Mediterrâneo na obra de Manoel de Oliveira*. Tese de Doutorado, História Social/Universidade de São Paulo, 2012

DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on Screen: film and historical vision*. Vintage Canada, 2011

FEITOSA, S. A., & ROSSINI, M. de S. Modos de fazer crer no audiovisual de reconstituição histórica. *Revista FAMECOS*, 18(1), 2011, 98-110. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8800>

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah a O filho de Saul*. *ARS*, (São Paulo) 14 (28) • Jul-Dec 2016 • <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>, acessado em 14/09/2021

FERRO, Marc. *Cine e Historia*, Barcelona, G.Gili, 1980

GUYNN, William. *Writing history in films*. Londres, Routledge, 2006

HARTOG, F. Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte, Autêntica, 2013

KRATJE, Julia. Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017). *Notas*, Buenos Aires, 159-163. [5405-Texto del artículo-13241-4-10-20181212 \(1\).pdf](#)

LAGNY, M. Après la conquête, comment défricher? In: GARÇON, F. (Dir.). *Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro*. *CinémAction*, n. 65, p. 32, out./dez. 1992

LAGNY, M. Histoire et cinéma: deux amours difficiles. *Cinéma Action*, Paris, 1/47, 1988

LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. In: In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J.FRESSATO, S. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo, Editora UNESP, 2009, p. 99- 132

LEON FRIAS, Isaac. Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película Roma. *Inmediac. Comun. Montevideo*, v. 16, n. 1, p. 113-133, jun. 2021. Disponível em <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-86262021000100113&lng=es&nrm=i>. Acessado em 14 /09/2021

LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*. Paris, Odile Jacob, 2007

LOMBARDI, Giancarlo. La Passione Secondo Marco Bellocchio Gli Ultimi Giorni Di Aldo Moro. *Annali d'Italianistica* 25 (2007): 397–408. <http://www.jstor.org/stable/24016172>.

MARTINS, Zeloí Ap . Cinema e história: as convergências da linguagem, da cultura, e da memória na obra fílmica Joaquim. RAMOS, Maria Marcos (org). El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano brasileña , Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2019, 594-604

MARZORATI, Zulema., & POMBO, Mercedes. Violencia pública y privada en ROMA (Cuarón, México, 2019). *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (108), 2020. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4046>, acessado em 14/09/2021

MONTEIRO, Lucia. Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional em filmes contemporâneos periféricos. XXV Encontro Anual da COMPOS, Goiânia, junho de 2016

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo, Alameda, 2013

MORETTIN, Eduardo. O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar. In: NAPOLITANO, Marcos; MORETTIN, Eduardo (Orgs). *O cinema e as ditaduras militares*. FAMECOS/Intermeios/FAPESP, 2018, 15-32

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História. Questões e debates*. Curitiba, v. 38, n.38, p. 11-42, 2003

NOVA, Cristiane C. Narrativas Históricas e Cinematográficas. In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J.FRESSATO, S. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. São Paulo: UNESP, 2009

NOVA, Cristiane.; NOVA, C. O Cinema e o Conhecimento da História. *O Olho da História*. Salvador, v. 2, n.3, p. 217-234, 1996.;

ODIN, Roger. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>

OLIVEIRA, Valéria. *Carne de Fieras, Barrios Bajos e Aurora de Esperanza* - o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Dissertação de Mestrado em História Social, Universidade de São Paulo, 2011

PEREIRA, Caroline L. Magnaguagno. Cinema de ficção e história: um exercício de análise filmica a partir dos três primeiros filmes de Martin Scorsese (1967-1973). Campinas, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2020

RAMOS, Alcides. *O Canibalismo dos fracos*. Bragança Paulista, EDUSF, 2001

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo, Paz & Terra, 2012 (2ª)

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte. In: LOZANO, A. (Ed.). *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración*. Valencia: Editora de la Mirada, 1999

SCHNAIDERMAN, B A arca de Sokurov. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 203-205, dezembro/fevereiro 2002-2003

SELIGMANN-SILVA, Marcio. O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz? *Arquivo Maaravi*. UFMG, 2016. Disponível em [14335-Texto do artigo-39225-1-10-20190628.pdf](#), acessado em 14/09/2021

SOMMER, Doris. Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte, UFMG, 2004

SORLIN, Pierre. *La storia nel film. Interpretazione del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1984;

SORLIN, Pierre. *La sociología del cine*. Apertura para la historia de mañana. México, Fondo de Cultura Econômica, 1985.

TOPLIN, Robert. The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1210-1227, Dec., 1988Oxford University Press / American Historical Association, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1873536>, acessado em 25/05/2021

VEZENTINI, Carlos. Maria Quitéria de Jesus: história e cinema. *Anais do Museu Paulista*, 29, p. 25-49, 1979

WENDEN, David J. Battleship Potemkin -Film and Reality. In: SHORT, K.R.M. (Org.). *Feature Films as History*, London: Croom Helm, 1981

WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. *The American historical review*, Chicago, v. 93, n. 5, dec 1988, p. 1193-1199. Disponível em <http://www.courses.commarts.wisc.edu/955/documents/h-white-historiophoty.pdf>, acessado em 26/5/2021

XAVIER, Ismail. De Monumentos e alegorias políticas. A Babilônia de Griffith e a dos Taviani. *Estudos de Cinema*. São Paulo, n. 2, p. 125-152, 1999. DOI: 10.5216/cei.v11i2.748, acessado em 26/05/2021

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

ZAGARRIO, Vito. Vincere: the never-ending story of film and fascism. In :LUZZI, G. (ed). *Italian Cinema from the Silent Screen to the Digital Image*. Bloomsbury Academic, 2019.

ENVIADO EM: 31/05/2021
APROVADO EM: 13/09/2021

FRONTERAS INTERNAS Y EXTERNAS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DE LO MÍTICO: LA TRILOGÍA DE LA MOMIA AZTECA

*Internal and external borders around the representation
of the mythical: the trilogy of The aztec mummy*

Silvana Flores¹

RESUMEN

Estudiaremos los mecanismos de representación que el cine mexicano ha utilizado para ilustrar la historia antigua de aquel país y las tradiciones culturales precolombinas en una trilogía de films producida a finales de los años cincuenta compuesta por *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), dirigidas por Rafael Portillo. Dichas películas mostraron una estereotipación de los valores culturales y culturales de la civilización azteca partiendo del imaginario propuesto por el cine popular mexicano, en torno a los recursos estético-narrativos impulsados por el cine de terror y fantástico. Tendremos en cuenta la repercusión que estos tres films tuvieron más allá del territorio nacional, a través de la producción de versiones dobladas al inglés y comercializadas en Estados Unidos, entablando un alcance transnacional inesperado. Esto nos permitirá descubrir una modalidad de representación basada en la amalgama entre la familiaridad y el extrañamiento, que se establecerá como parámetro para la difusión de sucesivas películas que configurarán la identidad nacional mexicana partiendo de la inclusión de figuras míticas, formando parte de un pasado desplazado por un México modernizado, pero expresadas como elementos constituyentes de la propia idiosincrasia. Entendemos que la configuración de un “otro”, representado en la figura mítica de la momia azteca, se erige como elemento de extrañamiento para el público foráneo y el espectador mexicano, que al igual que los protagonistas del

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Ha sido docente en la Universidad de Palermo, así como también ha dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología del UBA XXI. Es co-directora de la revista Imagofagia y miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>.

film, se ven atrapados entre su afinidad con la leyenda y la racionalidad del siglo presente.

Palabras clave: mitos; *La momia azteca*; cine mexicano.

ABSTRACT

We will study the representation mechanisms that Mexican cinema has used to illustrate the ancient history of that country and the pre-Columbian cultural traditions in a trilogy of films produced at the end of the fifties, composed by *The Aztec Mummy* (1957), *The Curse of the Aztec Mummy* (1957) and *The Robot vs. The Aztec Mummy* (1958), directed by Rafael Portillo. These films showed a stereotyping of the cult and cultural values of the Aztec civilization based on the imaginary proposed by Mexican popular cinema, around the aesthetic-narrative resources promoted by horror and fantasy films. We will take into account the scope that these three films had beyond the national territory, through the production of versions dubbed into English and marketed in the United States, establishing an unexpected transnational extent. This will allow us to discover a mode of representation based on the mixture between familiarity and estrangement, which will be established as a parameter for the dissemination of successive films that will configure the Mexican national identity based on the inclusion of mythical figures, who are part of a past, displaced by a modernized Mexico, but expressed as constituent elements of its own idiosyncrasy. We understand that the configuration of an “other”, represented in the mythical figure of the Aztec mummy, stands as an element of estrangement for the foreign public and the Mexican spectator, who, as the main characters of the film, are caught between their affinity with the legend and the rationality of the present century.

Keywords: myths; *The aztec mummy*; Mexican cinema.

Introducción

El objetivo de este artículo es estudiar los mecanismos de representación que el cine mexicano ha utilizado para ilustrar la historia antigua de aquel país y las tradiciones culturales prehispánicas en una trilogía de films producida a finales de la década del cincuenta, compuesta por *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), dirigidas todas por Rafael Portillo. Dichas películas han mostrado una tendencia a la estereotipación

de los valores culturales y culturales de la civilización azteca partiendo del imaginario que sobre ella propuso el cine popular mexicano, en torno a los recursos estético-narrativos impulsados por el cine de terror y fantástico, que en dicho tiempo estaba en pleno auge en México. También se tendrá en cuenta la influencia que estos films han tenido más allá del territorio nacional, a través de la producción de versiones dobladas al inglés y comercializadas en Estados Unidos, considerando que esos géneros también estaban en expansión en Hollywood. Entablaremos así el alcance transnacional inesperado que ha tenido el trabajo del productor original de esta trilogía, el mexicano Guillermo Calderón Stell, sumando a ello la existencia de films estadounidenses de clase B que han tomado retazos de la serie original mexicana para el desarrollo de su iconografía y narrativa.

Estas cuestiones nos permitirán en primer lugar descubrir una modalidad de representación basada en una amalgama entre la familiaridad y el extrañamiento, que se establecerá como parámetro para la difusión, desde este período hasta principios de los años setenta, de sucesivas películas que configurarán la identidad nacional mexicana y su imagen en el mundo, partiendo de la inclusión de figuras míticas, que forman parte de un pasado ya desplazado por un México modernizado, pero que de todos modos son expresadas en los films como elementos constituyentes de la propia idiosincrasia, en una suerte de latente exotismo que se enfrenta dicotómicamente al progreso de la civilización de Occidente y sus avances científicos.

La serie cinematográfica a estudiar no fue pionera en este respecto, pues el cine mexicano ya contaba con un buen número de títulos que tomaron las culturas precolombinas para hacer representaciones audiovisuales en torno a ellas. Un ejemplo notorio es el film *Tribu* (Miguel Contreras Torres, 1934), una historia de romance en el contexto de la Conquista española, así como *Chilam Balam* (Iñigo de Martino, 1955), que versa sobre la civilización maya en las antiguas ruinas de Chichén Itzá, en la Península de Yucatán, y *Las rosas del milagro* (Julián Soler, 1960), sobre la historia de la virgen de Guadalupe, sin olvidar por supuesto la serie de films de Emilio Fernández en donde se aborda la figura del indígena desde una mirada de marcada idealización².

2 Otros célebres títulos que configuraron la imagen de los indígenas en el cine mexicano son *Janitzio* (Carlos Navarrete, 1935), *Tizoc: amor indio* (Ismael Rodríguez, 1956) y *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960).

La serie que estudiaremos emergió además en un contexto de decrecimiento de la productividad de la cinematografía mexicana en el mundo, siendo para estudiosos como Ayala Blanco producto “del sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano” (1968: 209), al menos para la temprana época en la que el autor lanzaba su reflexión, siendo así una alternativa para los intentos de hacer crecer el castigado mercado cinematográfico nacional. Posteriormente a las películas de Portillo, también se sucedieron una gran cantidad de títulos que giran en torno a figuras momificadas. Un ejemplo de esto lo constituye *La cabeza viviente* (Chano Urueta, 1963)³, así como *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona, 1964), que al igual que en la trilogía de Portillo incluyeron el motivo de la lucha libre, pusieron en juego la traducción de un códice con localización de un tesoro azteca, y tuvieron sus correspondientes versiones en inglés y francés. También contamos con films como *Santo en la venganza de la momia* (René Cardona, 1970), con el protagonismo del célebre luchador referido en el título y reminiscencias de los tópicos tratados en la trilogía de Portillo; junto a *Leyendas macabras de la colonia* (Arturo Martínez, 1974), coproducción entre México y Guatemala; más dos películas hechas en Estados Unidos en las últimas dos décadas: *Mil Máscaras: Resurrección*, (Andrew Quint y Chip Gubera, 2007) y *Mil Máscaras Aztec Revenge* (Aaron Crozier, 2010). Los últimos tres títulos tuvieron el protagonismo del luchador Mil Máscaras, manteniéndose así la estrecha relación entre el mundo de la lucha libre y el de las momias. En este sentido no debemos dejar de mencionar otros films que vuelven a unir los espectáculos populares con las imaginaciones y estereotipos sobre las culturas prehispánicas, como los fueron *Las momias de Guanajuato* (Federico Curiel, 1972), que reunió a Santo, Blue Demon y Mil Máscaras, *El robo de las momias de Guanajuato* (Tito Novaro, 1972), *El castillo de las momias de Guanajuato* (Tito Novaro, 1973), *Capulina contra las momias (El terror de Guanajuato)* (Alfredo Zacarías, 1973), *Las momias de San Ángel* (Arturo Martínez, 1975) y *La mansión de las siete momias* (Rafael Lanuza, 1975). En muchos de estos ejemplos, sin mencionar otro buen número de films que incluyen momias

3 Esta película tendría una versión traducida al inglés por el productor K. Gordon Murray bajo el nombre de *The living head*, tal como había hecho unos años antes con dos de los films de Portillo que aquí analizaremos. Este asunto de las versiones al inglés del cine de terror y fantástico mexicano será tratado más adelante en este trabajo.

egipcias⁴, las civilizaciones antiguas no solamente son simplificadas en su representación, llegando incluso a ejercerse una suerte de sincretismo entre culturas diferenciadas, sino que además son puestas en menosprecio respecto a los valores de la civilización moderna y occidental.

Entendemos que la gran popularidad extendida por esta trilogía de films y por sus sucedáneos fue un factor que los productores mexicanos han incentivado para la explotación del mercado cinematográfico nacional a lo largo del país. Además, no estaba lejos de la tendencia que empezaba a observarse intensamente durante los años cincuenta, no solo en el cine sino también en la literatura y otros espacios de la industria cultural, en donde géneros como la ciencia ficción y sus aliados (el fantástico y el terror) empezaron a tener una gran expansión, influidos notoriamente por los productos provenientes de Estados Unidos (ABRAHAM, 2021)⁵. En dicho mercado, se habrían aprovechado estas representaciones configurando un otro exótico con el cual el espectador pueda identificarse y al mismo tiempo desprenderse de él, un extrañamiento que no fue ajeno a la historia de la cinematografía mexicana desde sus comienzos ni a las configuraciones identitarias sobre el país hechas en México y fuera de allí, en particular cuando analizamos el cine fronterizo y la amalgama cultural que este conlleva por naturaleza, y que define la figura de lo exótico doméstico, categoría propuesta por Joanne Hershfield (2008) para estudiar los rasgos de la femineidad moderna mexicana (en la que se resalta un exotismo “hecho en México”, a través del empleo de vestimentas prototípicas y el interés por resaltar determinados rasgos étnicos).

En torno al alcance obtenido por la trilogía de la momia azteca, también destacamos la posibilidad que tuvo de ser comercializada en otras latitudes, al otro lado de la frontera de habla inglesa, impartiendo aquel exotismo doméstico a Estados Unidos. En ambos casos, ese otro que ronda entre fronteras tanto internas como externas, y que está representado

4 Véase al respecto las películas *El castillo de los monstruos* (Julián Soler, 1958), *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), de la cual hablaremos más adelante, *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Gilberto Martínez Solares, 1970), *Kaliman, el hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1972), *Chabelo y Pepito contra los monstruos* (José Estrada, 1973), *Capulina contra los monstruos* (Miguel Morayta, 1973), *Las momias asesinas* (Roberto Rodríguez, 1979) y *Noche de fieras* (Alfredo B. Crevenna, 1989).

5 Abraham destaca otros factores influyentes de la explosión del género en Estados Unidos que incentivaron la difusión del mismo en la región latinoamericana, entre ellos, el impacto nuclear, la carrera espacial y el interés por el fenómeno ovni.

en la figura mítica de la momia azteca, es erigido como un elemento de extrañamiento funcional no solo para el público foráneo que accedió a las reediciones en inglés de las películas de Portillo, sino también para la mirada del espectador mexicano, que al igual que los protagonistas del film, se ve atrapado entre su afinidad con la leyenda y la racionalidad a la que le obliga adherir el siglo XX.

Científicos y monstruos, entre teorías y mitos

El cine clásico-industrial se ha erigido como el gran elaborador de narraciones ficcionales en las diferentes cinematografías, debido a que, desde sus momentos iniciales, coincidentes con la consolidación de lo que Noël Burch (1991) identificó como un Modelo de Representación Institucional, se ha asentado en el desarrollo de ciertos moldes o códigos que estandarizaron la forma de contar historias de acuerdo con determinada pertenencia genérica. Los films que aquí estudiaremos, insertos dentro de los patrones del cine fantástico y de ciencia-ficción, mantienen también una estructura sostenida a lo largo de esta trilogía que los asienta como prototipos del clasicismo cinematográfico mexicano, basado en principios tales como la tipología binaria de personajes (divididos entre héroes y villanos), la victoria del bien sobre el mal (con su característico happy-ending) y la transparencia enunciativa, con la excepción de la inclusión de ciertas aclaraciones iniciales sobre los eventos concernientes a la filmación de la película, y del uso extendido del *flashback*, el cual asume la tarea de asentar una sinopsis conectora entre los tres films, y refuerza también la función fática del lenguaje cinematográfico.

Una de las particularidades de la estructura narrativa en la serie de la momia azteca es la tendencia a mixturar los relatos fantásticos con aspectos legendarios de la cultura precolombina, particularmente de la antigua Tenochtitlan, capital del Imperio Mexica, que no es detallada con rigurosidad histórica y antropológica, sino que más bien constituye el pretexto para la elaboración de una narrativa fantástica, en donde las civilizaciones que la componían son sincretizadas y destinadas a la generación de imaginarios difusos sobre ellas, sincretismo que no obstante también estaría presente en el discurso nacionalista post-independentista. En el tramo inicial de la

narración, Tenochtitlan es descripta por el relato de una mujer hipnotizada, el personaje de Flor, protagonista femenina del relato, acompañado de un dibujo que la bosqueja. Inmediatamente, y aun como parte de los títulos de crédito, aparecen imágenes reales de la ciudad, mostrando sus ruinas en Teotihuacán (donde el film efectivamente tuvo algunas locaciones). La representación del pasado histórico es así mixturada con el pensamiento mítico que desde el México moderno se ha gestado sobre él, generando el extrañamiento propio del cine fantástico, y el ambiente apropiado para las situaciones de horror y los correspondientes elementos sobrenaturales que luego se desplegarán. Las características de este género se basan, -como refieren Roas (2001) y Todorov (2001) en relación con la literatura-, en la transgresión de las leyes del mundo real, el cual se superpone con aquella sobrenaturalidad, y en la generación de una vacilación en los personajes que se topan con aquellos rasgos impropios del mundo cotidiano. Al mismo tiempo, el género fantástico tal como se presenta en la trilogía de Portillo, puede adquirir a veces características asimilables al horror, que se rige, conforme a las definiciones de Carroll (2005), por la producción de determinadas emociones asociadas al temor. Estos films en particular toman aquellos rasgos para mixturarlos con la historia mítica sobre los orígenes de la nación mexicana.

La momia que da título a esta trilogía, así como sus coetáneos, cuyas vidas son relatadas en los sucesivos *flashbacks* antes mencionados, son despojados de las particularidades culturales de aquel antiguo pueblo, pues sus actividades y creencias son reducidos a generalidades. Los films muestran entonces el carácter heroico y transgresor de quien fuera Popoca, nombre alusivo a un famoso guerrero de la mitología mexicana que se habría ofrendado a los dioses tras la muerte de su amada; también recrean la práctica de sacrificios humanos, manifestada en el ritual realizado a la doncella Xóchitl, personaje que refiere a Flor en una vida pasada, y cuyo nombre remite en la cosmovisión de aquellos pueblos a la primera mujer de la tierra⁶. Por último, hacen uso del esplendor de las pirámides que sirven de marco al imaginario sobre aquel antiguo pueblo. Todos esos elementos, aunque no están alejados de las características culturales que emanan de los pueblos

6 Destacamos que esta historia de amor imposible relatada en la serie de la momia azteca se repite en varios films del período, como por ejemplo en *Las luchadoras contra la momia*, aunque el guerrero Popoca es reemplazado por un hechicero de nombre Tezomoc, quien se constituirá en la momia personificada en el film; el nombre Popoca, por su parte, es mencionado para aludir al relator del código que los protagonistas tienen en su poder, y en donde se da a conocer dicha leyenda.

mesoamericanos, son sin embargo utilizados como elementos funcionales para producir el ya aludido efecto de extrañamiento del género fantástico, por medio de la inclusión de una mística sobrenatural basada en maldiciones con alcance intergeneracional y asombrosas resurrecciones, que vienen a romper el curso normal de los acontecimientos. De ese modo, corroboramos una tendencia que observa Paranaguá (2003) en el cine latinoamericano: la adaptación local de los géneros, tomando las características universales de los mismos y acomodándolas, en una especie de acto de transculturación, a un imaginario que simplifica la veracidad en una serie de condensaciones y licencias históricas.

Como podemos notar, la forma en que se presentan las características de la cultura mexica/azteca no está desprovista de estereotipos, entendiendo a esto último como la plasmación de una imagen mental, a veces falsa, o a veces simplemente exagerada, en una imagen visual específica (BURKE, 2005), en este caso cinematográfica, y ambientada en un tono reduccionista, desprovisto de los matices culturales que un somero recorrido por aquellos pueblos revela a simple vista. En esta visión establecida por la imagen estereotipada, Burke reconoce la existencia de diferentes modalidades, que buscan ya sea producir miradas positivas (como la célebre imagen del noble salvaje, desarrollada en el siglo XVI), o de lo contrario, el llamado “estereotipo de los otros” (2005: 159), a partir del cual se inculca a aquellos sujetos características de crueldad, incivilización, exotismo e incluso construirse una imagen de ellos como monstruos. Como establecen Shohat y Stam, las “tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación cinematográfica de otros territorios y culturas” (2002: 121), que en este caso implican el reconocimiento de una extranjería en el propio país y en la propia historia cultural. Así, personajes fantásticos como la momia azteca pueden ser observados según este análisis como sujetos que necesitan distanciarse del espectador, en este caso más “civilizado” y adaptado a las novedades de la era moderna, forjando aquella mirada estereotipada. Si la momia del título representa a los pueblos originarios que habitaron México, no es de extrañar entonces la tendencia a establecer una suerte de extrañamiento con las culturas originarias, pero al mismo tiempo buscando reivindicarla de una manera paternalista, como quien mira a lo primitivo desde la lente de una sociedad más avanzada. Esto es reforzado por el empleo de tópicos vinculados con la experimentación científica y el desentrañamiento de las raíces histórico-culturales de México, a partir de los cuales se entablan prototipos de la figura del indígena desde el discurso

científico marcadamente eurocéntrico de los personajes de la serie. Aquello se refleja en el emplazamiento de los roles, pues la figura de la momia y los ritos de la cultura mexicana son determinados como un “otro” cuyos misterios pueden ser desentrañados por el progresismo de la ciencia europea que los personajes abrazan (ya sea con la hipnosis alentada por el psicoanálisis en sus comienzos, o con el desciframiento de escrituras antiguas). Por otra parte, las raíces indígenas quedan supeditadas a las generaciones pasadas de personajes secundarios, mientras que los protagonistas poseen una raigambre europea, siendo lo pre-hispánico un elemento únicamente incorporado a una vida pasada de Flor, en base a la creencia en la reencarnación que se busca comprobar por medio de un experimento científico). Asimismo, el gran peligro que constituye la momia vuelta a la vida es reprimido en base a los elementos de la religiosidad occidental, que son levantados como un estandarte hacia el final de la primera edición de la serie.

El film también añade una serie de contrastes en los que intervienen los protagonistas y antagonistas de estos films: por un lado, el deseo por parte de los primeros, -el médico psiquiatra Eduardo Almada, su familia y amigos-, que manifiestan su curiosidad científica por adentrarse en los secretos de la cultura azteca pero entendiendo la necesidad de conservar y respetar sus tradiciones; y por el otro, la violación de dichas tradiciones por parte de otro científico de ambiciones desmedidas, el Dr. Krupp, junto a sus matones. Se trata, en definitiva, de una batalla entre la ciencia buena, que respeta las creencias de aquel antiguo pueblo, y la ciencia mala, que busca el rédito económico y la ambición de gloria y poder, aspectos vinculados a los valores corrompidos de Occidente.

Analizando el discurso colonial que suele aparecer en ciertos films estadounidenses, Shohat y Stam encuentran algunos motivos recurrentes que coinciden con la estructuración de los personajes de la serie que aquí estudiamos: “... los hombres y mujeres blancos ocupan el centro de la narrativa, y esta última es también el objeto deseado de los protagonistas masculinos y los antagonistas masculinos” (2002: 171). Así sucede con el Dr. Almada y Flor, su prometida (que será ya su esposa en el tercer film), los cuales representan la cultura urbana del México del siglo XX y el mundo de la innovación científica, y que al mismo tiempo ingresan en el recinto secreto y consagrado de las leyendas precolombinas. Ambos viven en una mansión rodeados de objetos que los asocian a la alta cultura, pero a su vez indagan en la hipnosis y la regresión, elementos que los alejan de la racionalidad propia de la era científica que representan. Aunque esas tácticas están vinculadas

con los inicios del psicoanálisis, y por lo tanto con una teoría científica, sin embargo, su abordaje en el film está más bien volcado a una suerte de espiritualización, basada en la creencia en la reencarnación, que es combatida por la comunidad académica. Este último aspecto ejerce una contraparte que es prototípica del género fantástico, pues este puede incluir “sucesos sobrenaturales que ponen a prueba a los personajes y en sentido figurado el *status quo* de una cultura y/o sociedad específica o de toda la Humanidad” (CEDEÑO ROJAS, 2015: 2), prueba que en este caso es lanzada desde la comunidad científica, por parte de Almada, hacia la misma comunidad científica que la considera inadmisibles, generando un binarismo propio de la trama maniqueísta que aquí se desenvuelve.

Por otra parte, Flor se constituye en el ser deseado por el monstruo, la momia Popoca, quien estuviera enamorado de ella cuando se llamaba Xochitl (por cierto, el término náhuatl para “flor”), y estaba destinada a ser sacrificada a los dioses. Tras la desobediencia a los mandatos de la comunidad debido a su historia de amor, Popoca fue condenado a morir⁷ y a cuidar un pectoral y brazaletes por toda la eternidad y, en consecuencia, obligado a recuperar esos objetos ante la profanación realizada por los Almada.

El vínculo de amor entre Popoca y Xochitl, y la representación de la cultura azteca están provistos de imprecisiones históricas y de una marcada simbiosis étnica. En primer lugar, en la ceremonia de sacrificio de Xochitl, la música ritual está combinada con un canto operístico, propio de la lírica de Occidente; lo mismo podemos afirmar del maquillaje y el prototipo de peinado de las mujeres, y en especial de Xochitl, que, por cierto, al ser interpretada por la misma actriz que caracteriza a Flor (Rosita Arenas), posee rasgos físicos disociados de la raza a la que alude en esta escena en particular. Vemos aquí una manifestación de la referida representación de lo exótico doméstico manifestada por Herschfield, pues se instala un extrañamiento basado en el señalamiento de “lugares, personas e ideas que son desconocidas, prohibidas, anormales, patológicas o excluidas” (2008 :133)⁸, y que se expresan estéticamente por medio de convenciones culturales que apuntan a una simplificación, en desmedro de la complejidad que aquellos pueblos

7 Destacamos que la historia de la momia que vuelve a la vida tras ser enterrada viva por violar leyes sobre la consagración de doncellas a los dioses aztecas es revisada una y otra vez por el cine mexicano de este género, como sucede por ejemplo en el ya mencionado film *Santo en la venganza de la momia*.

8 Traducción propia del original en inglés.

originarios conllevan en sí mismos, simplificación que apunta, en definitiva, a instalar una comparación, donde lo propio (o doméstico) es llevado a aquel exotismo al que refiere la autora. En este sentido, Shohat y Stam observan una tendencia en las representaciones cinematográficas a establecer un marcado contraste entre los personajes femeninos de raza negra y los latinos o árabes con su contraparte blanca, la cual no manifiesta sus deseos sexuales de una manera abierta como las primeras, a menos que sean llevadas por engaños o violaciones. En el caso de estos films mexicanos, Flor se expresa con una mayor pasión romántica al ser hipnotizada y revivir sus amores con Popoca, que en su relación con el Dr. Almada. Por otra parte, la serie busca representar la cultura azteca a través de la inclusión de elementos prototípicos como los códices con pictogramas, que precisan ser descifrados por especialistas, así como los brazaletes y pectorales aztecas, objetos destacados de la orfebrería de aquella civilización, que son mistificados tras un velo de sacralidad y de condenación para todos aquellos que se atreven a profanarlos.

En el tiempo en que se lanzó la trilogía de la momia azteca también se habían empezado a diversificar los tipos de narrativa cinematográfica, a través de la incursión en el cine negro y de suspenso, en películas que empezaban a delinear desnudos como factor de atracción a la gran pantalla y en subgéneros populares como el cine de luchadores y otros más clásicos como el terror y la ciencia-ficción. Como puntúan Pérez Llahí y Angiola (2021), el cine de luchadores fue uno de los más nutridos en esta tendencia a la hibridación genérica, en donde se combinan el horror, el cine fantástico y la ciencia-ficción, transformándose en narrativas marcadamente intertextuales. Estos géneros, imbricados en los diferentes films, mantienen una visión ética dicotómica resumida en dos valores que no parecen tener entrelazamiento alguno entre sí: el Bien y el Mal, y todos los adjetivos que se desprenden de aquellos dos polos indisociables. En esos extremos encontramos la histórica dualidad entre hombre y bestia que aparece en la literatura y el cine fantástico y de terror. Esta puede observarse, desde una perspectiva más evidente, en el choque entre los humanos contemporáneos y la momia, que vuelve a la vida después de miles de años de estar recluida en su tumba. Por otro lado, también emerge en la dualidad representada en el Dr. Almada frente al Dr. Krupp, como científico que realiza experimentos ilegales. Este último, en su constitución como villano, es asociado al crimen y a la manipulación de cuerpos humanos para la generación de criaturas monstruosas, entre las cuales la tercera película revelará a una especie de *cyborg* o robot humano conformado por planchas de bronce, un cerebro y un corazón perteneciente a

humanos muertos. Es entonces una especie de Dr. Frankenstein con admitidos propósitos malignos, pues combina sus ambiciosas experimentaciones científicas con la función de líder de una organización criminal (ROMERO TAPIA, 2018). En su perversidad se asemeja a las características dadas a los personajes monstruosos, contando con la compañía de sus matones, que le acercan a la narrativa del policial y el cine negro. Por otra parte, el Dr. Krupp oculta una doble identidad, que se revela en la figura de un enmascarado llamado “El Murciélago”, la cual asienta al film en la iconografía y la narrativa del cine de luchadores⁹. Su villanía es resaltada en la segunda película, en la cual se mantiene prófugo de la justicia. Por otra parte, en esta segunda emisión de la trilogía se hace presente un contrincante enmascarado, “El Ángel”, que batalla con “El Murciélago” cuando la policía no puede con él. “El Ángel” representa una justicia alternativa, aunque aliada de la institucional, la cual suele mostrarse incompetente. Es un “misterioso personaje que lucha en contra del hampa”, como se lo define en un titular de periódicos tras la fuga del Dr. Krupp, y alguien que “se preocupa por todo aquel que se encuentra en apuros” para “combatir el mal”. Dentro de las dualidades que maneja el film en la configuración de sus personajes, podemos mencionar también la de “El Ángel” y el Pinacate, amigo del Dr. Almada que asume el rol del sujeto temeroso y cobarde, contrapuesto con la hombría y valentía del científico. Al mismo tiempo, el Pinacate se revela como la verdadera identidad de “El Ángel” contrastando aquella actitud amedrentada con el heroísmo del enmascarado, propio de los superhéroes e inevitablemente asimilable a la dualidad del célebre Superman/Clark Kent, en base a la caracterización física del Pinacate como alguien aparentemente insignificante, oculto tras sus gafas¹⁰.

Por otra parte, en la confrontación entre el Bien y el Mal, esta serie establece la barrera divisoria entre ambos valores en base al tópico de la ambición, y particularmente de la consecución de gloria y dinero. Mientras el Dr. Krupp persigue el oculto tesoro azteca que el brazaletes y el pectoral

9 Destacamos las reflexiones de Rafael Aviña (2004) acerca del cine de luchadores, entendiendo que este se constituyó en una suerte de híbrido, con lo cual no es de extrañarse la inclusión de “El Murciélago” y de un luchador llamado “El Ángel” en esta trama asociada a la ciencia-ficción y el terror.

10 Según las consideraciones de Syder y Tierney (2005) podemos leer esta mixtura entre el cine de luchadores y el horror como una forma de sortear la reciente prohibición de la televisión de las peleas de lucha libre en México, trasladando el rol de villanía de los célebres luchadores *rudos*, que podrían afectar el comportamiento de niños y jóvenes, a los monstruos precolombinos.

permitirán encontrar tras la traducción de unas escrituras que le habilitarán a continuar con sus corrompidos experimentos científicos, el Dr. Almada muestra la contrapartida de esa ambición rompiendo la traducción hecha bajo amenaza y prescindiendo de aquel tesoro del cual afirma que no le pertenece. Por tanto, mientras el Dr. Krupp manifiesta la codicia desmedida, el Dr. Almada representa el respeto a las tradiciones (expresado en su devolución de los objetos profanados), y la templanza de la que carece su contrincante, modelo del científico loco que aparecerá en muchos films del género (SCHMELZ, 2007). También podemos interpretar la dualidad existente entre la momia Popoca y el ambicioso Dr. Krupp, que distingue las diferencias entre el monstruo y el villano: Popoca, a pesar de su fuerza, gran tamaño¹¹, aspecto temerario y su carácter sobrenatural, solo tiene interés en recuperar el pectoral y brazaletes que estaban a su cuidado, sin tener intención alguna de daño. En cambio, el Dr. Krupp, aun en su humanidad, mantiene características monstruosas que son de gran perjuicio para su entorno.

Otra cuestión a destacar en torno a esta serie de films es que surgieron en el período de avance de la nueva tecnología de la televisión, que había emergido en el país a principios de los años cincuenta, y empezaría a finales de esa década a formar parte de un buen número de hogares, conllevando esto una férrea competencia para los productores cinematográficos. Aquello obligó la modificación de algunos hábitos narrativos y formales que venían desplegándose en el cine mexicano, principalmente en otro género recurrente que fue el melodrama, y con él, el musical. El formato de trilogía que compone esta serie le acerca a lo episódico de la televisión, más aún cuando la segunda y tercera películas se dedican a actualizar la trama al espectador con escenas anteriores a través de relatos en *flashback*, aprovechando así la regresión a la historia para poner al tanto al espectador olvidadizo o a quien quizás no hubiera visto las anteriores ediciones de la serie cinematográfica. Este no ha sido un fenómeno novedoso, ya que se han producido seriales aun desde el cine silente, entre los que destacó la célebre *Los peligros de Paulina* (*The perils of Pauline*, Louis J. Gasnier y Donald MacKenzie, 1914), conformada por veinte episodios. Este formato derivó de los folletines del siglo XIX, cuyas entregas eran interdependientes manteniendo el vilo del lector. El cine buscó repetir esa fórmula de atracción para su público, pero

11 El personaje de Popoca fue interpretado precisamente por un *stunt man* italiano, Ángel Di Stefano.

en las sucesivas décadas derivaría en otro formato, en donde cada film empezará a tener una independencia, manteniendo con las sucesivas entregas un campo diegético común. Aunque el espectador puede prescindir de ver toda la cadena de films que componen la serie, sin embargo se mantiene, como en sus predecesores seriales, el recurso del recordatorio vía *flashback*, garantizador de la continuidad y de la mejor comprensión de la trama.

Por otra parte, la serie analizada tiene una particular pretensión de vinculación con disciplinas como la historia y la antropología. La voz *over* que da inicio a *La momia azteca* establece que el film está basado en un experimento realizado en la Universidad de Los Angeles, mencionando por nombre a dos científicos que serían responsables de dicho experimento. Aquel relator insiste en que el espectador conozca la validez de la información, la cual habría sido certificada también por un notario. Al mismo tiempo que oímos esta voz orientadora, que busca validar el aspecto científico-racional a tratar, vemos imágenes de las pirámides y esculturas de Teotihuacán, que simbolizan el aspecto místico-religioso que pondrá en confrontación la narración¹². La imbricación entre mito y ciencia se demuestra, por un lado, en la confluencia de las creencias del científico Almada sobre la reencarnación, en consonancia con su suegro y mentor, el Dr. Sepúlveda. Aun así, a pesar de las advertencias de Flor y su mayordomo, que dice ser de raza azteca¹³, se mantienen incrédulos sobre la fuerza de la maldición que desatarían sus experimentos hasta ver revivir a la momia. Por otro lado, esta mixtura se observa en la credibilidad dada al alcance de la maldición sufrida por la momia por los colegas de Almada y Sepúlveda, a pesar de ser también miembros de la academia. Las introducciones aclaratorias culminan con un reconocimiento de la combinación que el cine hace de la realidad y la ficción, asentando de ese modo una justificación para resaltar el carácter anecdótico y ficticio de la experiencia relatada en el film.

En segundo lugar, incluyen en su sistema de personajes a profesionales de esas áreas, cuya transgresión tiene que ver precisamente con el entrelazamiento en sus teorías de la ciencia y el mito, como ocurre con la controvertida y resistida teoría de Almada. Esto incluye también la exhibición

12 Este prólogo será repetido en el comienzo de la tercera edición de la serie, reforzando aquella idea para el espectador que se introduce tardíamente en la trama.

13 Es llamativo el hecho de que esta declaración provenga precisamente de un miembro de la servidumbre de la casa de los Almada, instalando así un patrón etnosocial diferenciador.

de elementos vinculados con la ciencia y los avances tecnológicos, que son instrumentos de los científicos para la demostración de sus descubrimientos, tal como sucede con los equipamientos y las medicinas para la realización del proceso que retrotrae a las personas a una antigua existencia, así como el radio-reloj ofrecido por “El Ángel” para los pedidos de ayuda, el refugio del Dr. Krupp (con sus artefactos y láminas del cuerpo humano) o incluso con espacios, como el Congreso de Investigaciones Neuro-psiquiátricas donde el protagonista presenta sus ideas científicas. Todos estos elementos vienen a determinar el proceso de modernización en el que México estaba inserto, contrastando las tradiciones por medio de la emergencia del análisis científico, contraste que viene también a romantizarlo, aunque como vemos, cargando a las culturas ancestrales de una mística. En definitiva, la cosmovisión aquí presentada está marcada por la hibridez (GARCÍA CANCELINI, 1995) entre los parámetros europeos y estadounidenses y las reminiscencias de las culturas y prácticas indígenas.

Siendo un film de amplia difusión en el territorio mexicano, no deja de ser, por las características arriba analizadas, un buen ejemplo de la existencia dentro de la narrativa fantástica y de terror de una búsqueda de extrañamiento cultural, en donde los propios orígenes son marcados como algo ajeno al espectador, construyendo de ese modo una suerte de frontera interna. Las películas ofrecen una reivindicación y un respeto por las tradiciones mexicanas/aztecas, específicamente en la actitud de los Almada por devolver los objetos de la momia y desinteresarse por los tesoros. Esto sucede en el contexto de la confrontación entre héroes o villanos, en donde los primeros, como pudimos observar, profanan dichos objetos con fines meramente científicos mientras que los segundos están interesados en los réditos económicos y en la consecución de gloria. Pero aquella valoración de los héroes es hecha a costa de un reduccionismo cultural, en donde el arte orfebre de aquella civilización, fusionado con las creencias religiosas, despierta la imaginación de los guionistas para la elaboración de mitos occidentales sobre brazaletes y pectorales con efectos sobrenaturales.

Versiones transfronterizas del mito

Un fenómeno de gran relevancia desde los inicios del cine sonoro en América Latina ha sido la interconexión entre los films de las cinematografías más prominentes de dicha región y lo salido de la manufactura hollywoodense. La competencia que implicó esta nueva tecnología llevó a una crisis en ambos espacios geográficos que incluyó la elaboración de películas hispanas en Estados Unidos y luego el éxodo de algunos artistas latinoamericanos a sus países de origen (cargados con las dificultades idiomáticas y de acentos), entre otras cuestiones. Esa vinculación continuó a lo largo del tiempo, aun cuando las industrias cinematográficas en países como México y Argentina ya estaban consolidadas, buscando Hollywood continuar captando a los públicos que estaban por debajo de sus fronteras. Así es que, a pesar de la histórica hegemonía de los mercados estadounidenses, la presencia de lo hispano o lo mexicano en particular nos da a entender que ha existido siempre una suerte de retroalimentación, consistente en el intercambio entre las necesidades de los empresarios hollywoodenses de captar a los públicos hispanos, cada vez más numerosos en su territorio a causa de las migraciones pero también abiertos al cine en tierras mexicanas, y de la utilización de esta industria por parte de la creciente cinematografía de México, que tomó la gran aceptación de la cultura estadounidense por parte de sus audiencias para la constitución de una identidad audiovisual y animar, como bien puntúa Serna (2014), un ideario de modernidad mexicano. Esto incluyó también la difusión del cine mexicano en Estados Unidos, donde distribuidoras como Azteca Films, dirigida por José U. Calderón, -padre de Guillermo-, dedicadas casi exclusivamente a esos objetivos, han tenido una gran injerencia.

Los estereotipos no estuvieron ausentes a la hora de la representación de personajes latinoamericanos. Un caso muy revisitado ha sido el de Carmen Miranda, actriz de origen portugués asociada continuamente con el paradigma de la mujer latinoamericana, llena de ritmo y rodeada de simbología tropical. Algo similar podemos decir de Dolores del Río o Lupe Vélez, esta vez mexicanas que trabajaron en Hollywood gestando un paradigma de la mujer latina que colaboró con la creación de imaginarios (LÓPEZ, 1998; FLORES, 2021). Dicho esto, es notorio el hecho de que la trilogía de la momia azteca haya sido de interés, ya finalizando la década del cincuenta, para los productores de habla inglesa. Así como los propios mexicanos impulsaron la difusión de estereotipos sobre la cultura

precortesiana en dicho país, también hicieron lo mismo los extranjeros al apropiarse del estereotipo mexicano sobre su propia historia cultural.

Eso incentivó la extensión de cierto imaginario sobre las culturas prehispánicas que nace desde el México de la modernidad y deriva así en la imagen que los estadounidenses empiezan a formarse en torno a ellas¹⁴. Mientras en diferentes países del mundo el cine de terror y de ciencia ficción presentaba en estos años cincuenta nuevas versiones de las historias de Drácula, Frankenstein o el Hombre Lobo, en América Latina, a dichos personajes y monstruos se les ha añadido, como hemos podido ver, motivos vinculados con las culturas antecesoras, insertando así la figura de la momia (que ya había sido popularizada mundialmente en décadas anteriores por Boris Karloff y Lon Chaney Jr.)¹⁵, o en otros casos, de fábulas como la de la Llorona (presente en varios films a lo largo de las décadas)¹⁶. Eso ya había acontecido en la primera gran explosión del cine fantástico y de terror mexicano, evidenciada en la década del treinta, en donde “se recuperaron las leyendas de horror sobrenatural del imaginario mexicano” (CABRERA CARREÓN, 2019: 201). El exotismo de lo propio es aprovechado entonces por los mexicanos y convertido a su vez en un factor de atracción para los estadounidenses.

El cine mexicano ha estado, por otra parte, muy asociado a la temática de lo fronterizo, en el sentido de que sus configuraciones industriales y estéticas siempre estuvieron conectadas a los movimientos de interacción producidos a ambos lados de las fronteras, con el traspaso de estrellas cinematográficas, el entrenamiento de técnicos en el exterior y los negocios de distribución y exhibición volcados hacia el público mexicano en Estados Unidos, entre variados aspectos. Aunque esta cultura transfronteriza ha permeado la identidad cinematográfica mexicana desde sus mismos

14 Esto último responde a su vez al afán arqueológico y etnográfico que el cine ha sabido incentivar desde sus mismos inicios, en una suerte de búsqueda exploratoria sobre espacios y pueblos desconocidos, práctica que ha sido muy frecuente en el cine aun desde las vistas tomadas por los hermanos Lumière y sus camarógrafos itinerantes en Latinoamérica.

15 Destacan en este sentido *La momia* (Karl Freund, 1932) y *La tumba de la momia* (The mummy's tomb, Harold Young, 1942).

16 El cine mexicano ha explotado esta leyenda de múltiples maneras, teniendo en cuenta además que el mismo mito original contiene variaciones que dan lugar a esta diversificación: *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), *La herencia de La Llorona* (Mauricio Magdaleno, 1947), *El grito de la muerte* (Fernando Méndez, 1959), *La Llorona* (René Cardona, 1960), *La maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1961), *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona* (Miguel M. Delgado, 1974), *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2007) y *La leyenda de La Llorona* (Alberto Rodríguez, 2011).

inicios, las películas de Portillo que acabamos de analizar no se corresponden particularmente con la categoría de cine fronterizo, por el hecho de que, tal como describe Iglesias Prieto, ese cine

es aquel en que la trama o una parte importante de ella se desarrolla en la frontera entre México y Estados Unidos; aquel que de manera central hace referencia a un sujeto o personaje fronterizo [...] el que se caracteriza por hablar de la población mexicana o de origen mexicano en Estados Unidos; el que se ha filmado en un espacio de la frontera [...] y, por último, aquel cine en que una parte importante de su argumento se refiere a la frontera o a problemas de identidad nacional” (2000: 23).

Sin embargo, estos films sí pueden vincularse con lo fronterizo en base a su difusión y repercusión más allá de México¹⁷, en particular por las numerosas referencias a ellos que hará el cine estadounidense de clase B en el transcurso de los años sesenta y, en consecuencia, por la diversificación de los públicos que esto conlleva. Teniendo en su trama motivos vinculados a lo cúllico y convertida al mismo tiempo en objeto de culto para espectadores aficionados, la serie de la momia azteca fue simultáneamente tomada por un productor llamado K. Gordon Murray, que tradujo al inglés las dos últimas ediciones de la trilogía utilizando las imágenes provenientes de la versión mexicana¹⁸, y transmitiéndola por

17 La trilogía de la momia azteca ha tenido repercusión en varios mercados, como lo testifica la carta de Guillermo Calderón dirigida al referente en Chile de la distribuidora Películas Mexicanas, S.A. el 7 de septiembre de 1961: “Yo produje unas películas que se llaman “LA MOMIA AZTECA”, “LA MALDICIÓN DE LA MOMIA” y “LA MOMIA AZTECA VS EL ROBOT”. Estas películas, aunque te parezca extraño, fueron adquiridas en Italia, España, y acaba de entrar la primera de ellas en Brasil con estupendos resultados. No crees tú que valdría la pena que vieras una copia de “LA MOMIA AZTECA”, o cuando menos solicitaras una sinopsis de la misma, ya que como antes te digo han sido películas de un gran éxito de taquilla” (Fuente: Archivo Permanencia Voluntaria).

18 De hecho, ni siquiera los titulares de periódicos que aparecen en diversos momentos en el encuadre son reemplazados por noticias en inglés, resolviendo la dificultad de lectura por medio de la voz de un locutor leyendo en inglés la traducción correspondiente. Entendemos así que estos films no pretenden hacer un ajuste para el público estadounidense sino solamente una transcripción idiomática.

televisión y en los autocines¹⁹. Conforme a las observaciones de Andrew Syder y Dolores Tierney, esta ha sido una tendencia recurrente en Estados Unidos a mediados de la década del sesenta, que los autores referencian bajo el nombre de “mexploitation movies” (2005: 33), es decir, películas lanzadas bajo características de bajo presupuesto y condiciones mínimas de calidad técnica y estético-narrativa, con la particularidad de la inclusión de elementos propios de la cultura mexicana²⁰.

La primera de las películas dobladas por Murray fue *The curse of the aztec mommy* (Paul Nagel, 1957), mientras que la segunda llevó el título de *The robot vs the aztec mummy* (Manuel San Fernando, 1958). Los créditos de los films respetan el elenco y gran parte del equipo artístico-técnico, referenciando al guionista como Alfred Salazar (en lugar de Alfredo) y a su productor y co-guionista como William Calderón S. (en lugar de Guillermo). La trama es respetada, haciéndose unas leves modificaciones, especialmente en los nombres de los personajes: Flor pasa a llamarse Flora, el pequeño hermano del Dr. Almada/ es aludido como Bobby, mientras que su hija responde al nombre de Jenny. Finalmente, el principal ayudante de Krupp, el Tierno, es conocido bajo el nombre de Bruno. Notamos también una diferencia en el empleo de la música de ambientación utilizada en la banda sonora, que es modificada en las versiones estadounidenses.

Además de los doblajes realizados por Murray existieron otros dos títulos provenientes de aquel país que tomaron escenas de la serie de la momia azteca. Nos referimos a *Face of the screaming werewolf* (1964) y *Attack of the Mayan mummy* (1964), producidas y dirigidas por Jerry Warren²¹, quien comprara los films de Portillo para efectuar una práctica que venía haciendo desde hacía algunos años, la de tomar las imágenes de determinadas películas con el fin de usar aquellos retazos y configurar una nueva trama añadiendo metraje rodado con actores y escenarios propios. En la primera de estas producciones, existen algunas escenas

19 Además de lo realizado con la serie de la momia azteca, Murray se encargó de doblar y difundir varios clásicos del cine de horror mexicano, como *El vampiro* (*The vampire*, Fernando Méndez, 1957) y *El barón del terror* (*The brainiac*, Chano Urueta, 1962) y *Las luchadoras contra el médico asesino* (*Doctor of doom*, René Cardona, 1962), así como algunos títulos protagonizados por Santo, el enmascarado de plata. Para más detalles, ver Syder y Tierney (2005).

20 Este término también se encuentra referenciado y analizado por Doyle Greene (2005).

21 Otros títulos de Warren que comparten las mismas características de producción fueron *Curse of the stone hand* (1964) y *Creature of the walking dead* (1965).

dobradas al inglés provenientes de los films mexicanos, como por ejemplo la que da inicio al experimento de regresión por parte del Dr. Almada. Se toman extractos de aquella secuencia a modo de resumen, como una especie de sinopsis audiovisual, propia de los adelantos publicitarios de los films. La película también añade escenas de otra producción mexicana asociada al género, *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), protagonizada por el cómico mexicano Germán Valdés (Tin Tan) y con la participación del célebre Lon Chaney, que responde a una iconografía similar a las realizadas por Portillo. El hombre lobo que aparece en este film, que por cierto es a la vez una momia restaurada por un científico ambicioso, se suma a la momia azteca del film de Portillo en una dupla de monstruos. A estas imágenes entrelazadas, que responden a una especie de pastiche asimilable a aquella tendencia frankensteiniana de creación de los científicos de estas producciones, se suman nuevas escenas realizadas para la ocasión con los actores estadounidenses George B. Mitchell, Chuck Niles y Steve Conte. Sin intención de una coherencia narrativa cuidada y sin un esfuerzo mayor en los efectos de continuidad, el film toma los personajes de aquellos dos títulos y los resignifica, cambiando sus nombres y reformando los correspondientes argumentos.

La segunda producción también toma como referencia escenas de las películas de Portillo, modificando la trama la mayor parte de las veces a través de una voz *over* que reorienta el relato, y cambia la procedencia de la momia hacia la cultura maya (en una muestra del sincretismo cultural antes referenciado). En sus títulos de crédito vuelven a figurar algunos de los actores de la serie original, ya que estos emergen en el film combinados por medio del montaje con otros actores estadounidenses que participaron para la ocasión. También son modificados los nombres del productor y los guionistas, aunque de una forma mucho menos evidente, llamándolos Gilbert Solar y Alfred Salimar en lugar de Guillermo Calderón y Alfredo Salazar.

Pero la lista de películas que tomaron escenas mexicanas no termina aquí: otro film de Jerry Warren, una especie de versión psicodélica sobre la figura de la Batichica titulado *The wild world of Batwoman* (1966), incluye algunas imágenes de *La momia azteca*. Particularmente, hay unos inserts del personaje de “El Murciélago” espiando el lugar donde unos

maleantes tienen secuestrada a una aliada de la Batichica²²; así también las imágenes de la pantalla de comunicación del bandido con la cual da instrucciones a sus matones en *La momia azteca* son usadas para dar cuenta de los contactos del enmascarado con un científico loco. También lo vemos saliendo de una cueva y entrando inmediatamente a su laboratorio, en base a reinserciones de fragmentos del film de Portillo. Finalmente, “El Murciélago” aparece hacia el final de la narración por intermedio de un actor estadounidense, para las escenas del encuentro entre el bandido y la Batichica. Aquí se produce un despojo de la narración de aquellas cuestiones vinculadas a la figura de la momia y la mística construida en torno a las leyendas de Tenochtitlan, para centrar el atractivo en las figuras de los superhéroes y los villanos.

La adhesión que el cine mexicano suscitó en Hollywood con la producción de estas versiones dobladas y/o retocadas del género de horror nacional nos habla de una repercusión retroactiva, en el sentido de que los films mexicanos aluden por sus temáticas e iconografía a las referencias del cine clásico de terror hollywoodense. Por lo tanto, podemos inferir que más que la persecución de un exotismo foráneo, los productores Murray y Warren rescataron en estos films una suerte de nostálgico *revival* del propio cine estadounidense, aunque la narrativa presentada en los títulos mexicanos no es estrictamente semejante a la de aquellos a los que refieren. En cierto sentido, el hibridismo genérico -que amalgama lucha libre, comedia, terror y ciencia-ficción- así como la alusión a las culturas autóctonas, marcan un punto de gran diferenciación con sus pares estadounidenses, ya que estos últimos no han asociado dichos géneros a la propia historia cultural, sino más bien a fenómenos vinculados a la literatura de ficción (novelas o comics). A su vez, el empleo de estos films mexicanos para su difusión en la televisión y los autocines nos habla también del auge del género de terror entre el público joven, más aún en el año 1964, del cual Syder y Tierney (2005) recalcan como el momento de clímax de esta tendencia, coincidente con el estreno de las versiones de Murray y Warren sobre la serie de la momia azteca y con la difusión de las series cómicas estadounidenses “Los locos Addams” y “The Monsters”. Podemos ver entonces que el renacer del cine fantástico y de ciencia-ficción, y sus roces con el terror, responde

22 En el film original, “El Murciélago” está espiando los experimentos del Dr. Almada.

a un interés de rescatar el éxito que el cine hollywoodense ha suscitado en los públicos nacionales buscando de ese modo gestar el crecimiento del propio mercado con producciones de esa raigambre genérica, pero a su vez, la adición de elementos vinculados a la historia cultural mexicana ha llevado a estas películas a la construcción de una cierta mística audiovisual en torno a imaginarios estereotipados sobre la propia idiosincrasia que han sido utilizados para atraer al público nacional, y que ha gestado a su vez interés en los espectadores del otro lado de la frontera.

Conclusiones

A través del análisis de la trilogía de *La momia azteca* pudimos vislumbrar la existencia de una tendencia en el cine mexicano a reencuadrar la historia antigua bajo parámetros que producen fronteras tanto internas como externas, a saber, aquellas que alientan un efecto de extrañamiento con el fin de aplicar visiones estereotipadas de las culturas prehispánicas en base a las características del cine clásico-industrial de género, y por otro lado, aquellas que utilizan esa misma visión foránea hecha por los propios mexicanos para revitalizar esos estereotipos en el cine estadounidense de clase B. Pudimos localizar que estos films fueron configurados narrativamente en base a visiones dicotómicas que rondan aspectos tales como la confrontación entre la ciencia y lo mítico y entre la racionalidad y la superstición, marcadas por las categorías del Bien y el Mal como elementos disociados. Sin embargo, esta polarización deja de ser tal cuando analizamos los aspectos culturales e históricos que emanan de los films y de las versiones traducidas o transformadas por productores estadounidenses. Na bacia do Rio Araranguá, que também apresenta alta ocorrência de desastres, a memória coletiva já “terceirizou” o impacto dos eventos, não é mais notadamente Araranguá que sofre com a enchente, mas sim a localidade vulnerável da Barranca. Nesse processo de cristalização da segregação espacial, o poder público morosamente espera que a enchente limpe a própria sujeira, varrendo do mapa a comunidade. O que se deixou escondido no passado foi a importância do bairro na formação do município, uma importância deixada de lado porque não condiz com o atual *status* conferido à localidade.

Entendimos que la serie de la momia azteca, partiendo de imaginarios asentados sobre las culturas originarias, buscó generar un efecto de extrañamiento en el espectador mexicano, estableciendo una serie de entrelazamientos de leyendas surgidas de mentalidades modernas y occidentales que las incorporaron a los films. Por otro lado, ese mismo estereotipo cultural fue trasladado al otro lado de la frontera, en Estados Unidos, mostrando los productores Warren y Gordon Murray un interés por difundir esa mirada extrañamente foránea de los mexicanos sobre sus propios orígenes, y de algún modo, debido a las reminiscencias hollywoodenses de los films de Portillo, también retrotraerse al propio imaginario generado por el cine estadounidense, en una suerte de culto al cine de género.

Referencias bibliográficas

ABRAHAM, Carlos. An overview of the Latin American science fiction market. En: KURLAT, Silvia G. y DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2021, p. 81-90.

AVIÑA, Rafael. El cine de luchadores. En: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México D.F.: Editorial Océano de México S.A., 2004, p. 185-201.

AYALA BLANCO, Jorge. El horror. En: *La aventura del cine mexicano*. México D.F.: Ediciones Era, 1968, p. 209-221.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

BURKE, Peter. Estereotipos de los otros. En *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CABRERA CARREÓN, María Dolores. La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. VII, N° 1, p. 183-208, primavera 2019. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2019v7n1/brumal_a2019v7n1p183.pdf

CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

CEDENÑO ROJAS, Maribel. Introducción. El cine fantástico y de terror en Hispanoamérica y España. *Helix*, N° 7, p. 1-12, 2015. Disponible en: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/7-int/Cedeno>

CUELLAR BARONA, Margarita. La figura del monstruo en el cine de horror. *Revista CS*. Cali: Universidad Icesi, N° 2, p. 227-246, diciembre 2018.

FLORES, Silvana. Variantes de los foráneo dentro y fuera del país: rasgos transnacionales en La zandunga (Fernando de Fuentes, 1938). *RELACULT – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, Vol, 7, N° 1, p. 1-17, enero-abril 2021. Disponible en: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1965/1408>

GARCÍA, Gustavo. La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta. En: GARCÍA, Gustavo y MACIEL, David R. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 198-220.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Transforming Modernity: strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

GREENE, Doyle. *Mexploitation Cinema*. A critical history of Mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977. North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2005.

HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna*. Women, nation, and visual culture in Mexico, 1917-1936. Durham: Duke University Press Books, 2008.

IGLESIAS PRIETO, Norma. Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo. En: DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora, 2000, p. 19-39.

LÓPEZ, Ana. From Hollywood and back: Dolores del Río, a Trans(National)

Star. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 17, p. 5-32, 1998.

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

PÉREZ LLAHÍ, Marcos Adrián y ANGIOLA, Silvia. The eternal dream of a minor cinema: Latin American Dalliances with Science Fiction. En: KURLAT, Silvia G. y DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2021, p. 299-310.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, p. 7-46.

ROMERO TAPIA, Delfin. Científicos en la ciencia ficción mexicana. *Ciencia*. México, Vol. 69, N° 2, p. 38-43, abril-junio 2018. Disponible en: https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/69_2/PDF/CientificosCienciaFiccion.pdf

SCHMELZ, Itala. *El futuro más acá*. México: Conacult/UNAM/Landuci, 2007.

SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia*. American films and Mexican film culture before the Golden Age. Durham and London: Duke University Press, 2014.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.

SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores. Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic. En: SCHNEIDER, Steven Jay y WILLIAMS, Tony (eds.). *Horror International*. Detroit: Wayne State University Press, 2005, p. 33-55.10:30 - te

TODOROV, Tzvetan. Definición de lo fantástico. En: ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, p. 47-64.

ENVIADO EM: 23/08/2021
APROVADO EM: 22/10/2021

O AVESSO DA HISTÓRIA: INTELECTUAIS E REVOLUÇÃO EM OS INCONFIDENTES, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE (1972)

The other side of History: intellectuals and revolution in Os Inconfidentes, by Joaquim Pedro de Andrade (1972)

Janaina Martins Cordeiro¹

O artigo analisa os discursos elaborados em torno do filme *Os Inconfidentes*, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Lançada no Brasil em 1972, a película trata do episódio da chamada Inconfidência Mineira, de 1788-89, problematizando o papel dos intelectuais diante do fracasso do projeto revolucionário, bem como da iminência da prisão e da crueldade do julgamento. A proposta é considerar o filme tendo em vista dois aspectos: primeiro as formas a partir das quais o cineasta retoma a revolução fracassada do século XVIII para compreender o seu próprio tempo. Em seguida, pretendo observar como o filme dialogava com e divergia do contexto mais amplo da ditadura em 1972, ano marcado pelas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Palavras-chave: ditadura, cinema, comemorações, intelectuais.

ABSTRACT

The article analyzes the speeches elaborated on the film *Os Inconfidentes*, by filmmaker Joaquim Pedro de Andrade. Released in Brazil in 1972, the film deals with the episode of the so-called Inconfidência Mineira, 1788-89, problematizing the role of intellectuals facing the failure of the revolutionary project, as well as the imminence of prison and the cruelty of the trial. The proposal is to consider the film with two aspects in mind: firstly, the ways in which the filmmaker takes up the failed eighteenth-century revolution in order to understand his own time. Next, I intend to observe how the film dialogued with and diverged from the wider context of the dictatorship in 1972, a year marked by the celebrations of the 150th anniversary of Brazil's Independence.

Keywords: dictatorship, cinema, commemorations, intellectuals.

¹ Doutora em História pela UFF e Professora Adjunta de História Contemporânea do Departamento de História da mesma instituição. Jovem Cientista do Nosso Estado da Faperj e Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: janainamcordeiro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0594-5113>.

Era feriado, primeiro de maio de 1972, quando estreou no Brasil o filme *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Os críticos enfatizavam que se tratava do primeiro filme que o cineasta finalizava após o grande sucesso de 1969, *Macunaíma*, baseado na obra de Mário de Andrade. O Caderno B, do *Jornal do Brasil*, anunciava, na véspera da estreia que o filme era “um dos lançamentos brasileiros mais promissores do ano”. E no comentário específico sobre o filme, o crítico Ely Azeredo chamava atenção para o fato de que Joaquim Pedro de Andrade “apresentava um filme de impacto muito diverso do seu último filme”, partindo da proposta de contar “a história de Tiradentes que os livros não contam” (*Jornal do Brasil*, 30/04/1972, p.8).

Mas, contar a história do herói da independência brasileira dessa maneira, conforme os “livros não contam”, não foi tarefa simples em função de duas razões fundamentais: a primeira delas é que, em 1972, ano em que o filme foi lançado, a ditadura, em seu auge – repressor e de popularidade – estava completamente dedicada à tarefa de construir, ela própria, uma narrativa oficial da História-Pátria. Naquele ano, comemorava-se os 150 anos da Independência do Brasil e o regime preparava-se para celebrar em grande estilo. Evocava-se passado e presente, numa espécie de continuum no qual a ditadura se apresentava como desdobramento natural do desenvolvimento histórico e político brasileiro. Mais que isso, a história da Independência que a ditadura pretendia contar baseava-se nas ideias de ordem, na celebração da autoridade e da disciplina, representadas na figura do herói escolhido para ser festejado: o Imperador, D. Pedro I (CORDEIRO, 2015). Ao centrar-se na figura de Tiradentes e no episódio da revolução fracassada de 1788, *Os Inconfidentes* escolhia um caminho muito diverso daquele oficial para contar a história do Brasil e da Independência.

Em segundo lugar, a complexidade da empreitada se dava em função das próprias escolhas narrativas do filme. Para contar a história dos chamados “inconfidentes”, o roteiro de Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel baseou-se nos *Autos da Devassa*, nas poesias dos árcades e no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Os documentos da devassa, que tiveram uma publicação em 7 volumes concluída em 1938 por iniciativa do ministério de Gustavo Capanema², colocavam a problemática

2 Cf.: Biblioteca Digital da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira* Coleção Minas de História e Cultura; v. 2;. <https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/21494>. Acesso realizado em 29/01/2021.

sobre a validade e as possibilidades de se trabalhar com documentos produzidos pela repressão. Quanto a este aspecto, Joaquim Pedro sinalizava: “nos Autos, a vontade de salvar a pele e o processo deformante do registro, feito por um escrivo a ditado do inquisidor, fazem duvidar das afirmações atribuídas aos presos” (Jornal do Brasil, 30/04/1972, p.8).

Foi, portanto, considerando tais complexidades, do contexto histórico e das próprias escolhas do roteiro de Andrade e Escorel que, poucos dias após o feriado nacional dedicado a Tiradentes, veio à público, no país, a versão cinemanovista da história da fracassada revolução de Vila Rica, em 1788.

Este artigo propõe analisar algumas das narrativas construídas em torno do filme *Os Inconfidentes* no momento de seu lançamento. Para tanto, considerará os dois aspectos mencionados anteriormente, ou seja, tanto as opções narrativas dos roteiristas, como as formas a partir das quais o filme dialogava com e divergia do contexto mais amplo das celebrações do Sesquicentenário em 1972.

Os Inconfidentes centra-se, dessa forma, na conspiração, mas sobretudo, nos processos que levaram os intelectuais setecentistas e o Tiradentes à cadeia, bem como às formas a partir das quais cada um deles enfrentou as mazelas da repressão, da cadeia e o medo da condenação máxima. De acordo com o próprio cineasta, a figura do Tiradentes “demorou para tomar proporção dentro do roteiro, o núcleo de partida eram os três poetas”³. Isso porque, em certa medida, a base a partir da qual a história do filme foi concebida era mesmo os Autos da Devassa, nos quais, mesmo que mediadas ou contaminadas pelo ponto de vista do inquisidor, são as palavras dos poetas que encontramos. Mas também porque, o filme foi concebido tendo em vista os questionamentos sobre o papel dos intelectuais, ali personificados nas figuras de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, em contextos revolucionários: como se comportariam? Queriam mesmo revolucionar a ordem os homens das letras? Podia-se esperar algo deles? Que imagem deixariam para a posteridade? Aliás, a noção de posteridade é fundamental para o desenvolvimento da ação e também para compreender a estrutura narrativa do filme. Mais uma vez, de acordo com o Joaquim Pedro,

3 “Com a palavra Joaquim Pedro de Andrade”. Excertos de entrevistas concedidas por Joaquim Pedro de Andrade, que integram o encarte da edição restaurada em DVD do filme *Os Inconfidentes*, 2008.

No fundo, os personagens principais seriam mesmo os três poetas, o filme tem muito da visão interna dos três poetas sobre os acontecimentos. É uma projeção da visão interna deles. Procuramos usar a câmera em alguns momentos como se fosse a posteridade. É para ela que os poetas se confessam⁴.

Na obra, a Inconfidência coloca-se como metáfora para a revolução fracassada; a esquerda brasileira, seus dilemas sobre como fazer a revolução, aparecem representados pelos “inconfidentes”, confessando suas culpas, seus fracassos. O século XVIII transformava-se em cenário ideal para tratar de assuntos tão caros ao século XX. De acordo com o próprio cineasta, tratava-se de reconstituir a conspiração “a partir da cadeia”, quando a análise do processo pelos prisioneiros transformou-se o em um doloroso “inventário de culpas”⁵.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade mostrava uma dura reflexão a respeito da história do Brasil, dos efeitos da repressão e da tortura sobre os indivíduos e do papel dos intelectuais ante a violência do Estado. O filme, à exceção de Tiradentes, tratava de heróis fracos, covardes, da falência do projeto da revolução e de um herói que, condenado, morria sozinho pela defesa de seus ideais. Nesse sentido, destoava enormemente do tom comemorativo que marcou o ano de 1972.

Ainda assim, é preciso cuidado para não reduzi-lo a uma manifestação de *resistência cultural* contra a ditadura. Mesmo porque, conquanto sua visão dos acontecimentos destoasse da proposta oficial amplamente veiculada naquele ano, o filme, como veremos, não escapou à euforia comemorativa do período. Mais que isso e, principalmente, se podemos compreendê-lo também como expressão de resistência, o filme vai além. Sua narrativa propõe uma discussão sobre os impasses aos quais haviam chegado as esquerdas brasileiras naquele momento. O projeto revolucionário, seus caminhos e alternativas, tão amplamente debatidos ao longo das décadas anteriores, parecia sucumbir diante da pressão imposta pela ditadura. E era essa discussão que *Os Inconfidentes* propunha: a partir

4 Idem, idem.

5 Cf: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Rio de Janeiro, Dossiê Joaquim Pedro de Andrade. “O diretor fala do filme”. In: *Os Inconfidentes – a história de Tiradentes que os livros não contam*. Mimeo. p. 4, grifos no original.

do fracasso da Inconfidência Mineira, questionava-se por que a revolução nos anos 1960/70 também havia fracassado. E, diante desse cenário, como a intelectualidade que sonhou e imaginou a revolução se comportaria?

Sob este aspecto, não se deve compreender o filme como um protesto direto contra a proposta de história oficial que a ditadura formulava através das comemorações do Sesquicentenário em 1972. Mesmo porque, o filme começou a ser pensado muito antes e foi lançado quando a Comissão Executiva Central (CEC) para organização dos festejos apenas dava início às celebrações⁶. Em 1970, Joaquim Pedro de Andrade já falava de um projeto para um filme sobre a Inconfidência Mineira (RAMOS, 2002, p.58). Logo em seguida, com apoio da TV italiana RAI que na época promovia o programa *A América Latina vista por seus diretores*, o cineasta fez *Os Inconfidentes*, exibido em primeira mão na Itália, sob o título de *La Conjura*⁷. A crítica italiana, aliás, recebeu muito bem o filme, considerando-o “um exemplo da maturidade e convicção com que se faz um filme”⁸.

Antes, no entanto, ainda em 1965, Joaquim Pedro passara dez dias na prisão, experiência que o marcou profundamente: o cineasta fora detido junto com Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antônio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony e Jaime Rodrigues quando abriram uma faixa com os dizeres “*Abaixo a ditadura*” em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, durante uma conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA), diante do então presidente, Marechal Castello Branco. Os jovens levados à prisão naquele dia, ficaram conhecidos como “os oito do Glória”, batizados pelo próprio Glauber Rocha, embora fizesse parte do grupo, ainda, um nono integrante: o poeta Thiago de Mello, o qual, no entanto, conseguiu fugir (SANTIAGO JUNIOR, 2019, p.384).

A ideia de filmar *Os Inconfidentes* teria surgido alguns anos mais tarde, em parte devido a essa experiência. De acordo com depoimento de Mário Carneiro a Ivana Bentes, Joaquim Pedro de Andrade teria lhe confessado que a leitura dos Autos da Devassa, “um calhamaço fantástico

6 Oficialmente, as comemorações do Sesquicentenário da Independência tiveram início justamente no 21 de abril, dia de Tiradentes, e se prolongaram por quase seis meses, até o seu encerramento oficial na Semana da Pátria, em setembro. Sobre o calendário das celebrações, ver CORDEIRO, 2015.

7 Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Dossiê Joaquim Pedro de Andrade. Recorte de jornal. “Crítica italiana aplaude película de Joaquim Pedro”. *Jornal do Brasil*. Sem data.

8 Idem.

com os depoimentos dos presos, arrancados sob tortura... me lembrou a nossa experiência na prisão. Acho que vou fazer um filme sobre isso” (BENTES, 1996, p.65). De acordo com Santiago Junior (2019, p. 387), a prisão foi um marco importante para Joaquim Pedro de Andrade que, depois, ainda fora levado outras duas vezes pela polícia durante a ditadura. Conforme analisa o historiador, o segundo episódio de prisão, ocorrido durante a abertura do Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em 1969, “contou como uma espécie de reforço da ideia de ‘derrota do brasileiro’ que Joaquim Pedro retomava, já naqueles anos, em *Macunaíma* e mais tarde em *Os Inconfidentes*” (2019, p.387-388).

Mas, para além de sua experiência pessoal, Joaquim Pedro também se dizia muito impressionado por episódios que, então, se tornavam recorrentes no país: a partir de 1970, tornou-se relativamente comum a tática de levar a público depoimentos de militantes da luta armada, presos pela repressão e que expressavam seu arrependimento, muitos dos quais em rede nacional de rádio e televisão, por terem participado de atos considerados de “terrorismo” pela ditadura. De acordo com Alessandra Gasparotto, entre 1970 e 1975 cerca de 40 militantes de distintas organizações protagonizaram episódios de retratação. Somente em 1970, 15 foram apresentados como “arrependidos”, sendo que pelo menos 12 destes tiveram suas retratações divulgadas na íntegra ou em parte pela televisão (GASPAROTTO, 2009, p.13). A autora também menciona o grande impacto que a presença destes depoimentos teve, sobretudo em 1970 e 1971 (Idem, p.32).

Sobre tais episódios, Joaquim Pedro de Andrade se dizia

muito impressionado com aquelas pessoas [os presos políticos], pareciam zumbis, que apareciam na televisão para renegar seus ideais. A tortura tinha quebrado a moral desses caras. O tema do filme era esse desbunde diante da ameaça de morte e a luta para prorrogar a miséria vida, que seria miséria mesmo, depois de um episódio desses (BENTES, 1996 p.109).

Foi, portanto, sob tais impressões que *Os Inconfidentes* foi concebido e realizado. A Conjuração Mineira parecia servir como metáfora perfeita para a compreensão dos limites da revolução, da impossibilidade de realizá-la, do trágico destino que tiveram aqueles que ousaram tentar

romper com a ordem estabelecida. A associação entre os presos políticos do século XVIII e os do século XX, bem como o fracasso da conspiração setecentista serviam como meio para refletir sobre os caminhos e descaminhos da revolução nos anos 1960/70.

A ação do filme se passava, em sua maior parte, na cadeia, onde os inconfidentes/revolucionários sucumbiam um a um, de forma degradante diante da prisão, diante da tortura. As palavras do poeta Alvarenga Peixoto, interpretado pelo ator Paulo César Pereio, à sua mulher são expressivas desse processo:

Que o remorso me persiga ou devo preferir a brasa, a roda, o repuxão dos cavalos? Eu sei como se castiga. Direi o quanto me ordenarem, o que sei e o que não sei. Depois peço perdão, esqueço” (BENTES, 1996, p.109).

Não obstante, se o cineasta se mostrava pessimista diante da postura dos poetas/intelectuais setecentistas, tal sentimento desaparecia na figura de Tiradentes. O mesmo Joaquim Pedro de Andrade que em 1969 filmou *Macunaíma* - “a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil”, o herói sem nenhum caráter, o anti-herói -, mostrava ao público brasileiro em 1972, o herói máximo da nação, “o anti-Macunaíma (...) o herói com caráter, o sacrificado, o esquartejado”. Enquanto os demais inconfidentes eram fracos, “a única figura intocada é o Tiradentes de José Wilker” (BENTES, 1996, p.110). A representação heroica de Tiradentes, sua disposição para o sacrifício e a firmeza de caráter e ideias – afinal, ele não renegou seus ideais e não “desbundou” diante da ameaça de morte – reforçava a oposição entre a *palavra* e a *ação*, entre intelectuais e revolucionários. Tiradentes era, nesse sentido, o autêntico revolucionário.

Sobre a oposição entre Tiradentes e os três poetas, Joaquim Pedro de Andrade afirmava:

Entra aí uma interpretação que fizemos do comportamento dele [Tiradentes]. Em todos os depoimentos ele aparece como um indivíduo com uma tremenda convicção do que estava fazendo, uma convicção de justiça e da causa que defendia. E nos pareceu

inteiramente impossível que ele se sentisse como os outros realmente se sentiram, culpados, culpados num sentido ético e moral⁹.

A construção desta imagem em específico de Tiradentes, que o exaltava como homem de ação, não é algo raro nas representações das esquerdas brasileiras. Em particular, não foi incomum durante os anos da ditadura. Nesse sentido, a imagem de um Tiradentes praticamente “intocado”, como podemos ver no filme, não é única entre as esquerdas do período. Aparecia também, por exemplo, no espetáculo teatral *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Boal, inclusive, costumava afirmar que “não se deve pensar em Tiradentes como mártir da Independência, mas como um homem revolucionário, ‘transformador de sua realidade’” (BOAL e GUARNIERI, p.39, apud: CARVALHO, 2007).

É uma operação similar que vemos em *Os Inconfidentes*: o Tiradentes-mártir, tão caro às representações oficiais que a república fez do herói, é substituído pelo Tiradentes-revolucionário ou, ao menos, pelo homem de convicções, à diferença, de acordo com a narrativa filmica, dos arcades.

Ainda sobre a peça teatral, Marcelo Ridenti (2000, p.156-7) lembra que *Arena conta Tiradentes* constituiu-se no ápice de um processo de autocritica iniciado pelo Teatro de Arena ainda em 1966 com a encenação de *Arena conta Zumbi* e que evidenciaria a aproximação do grupo com as propostas de enfrentamento armado à ditadura. Por isso a crença nesse herói transformador da realidade que, mais que um herói, encarnava na percepção de Boal e Guarnieri, a “proposta de um ‘revolucionário ideal’” (GOLDEFEDER, 1977, apud: OLIVEIRA, 2003, p.111).

De fato, a figura do Tiradentes conservava-se intocada no filme de Joaquim Pedro de Andrade, indicando talvez a permanência da fé no homem do povo, que aparece com grande força em *Arena conta Tiradentes*. Essencialmente, o que difere o filme da peça são os contextos em que cada um veio a público: se em 1967, o Teatro de Arena tomava para si a missão de

9 “Com a palavra Joaquim Pedro de Andrade”. Excertos de entrevistas concedidas por Joaquim Pedro de Andrade, que integram o encarte da edição restaurada em DVD do filme *Os Inconfidentes*, 2008.

ganhar o público para a legitimidade da luta – armada, em última instância –, contra a ditadura, em 1972 os movimentos guerrilheiros já haviam, quase todos, sido derrotados. A realidade que Boal e Guarnieri pretendiam ver revolucionada em 1967 era outra, diferente daquela que Joaquim Pedro de Andrade vislumbrava. Em 1972, a revolução ou, no limite, a luta contra a ditadura, acumulava uma série de reveses. *Os Inconfidentes* tratava justamente dessa derrota e do papel do intelectual diante dela. Louvava o comportamento Tiradentes, homem de ação, e questionava o papel dos poetas/intelectuais. Sobre isso, o cineasta afirmava:

A cadeia interferiu na pessoa dos poetas, causando uma virada quase de tipo infantil. O inquisidor se confundia com o pai julgador, a rainha com a figura materna. Isto pode se observar muito nos poetas e praticamente nada em Tiradentes. Ele apenas assume a culpa dele: ‘eu ideei tudo sem que ninguém me instigasse’. Ficamos absolutamente convencidos de que ele fazia aquilo não por um tipo de arrependimento de caráter mais ou menos religioso, mas sim por convicção política¹⁰.

O filme estava, de fato, atrelado ao seu tempo. Polêmico, propunha falar aos intelectuais – divididos na representação filmica entre falsos e verdadeiros revolucionários. Agressivo, sob determinados aspectos, já na abertura, o título surgia aos poucos, como vindo de dentro de um pedaço de carne sangrando, em putrefação, rodeado por varejeiras. Na cena final, do enforcamento de Tiradentes, enquanto o carrasco puxava a corda, ouviam-se aplausos desconcertantes. Mas então, a montagem do filme, realizada por Eduardo Escorel, cortava para outro plano e o espectador podia, então, notar que os aplausos vinham de colegas que assistiam, em 1971, à encenação do enforcamento nas comemorações do 21 de abril em Ouro Preto. Séculos depois, o público aplaudia o sacrifício do herói pela liberdade do povo, mas então, em uma leitura oficial, apropriada pelo Estado ditatorial: a cerimônia era marcada pelo sentido de ordem e

10 “Com a palavra Joaquim Pedro de Andrade”. Excertos de entrevistas concedidas por Joaquim Pedro de Andrade, que integram o encarte da edição restaurada em DVD do filme *Os Inconfidentes*, 2008.

civismo e o revolucionário, então, capturado por estes valores. Em ato de fina ironia, o filme destacava o trecho do discurso oficial, que se referia a Tiradentes como aquele “que morreu pela liberdade desta terra”.

Ivana Bentes, em seu livro sobre a obra de Joaquim Pedro de Andrade, escreve a respeito dessas cenas finais: “Joaquim Pedro de Andrade ironiza esta ‘aula de civismo e amor à Pátria’” proposta pela ditadura (BENTES, 1996, p. 112). Mas, possivelmente, a intenção do cineasta e do montador, ao realizar o corte da cena do enforcamento de Tiradentes para o tempo presente, não se resumia à mera ironia. Ao contrário, talvez fosse o caso de pensa-la como a associação, de forma definitiva, entre o poder, sua *mise-en-scène* oficial e a violência praticada pelo próprio poder.

Na sinopse do filme o diretor afirma seu interesse pelo “estudo do comportamento de presos políticos, especialmente de formação burguesa, submetidos ao terror da repressão com poder absoluto”¹¹. E, descrevendo o desenrolar da história:

A repressão se abate cruel e concreta sobre os sonhos dos inconfidentes. São três longos anos de prisão incomunicável, de interrogatórios, ameaças e horrores que torcem as idéias, o caráter e a memória dos presos (século dezoito ou século vinte no Brasil?)¹².

Porém, mais que falar de seu tempo, Joaquim Pedro falava aos seus pares, aos intelectuais de origem burguesa e de esquerda. De acordo com Jean-Claude Bernardet, o golpe de 1964 mudou, de maneira geral, a temática do Cinema Novo, que deixava de ser popular, rural, nordestina. A preocupação dos cineastas se voltava para uma tentativa de compreender seu próprio papel - eram mesmo revolucionários? Para Bernardet, Os

11 Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Rio de Janeiro, Dossiê Joaquim Pedro de Andrade. “O diretor fala do filme”. In: *Os Inconfidentes – a história de Tiradentes que os livros não contam*. Mimeo. p. 2, grifos no original.

12 Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Rio de Janeiro, Dossiê Joaquim Pedro de Andrade. “O diretor fala do filme”. In: *Os Inconfidentes – a história de Tiradentes que os livros não contam*. Mimeo. p. 1, grifos no original.

Inconfidentes é o ápice desse tipo de questionamento¹³. E podemos ainda ir mais longe: tratava-se de compreender como os intelectuais se comportariam diante da derrota, iminente. E, se eram mesmo revolucionários, como a esquerda pudera ser derrotada em 1964? Uma derrota, que como ficava evidente neste filme de 1972, se aprofundava. Aqui, é interessante observar o relato de Sarah de Castro Barbosa, então esposa de Joaquim Pedro de Andrade, sobre as impressões do casal diante do golpe:

Eu dizia pro Joaquim, o Brasil inteiro vai parar. Nenhum operário vai aparecer na obra. E quando saímos ficamos chocados com a ‘normalidade’ das coisas. Não havia indício de nada. As pessoas continuavam levando a vida da véspera. Fomos à UNE, vimos gente festejando o golpe na praia. Os operários vieram trabalhar. Que ilusão, a nossa! (BENTES, 1996, p. 61).

Assim, *Os Inconfidentes* é um filme sobre o aprofundamento dessa derrota, constatada pelo casal ainda em 1964 e que se aprofundaria com o avançar da ditadura. Nele, *o povo*, que Joaquim Pedro esperava ver mobilizado em 1964 praticamente não aparecia mais. Tratava-se, agora, de desvendar, criticar e esmiuçar o comportamento dos intelectuais, embora, paradoxalmente, o filme mantivesse a fé no elemento popular, o Tiradentes, o único que, efetivamente resistia, apesar de tudo. Apesar de todos.

Diante da derrota iminente, o filme se dirigia aos intelectuais, através das palavras e dos comportamentos dos poetas do século XVIII, questionando seus comportamentos: agiriam como falsos revolucionários que, diante da catástrofe e da ameaça de morte, negariam seus ideais? Não seria legítimo ou, ao menos humano, fazê-lo diante da possibilidade da morte? Ou poderiam eles, intelectuais burgueses agirem como Tiradentes, o autêntico revolucionário? Seriam capazes do sacrifício máximo?

Eram esses os questionamentos do filme, os quais, para se mostrarem com a força que de fato possuíam, procediam a uma espécie de polarização dos personagens. Os poetas eram representados, segundo

13 Entrevista concedida por Jean-Claude Bernardet a Alice de Andrade que integra a edição restaurada em DVD do filme *Os Inconfidentes*, 2008.

Alcides Freire Ramos, a partir de três características principais: eram homens essencialmente voltados para as ideias, que mantinham determinado afastamento com relação às camadas sociais oprimidas e cuja superficialidade era o traço mais marcante de seu discurso (RAMOS, 2002, p.150). Eram, em suma, *homens da palavra*, enquanto Tiradentes era o *homem de ação*.

Essa polaridade, de forma alguma estranha às discussões que mobilizavam as esquerdas da época, constituía o cerne do debate proposto em *Os Inconfidentes* e, ao mesmo tempo, a causa própria da derrota. Como interpretou, na época, o crítico italiano Ugo Buzzolan, o filme ressaltava que: “quem vive falando de revolução, mas vive como burguês não tem convicção de nada e explora os que verdadeiramente sofrem as injustiças”¹⁴. Uma discussão, de fato, muito mais à moda dos anos 1960/70, do que propriamente do século XVIII. E para se chegar a ela, de acordo com Gilda de Mello e Souza, os roteiristas do filme apagaram “a resistência inabalável de Gonzaga diante dos inquiridores durante o ano e meio que durou o processo”. Em sua análise do filme, logo quando de seu lançamento, Mello e Souza, apontava para a importância de questionar as opções feitas pelo filme com relação à representação de Tomás Antonio Gonzaga:

Neste primeiro esboço do personagem Joaquim Pedro parece ter se baseado na descrição, bastante fantasiosa, que Eduardo Frieiro faz da aparência de Gonzaga pois acentua o lado mundano do desembargador, a sua preocupação com as roupas, o aspecto desfrutável do homem maduro apaixonado pela adolescente de 17 anos (MELLO E SOUZA, 1972, p.229).

A autora admite que, em dados momentos do filme, o cineasta parece optar por uma representação que se afasta deste “primeiro esboço pastoral” de Gonzaga. Nestes momentos, justamente quando o roteiro de Andrade e Escorel passa a privilegiar os Autos da Devassa como fonte essencial, aparecem a “extraordinária argúcia e habilidade do magistrado

14 Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Dossiê Joaquim Pedro de Andrade. Recorte de jornal. “Crítica italiana aplaude película de Joaquim Pedro”. *Jornal do Brasil*. Sem data.

diante dos inquiridores (Idem, idem). E continua:

A resistência de Gonzaga [...] durante o ano e meio que durou o processo, tem um significado profundo que não foi posto em relevo pelo filme: representa a crença no poder da inteligência e na força invencível das palavras. (MELLO E SOUZA, 1972, p.231).

Assim, o tratamento dado pelo filme ao poeta Tomás Antônio Gonzaga, de forma a reforçar a polarização entre o comportamento convicto do Tiradentes de um lado e as posturas vacilantes dos intelectuais de outro, reafirmava determinada visão dos acontecimentos que, se dialogava bem com as inquietações da época sobre o papel dos intelectuais ante o fracasso das perspectivas revolucionárias e do triunfo da repressão era, por outro lado, reducionista. Vale a pena acompanhar, mais uma vez, as reflexões de Gilda de Mello e Souza a esse respeito:

Ao se desinteressar do comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios, para louvar apenas a coragem admirável de Tiradentes na tortura, o cinema aderiu, como o teatro já havia feito, à visão obreirista dos acontecimentos. Era uma perspectiva possível, mas extremamente partidária. Não parecia condizer com o temperamento cético e racional de Joaquim Pedro (...) Na medida em que Joaquim Pedro iluminava o grande Alferes, deixando na sombra a resistência simétrica de intelectual Gonzaga, o episódio se tornava mais claro e legível mas extremamente empobrecido, porque escamoteava um dos termos da discussão. De certo modo a valorização irrestrita do Alferes significava um retorno à interpretação oficial da Inconfidência e ao conceito estereotipado de heroísmo que, no início, o diretor parece ter querido evitar (MELLO E SOUZA, 1972, p.231. Grifos no original).

Mas, se de um lado o filme deu preferência a uma polarização entre homens de ação e homens de ideia que podem, em certos termos, tornar

a reflexão redutora, ele também causava impacto. Isso porque, mostrava sem meios tons a força da repressão, a barbárie da prisão e da tortura, os conspiradores sucumbindo um a um, o poder absoluto do Estado. Impossível alegar que a tortura e a barbárie estavam nos porões. O filme traz para o pátio da cadeia a rainha, Maria I, em pessoa para dar a sentença a cada um dos condenados, que se apresentavam maltrapilhos, famintos, machucados, visivelmente torturados. Não há porões em *Os Inconfidentes*, o Estado, está ali, dentro da cela e é ele quem dita as sentenças.

Em recente entrevista sobre o filme, o roteirista e montador de *Os Inconfidentes*, Eduardo Escorel, ao se referir à obra de Andrade e em particular a este filme, falava da iconoclastia como uma de suas principais características. Especificamente, Escorel mencionava três cenas em que o caráter iconoclasta do filme mostrava-se abertamente: primeiramente, uma cena no início do filme em que o traidor, Joaquim Silvério dos Reis, entra em uma banheira junto ao governador da Capitania de Minas Gerais, o Visconde de Barbacena, atendendo a seu convite; em seguida, a cena referida anteriormente, em que D. Maria I aparecia na cela proferindo a sentença aos revolucionários e, por fim, o corte final, quando do enforcamento de Tiradentes passava-se às celebrações do 21 de abril de 1971. Escorel relatava ainda a importância de o filme ter saído em 1972, colocando-se como um antidiscurso, no contexto das comemorações dos 150 anos da independência¹⁵.

Ainda assim, o filme não escapou ao delírio comemorativo que marcou aquele ano. No dia 12 de abril, em meio às expectativas do início das comemorações do Sesquicentenário, o censor Sebastião Minas Brasil Coelho, do Serviço de Censura de Diversões Públicas emitia o seguinte parecer sobre a classificação etária para o filme:

Do ponto de vista plástico, a fita apresenta algumas cenas que em outras situações poderiam ser consideradas na fixação da classificação etária. Todavia, em vista de tratar-se de uma obra que enfoca a história do proto mártir de nossa independência, creio que as cenas acima mencionadas seriam até necessárias, principalmente para incutir no adolescente e na juventude de modo geral, o sacrifício de um punhado de homens, capazes de

15 Entrevista concedida à ABC Cursos de Cinema, em 30/03/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPW--xn1vNM>. Acesso realizado em 18/10/2021.

tudo para a nossa liberdade, não hesitando mesmo em sacrificar o seu bem mais precioso que é a vida, exemplo dignificante a serem [sic] seguidos por todos¹⁶.

Um filme sobre a Inconfidência Mineira que, de alguma forma, resgatava a figura heroica do Tiradentes, naquele momento em que a nação se preparava para rememorar os eventos da Independência, não podia ser de todo malvisto. E é sob esse aspecto que o censor pôde se sentir à vontade para encaixar o filme na classificação etária “Livre”, concluindo pela contribuição cívica que ele poderia prestar à formação dos jovens, ensinando o valor do sacrifício pela Pátria, traduzido em exemplo dignificante a ser seguido. Chama atenção o fato de que, na sequência, o censor fez uma interessante observação que justificava sua opção pela liberação do filme para todas as idades. Segundo ele:

Assim como nos filmes que enfoca a vida de Cristo, onde este é sacrificado e martirizado, inclusive crucificado, são liberados sem nenhuma restrição etária, ao nosso ver a presente obra, [embora] não se trate de cunho religioso, [mas sim] dos heróis da nossa história, responsáveis pela nossa liberdade e soberania e que ao nosso ver, data vênha, merece um tratamento semelhante¹⁷.

A semelhança entre o martírio de Cristo e Tiradentes é um elemento crucial que faz com que o mito em torno do Alferes tenha forte aceitação social (CARVALHO, 1990), sobretudo entre as camadas mais conservadoras da sociedade. Mas não somente entre elas. No próprio filme, na cena em que o carrasco vai buscar Tiradentes para levá-lo à força, o Alferes vira-se para seu algoz e diz ironicamente: “Não, amigo. Eu é que devo te beijar os pés e as mãos”. E após, despindo-se, completou: “Cristo

16 Parecer do Serviço de Censura de Diversões Públicas favorável à liberação do filme *Os Inconfidentes*. In: Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964 -1988”, www.memoriacinebr.com.br. Acesso realizado em 26/01/2017. A base de pesquisa Memória CineBr, que chegou a disponibilizar gratuitamente mais de 6 mil documentos relativos a centenas de filmes brasileiros e seus processos de censura, encontra-se, atualmente em busca de apoio financeiro para manter suas atividades de forma gratuita.

17 Parecer do Serviço de Censura de Diversões Públicas favorável à liberação do filme *Os Inconfidentes*. Arquivo Nacional de Brasília.

também morreu nu”. Ou seja, se as esquerdas, ainda que por caminhos diferentes, comparavam o martírio de Tiradentes ao de Jesus Cristo, ambas – esquerdas e direitas – encontravam neste ponto um elemento comum.

Tal supervalorização do Tiradentes não é, portanto, de forma alguma estranha aos segmentos mais conservadores da sociedade, tão apegados à história oficial. Nesse sentido, os técnicos de censura e o público que assistiu ao filme puderam reconhecer naquela supervalorização do Tiradentes elementos da história oficial, tão cara ao regime e que também não era de forma alguma estranha a estes segmentos sociais.

Outros pareceres endossavam aquele que atribuía ao filme a classificação etária “Livre”. Alguns, porém, preferiram enquadrá-lo como proibido para menores de 10 anos. Chancela com a qual o filme acabou saindo. O parecer do técnico de censura Tabajara Fabiano de Santana Ramos, emitido em 28/02/1972, concedendo ao filme o certificado de “Livre para exportação” classificava-o como proibido para menores de 18 anos. Não obstante, aquele era um caso à parte, já que Joaquim Pedro de Andrade solicitou ao serviço de censura que antecipasse a análise sobre a liberação do filme para exportação, na medida em que o filme já havia sido vendido para a TV italiana. Assim, os censores realizaram uma primeira análise do filme sem que tivesse sido incorporada, ainda, a trilha sonora. O certificado foi concedido, ficando o filme sujeito a uma segunda avaliação para liberação no Brasil após ser acrescentada a trilha sonora. Já neste primeiro parecer, o técnico de censura reconhecia na película aspectos positivos da nossa história, que deveriam ser vistos e apreciados pelo público:

(...) transmite, sem nenhum ‘chauvinismo’ e sectarismo, o ‘modus vivendi’ de então, onde não falta o amor à Pátria (civismo) e o lirismo de Gonzaga, fechando o filme com o romper de ‘uma música forte, de exaltação cívica, que acompanha cenas modernas de atualidades tomadas no dia 21 de abril (1971) em Ouro Preto mostrando cerimônias oficiais em que Tiradentes é venerado como herói Nacional¹⁸.

18 Parecer do Serviço de Censura de Diversões Públicas. In: Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964 -1988”, www.memoriacinebr.com.br. Acesso realizado em 26/01/2017.

No segundo parecer, com data de 12 de abril, o mesmo censor explicava:

Quando li o ‘script’ do filme para ser gravado na Itália, aponte a impropriedade de 18 (dezoito) anos porque à página 41 do script consta: ‘sequência 30 – noite de núpcias – um grande leito nupcial, Gonzaga e Marília seminus...’, que não aparece no filme. Mas há suicídio, o esquartejamento do protomartir de nossa independência (...), a sordidez do ambiente de prisões; donde a minha sugestão de que o filme seja liberado com a impropriedade até 10 (dez) anos, deixando positivado o meu conceituamento de tratar-se de uma produção enaltecadora de nossos valores históricos¹⁹.

Interessante observar que a cena que realmente incomodou o censor na primeira leitura e fez com que o filme fosse enquadrado por ele na classificação etária de 18 anos dizia respeito a aspectos morais: a noite de núpcias entre Marília e Gonzaga, que os mostrava seminus. No mais, conquanto em geral o filme contivesse muitas cenas duras, fortes e mesmo “sórdidas”, o filme merecia no máximo, a proibição para menores de 10 anos, afinal, como fez questão de destacar o técnico de censura, tratava-se de obra “enaltecadora dos nossos valores históricos”.

Envolvidos pela atmosfera das festas, como não ver naquele filme uma parte dessa grande onda comemorativa? Mesmo não sendo Tiradentes, e sim D. Pedro I, o herói do Sesquicentenário, como não reconhecer o *mártir da Independência* como elemento fundamental daquele evento que se estava rememorando? Como não ver o *espírito do sacrifício cívico* mesmo num acontecimento histórico considerado subversivo por definição, como era o caso da mal chamada *Inconfidência Mineira*? Um relatório de julho de 1972 do Serviço Nacional de Informação (SNI) sobre o filme, por exemplo, dizia que

19 Parecer do Serviço de Censura de Diversões Públicas favorável à liberação do filme *Os Inconfidentes*. Arquivo Nacional de Brasília. 12 de abril de 1972.

Quanto ao “Dado Conhecido” de que há suspeita de que o filme apresente conotações subliminares de caráter subversivo, seria difícil negar, em um filme que trata do tema da Inconfidência Mineira, seu caráter subversivo²⁰.

Mesmo assim, o SNI mandou liberar o filme, reafirmando apenas a orientação da DPF de “escoimar, ou mesmo interditar” as eventuais referências ideológicas negativas ao regime. De toda forma, este parecer demonstra que os serviços de informação do governo - assim como a sociedade - não eram inocentes. O caráter subversivo da obra era patente. Em 27 de abril, afinal, o jornal *Tribuna da Imprensa* divulgou uma nota na qual afirmava que Joaquim Pedro de Andrade estaria eufórico: isso porque *Os Inconfidentes* havia sido liberado pela censura sem nenhum corte. O jornal enfatizava ainda que aquele era um fato raro nos últimos tempos²¹. Aliás, os dois longas anteriores de Joaquim Pedro tiveram problemas sérios com a censura: *O Padre e a Moça* (1966) e *Macunaíma* (1969) desagradaram profundamente aos censores.

O primeiro, liberado inicialmente para maiores de 18 anos, teve problemas quando de sua estreia em Minas Gerais e foi proibido pelo Departamento de Censura do Juizado de Menores de Belo Horizonte, a pedido de “autoridades eclesiásticas e de membros da tradicional família mineira”. Após nova análise o filme foi, afinal, proibido para menores de 18 anos, mas dessa vez com três importantes cortes²². Já no caso de *Macunaíma*, posteriormente um grande sucesso de público, a censura foi mais violenta: em 28 de julho de 1969, os censores sugeriram a proibição do filme para menores de 18 anos, com quinze cortes de cenas inteiras, “a maioria de peitos e nádegas nuas, alguns palavrões e o texto: ‘muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são’”²³. Foi apenas em outubro daquele ano que o filme foi liberado para maiores de 18 anos, com os cortes reduzidos

20 Relatório do Serviço Nacional de Informação, 10/07/1972. In: Projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964 -1988”, www.memoriacinebr.com.br. Acesso realizado em 26/01/2017.

21 Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Rio de Janeiro, Dossiê Joaquim Pedro de Andrade. Recorte de jornal sem título. *Tribuna da Imprensa*, 27/04/1972.

22 Leonor Souza Pinto. *O padre e a moça: censura, igreja e Estado*. Disponível em www.memoriacinebr.com.br. Acesso realizado em 31/10/2017.

23 Leonor Souza Pinto. *Macunaíma*. Disponível em www.memoriacinebr.com.br. Acesso realizado em 31/10/2017.

para três, no entanto, permanecia o veto para exibição na televisão²⁴.

Joaquim Pedro de Andrade era considerado, então, uma espécie de diretor manjado, seus filmes eram quase sempre problemáticos para os censores. Mas, em 1972, com *Os Inconfidentes* havia sido diferente: não houve cortes. Em parte, porque, como é preciso reconhecer, Tiradentes é um herói nacional unânime, reivindicado e cultuado tanto pelas esquerdas – mesmo as mais radicais, como era o caso do Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) – como pelas direitas. Tal unanimidade está no cerne da boa aceitação do filme pelos censores. Ao mesmo tempo, é preciso considerar o contexto comemorativo do Sesquicentenário da Independência, quando a exaltação dos valores cívicos nacionais e dos heróis da Pátria estiveram na ordem do dia. A mera possibilidade de ver naquela leitura quase cruel da história do Brasil a exaltação do civismo e do amor à Pátria era, de certa forma, representativa da euforia comemorativa que marcou os primeiros anos da década 1970 e, particularmente, o ano de 1972 (CORDEIRO, 2015).

Assim, não foi rara a associação direta do filme com as comemorações do Sesquicentenário. Além do que já foi mencionado, *Os Inconfidentes* entrou em circuito nacional de exibição em 1º de maio, apenas dez dias após o início grandioso das comemorações – por sinal, no dia de Tiradentes. As relações entre um e outro foram, portanto, construídas e ampliadas: no próprio acervo reunido pela Comissão Executiva Central para organização dos festejos oficiais (CEC) e doado ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, entre os recortes de jornal sobre “cinema e sesquicentenário” encontramos algumas matérias sobre *Os Inconfidentes*. Importante indicação de que, apesar da dureza do filme, ele não escapou de ser apropriado, ainda que de forma periférica, pelos organizadores da festa. Também na imprensa da época, o filme não ficou imune às associações com as comemorações. O *Última Hora*, por exemplo, divulgou um pequeno artigo, acompanhado de fotografia do diretor do filme no qual dizia: “Joaquim Pedro, belo e cineasta, espiava sempre primeiro as belezas do seu *Os Inconfidentes*, filme comemoração de todo um Sesquicentenário. (...)”²⁵.

24 Idem.

25 Fundo Comissão Executiva da Comemoração do Sesquicentenário da Independência. Arquivo Nacional/SDE - Documentos Públicos, código IJ. Pasta 77. Recorte de jornal: “Uma foto com um lindo detalhe”. *Última Hora*, abril, 1972.

Esse tipo de associação não era, absolutamente, algo incomum. Sobretudo se pensarmos que o filme recuperava a trajetória de um dos maiores heróis nacionais – o maior, talvez – que não foi, de forma alguma, esquecido pelas comemorações e cujo martírio possuía grande poder mobilizador também entre os segmentos mais conservadores da sociedade. Jean-Claude Bernardet analisando a relação existente entre *Os Inconfidentes* e o Sesquicentenário observou: o que ocorre com *Os Inconfidentes* e que permite que ele não escape à euforia comemorativa de 1972 é que ele diverge, se opõe, mas o faz sobre o terreno proposto pelo poder. Situa-se no campo da contraproposta. E continua:

Essa ambiguidade foi tão funcional que o programador de um cinema de elite em São Paulo entusiasmou-se com o filme, insistindo em programá-lo, pois permitia-lhe ao mesmo tempo não se excluir da onda que cercou o Sesquicentenário, sem por isso entrar no oba-oba oficial (BERNARDET, 1979, p.50).

Para além disso, o fato é que se *Os Inconfidentes* retratava um Tiradentes revolucionário – embora derrotado –, mais à esquerda, ele recuperava, ao mesmo tempo, um martírio que nunca foi desdenhado pelas culturas políticas conservadoras no Brasil. A ideia do sacrifício é essencial ao imaginário coletivo militar, por exemplo. Tiradentes é, assim, unanimidade, à esquerda e à direita, cada qual reconstruindo-o à sua imagem e semelhança.

Nesse sentido, *Os Inconfidentes* foi, em 1972, uma espécie de anti-filme comemorativo. A resenha publicada pela Revista Veja naquele ano considerou *Os Inconfidentes* como uma “bela e solitária manifestação”²⁶. E de fato, tratou-se disso mesmo, embora nem mesmo ele tenha escapado do furor celebrativo de 1972.

26 “Os inconfidentes. O filme em questão”. Encarte que integra a edição restaurada em DVD do filme *Os Inconfidentes*, 2008.

Referencias bibliográficas

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CARVALHO, Aline Fonseca. “Tiradentes, o teatro e a poesia no Jornal ‘Estado de Minas’ durante o período militar”. In: Anais do XXIV Simpósio Nacional de História. Anpuh, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de Milagre: comemoração, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

FICO, Carlos. “Prezada Censura – cartas ao regime militar”. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 5, p. 251-286, 2002.

GASPAROTTO, Alessandra. “O caminho da reconciliação”: Uma reflexão sobre os episódios de retratação pública protagonizados por militantes que combatiam a ditadura no Brasil (1970-1975). *Perseu: História, Memória e Política*, v. 3, p. 11-43, 2009.

GUEDES, Wallace Andriolli. *Brasil Canibal: antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2011.

MARTINS, William. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica no Brasil e o papel da censura (1964-1988)*. Tese de doutorado apresentada ao PPG em História da UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “Os Inconfidentes”. In: *Revista Discurso*. Ano III, nº 3, 1972.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. *A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: em cena “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969)*. Dissertação de Mestrado. PPGH Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Expectativa e o sonho - O desenho biográfico de Joaquim Pedro de Andrade durante a ditadura civil-militar. In: FERREIRA, Jorge; CARLONI, Karla. (Org.). *A República no Brasil: trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura*. 1ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 2019, v. 1, p. 363-400.

ENVIADO EM: 02/09/2021
APROVADO EM: 27/10/2021

ESTRATEGIAS DE VEROSIMILITUD HISTÓRICA EN LOS DOCUMENTALES CHILENOS, 1970-2020

Strategies of historical verisimilitude in Chilean documentaries, 1970-2020¹

Claudio Salinas²

Hans Stange³

Ignacio del Valle-Dávila⁴

RESUMEN

El artículo describe las estrategias estéticas utilizadas para dar una forma sensible a la historia y la memoria en los documentales históricos chilenos realizados en el período 1970-2020. Para ello, hemos seleccionado y analizado un corpus de 32 documentales de ese país. Dentro de ese corpus nos ha interesado investigar dos aspectos fundamentales. En primer lugar, cuáles son las principales estrategias formales a partir de las cuales se han construido narraciones sobre el pasado nacional (en particular la dictadura de Augusto Pinochet, 1973-1990). En segundo lugar, cómo estas formas se articulan con los regímenes discursivos de la historia y la memoria.

Palabras clave: Documental chileno, Historia, Memoria.

1 Artículo realizado en el marco del proyecto CNCA N° 506701 y del Proyecto Fondecyt Regular, N° 1210153, etapa 2021, cuyo título es “La construcción del pasado en el documental chileno, 1970-2020”.

2 Claudio Salinas Muñoz. Profesor Asociado e investigador del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la U. de Chile. Doctor en Estudios Latinoamericanos, magister en Comunicación Política, periodista y licenciado en Historia. Sus campos de investigación son la comunicación política, el cine chileno y latinoamericano. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre el campo de estudios del cine (la relación historia y cine, el cine melodramático contemporáneo y la historia del cine chileno), la sociología de los medios de comunicación (rutinas periodísticas) y la epistemología de la comunicación. E-mail: claudiorsm@u.uchile.cl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8332-9431>.

3 Hans Stange M. es escritor, periodista y profesor de la Universidad de Chile. Editor de la revista de cine Primer Plano. Es coautor o coeditor de los libros *La impostura crítica* (Comunicación Social, 2019), *La mirada obediente* (Universitaria, 2017), *La butaca de los comunes* (Cuarto Propio, 2013), *Sordina* (Puerto Alegre, 2009), *Historia del Cine Experimental de la U. de Chile* (Uqbar, 2008) y *Los amigos del “Dr.” Schäfer* (Debate, 2006). E-mail: hstange@uchile.cl.

4 Ignacio del Valle-Dávila. Profesor del curso de Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA) y del posgrado en Multimedios de la Universidad de Campinas (UNICAMP). Actualmente actúa como profesor invitado en el Instituto de Altos Estudios sobre América Latina (IHEAL) de la Universidad Sorbonne Nouvelle. Ha realizado posdoctorados en historia (Universidad de São Paulo) y multimedios (Unicamp) y detenta un doctorado en cine (Universidad Toulouse – Jean Jaurès). Sus libros y demás trabajos versan sobre los cines latinoamericanos. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8174-0582>.

ABSTRACT

The article describes the aesthetic strategies used to give a sensitive form to history and memory in Chilean historical documentaries made in the period 1970-2020. For this purpose, we have selected and analyzed a corpus of 32 documentaries from that country. Within this corpus we have been interested in investigating two fundamental aspects. First, what are the main formal strategies from which narratives about the national past (in particular the dictatorship of Augusto Pinochet, 1973-1990) have been constructed. Second, how these forms are articulated with the discursive regimes of history and memory.

Keywords: Chilean documentary, History, Memory.

Introducción

La producción documental tiene una importancia fundamental para el estudio de las relaciones entre discursos históricos y narrativas audiovisuales en todo el mundo. Si bien las relaciones entre la historia y la ficción cinematográfica son particularmente fecundas, el documental es un tipo de filme privilegiado para reflexionar sobre el pasado por, al menos, tres razones. En primer lugar, debido a su enorme capacidad para integrar materiales de archivo en el flujo de imágenes en movimiento e incluso para crear narrativas construidas esencialmente a partir de ese tipo de material, por medio del montaje. En segundo lugar, por su potencialidad testimonial, es decir, por su capacidad para incorporar diferentes niveles y tipos de testimonios memorialísticos: el testimonio individual del director o la directora; los testimonios individuales o a veces colectivos de los entrevistados; pero también, de forma más general, la memoria colectiva de un grupo social, de una generación, de una comunidad específica; la memoria institucionalizada o reconstruida a partir de sus huellas en un territorio específico, en la oralidad, en los objetos visuales. En tercer lugar, por su vocación explícita para captar la realidad, lo que implica que tradicionalmente se le haya asignado un alto grado de veracidad. Esta asignación ha corrido tanto por cuenta de los propios cineastas como de la crítica especializada y de los públicos en general que valoran esa vocación. En ese sentido, vehicular sentidos históricos o captar la historicidad de acontecimientos, procesos sociales y personajes históricos –grandes o pequeños, víctimas o victimarios,

vencedores o vencidos, etc.— sería una posibilidad cierta y tradicionalmente reconocida para el documental.

Este artículo se centra en el papel que han jugado los documentales en el caso específico de Chile a lo largo de los últimos cincuenta años para activar y movilizar los discursos históricos. Dos aspectos nos han interesado particularmente: primeramente, cómo los documentales chilenos le han dado una *forma sensible* al pasado; y, en segundo lugar, cómo estas formas se articulan con los regímenes discursivos de la historia y la memoria en ese país. A continuación, revisaremos brevemente estos dos asuntos.

Contexto teórico

En la literatura sobre el tema es común referirse a las dos cuestiones anteriormente mencionadas en términos de representación: cómo representa el cine los episodios, personajes o procesos históricos y también los imaginarios sociales de una época y las relaciones de esa representación del pasado con motivaciones relacionadas con el presente de la producción. Desde diferentes perspectivas, las contribuciones de Ferro (1997), Sorlin (1985) y Rosenstone (1997) han hecho hincapié en esa cuestión; lo mismo sucede en el campo específico del documental con el trabajo de Morettin, Napolitano y Kornis (2012). Ahora bien, esta misma literatura, al igual que otros trabajos (SALINAS y STANGE, 2017), puntualiza algunos malentendidos a los que puede llevar una comprensión superficial de la representación cinematográfica. En primer lugar, pese a que se nos recuerda constantemente que el cine no *refleja* la realidad, es común que el juicio general sobre las películas históricas en publicaciones no especializadas — desgraciadamente también en algunas revistas académicas— exija que estas se correspondan con las ideas que los públicos tienen sobre “cómo fueron los hechos”, o al menos que las cintas “revelen” una supuesta identidad con la realidad, como si las películas pudiesen revelar una verdad objetiva. En segundo lugar, existe el peligro de reducir el análisis de la representación cinematográfica concentrando la atención únicamente en los “contenidos” y/o en lo expresamente mostrado por la película: los personajes omitidos o deformados por la narración, los cambios en las cronologías de los

acontecimientos, la amplitud o el sesgo de los puntos de vista narrativos, etc. Esa concepción lleva a que los aspectos estéticos de los filmes sean, en algunos casos, subordinados o invisibilizados por las descripciones contenidistas, a pesar de ser esenciales en la producción audiovisual del pasado. Tras esta idea se percibe la creencia de que existiría “una” historia que los filmes podrían o no calcar.

Contra el riesgo de este tipo de análisis advertía ya en los años setenta del siglo XX, Marc Ferro, quien dedicó la tercera parte de su clásico libro *Cine e Historia* ([1977], 1997) a analizar “Los modos de acción del lenguaje cinematográfico”, es decir, el estudio de procedimientos técnicos y estéticos en la elaboración de visiones específicas del pasado⁵. En lo sucesivo, buena parte de los teóricos que han abordado cuestiones relacionadas con la representación cinematográfica de la historia han destacado la importancia del análisis que supere lo exclusivamente temático para interesarse por cuestiones formales o estructurales de las obras. Este es, sin duda alguna, uno de los pocos aspectos en los que coinciden la inmensa mayoría de los autores que han escrito sobre las relaciones entre cine e historia, incluso a pesar de asumir perspectivas teóricas disímiles o abiertamente antagónicas.

Un breve recuento, que no pretende ser exhaustivo, resulta suficientemente ilustrativo de ese consenso. La necesidad del análisis de las formas cinematográficas es reivindicada por la tradición de la Escuela de los Anales francesa, particularmente los trabajos de Marc Ferro –como ya hemos visto– interesado especialmente en el estudio de una historia de las mentalidades a través del cine. También es el caso de Pierre Sorlin (1985) y Michèle Lagny (1992), quienes se enfocaron inicialmente en las conexiones entre el análisis semiótico, la historia y la sociología.

Autores como Ferro manifiestan explícitamente que el trabajo del historiador con las fuentes audiovisuales es diferente al de los estetas, los historiadores del arte, los críticos y los cinéfilos, pues utiliza los filmes para estudiar cuestiones que exceden el campo cinematográfico. Sin embargo, no por ello estamos habilitados a dejar de lado las especificidades del lenguaje

⁵ Así por ejemplo, Ferro analizaba cómo la utilización del fundido encadenado en la película *El judío Suss* (Veit Harlan, 1940), era una de las estrategias utilizadas para construir una visión antisemita. Ferro señalaba: “Nos gustaría confirmar aquí este juicio analizando un único aspecto de la realización, un problema de escritura cinematográfica, para mostrar con un ejemplo concreto que existe una ideología de la escritura, de la utilización de la cámara con respecto a la pura técnica: aquí, el empleo de la figura llamada fundido encadenado, ejercicio bastante sutil de paso de un plano a otro, y qué es un efecto buscado, pues está situado entre el montaje y la filmación, y precisa de una manipulación particular” (FERRO 1997).

filmico. El historiador, al acercarse al cine, está ante “la elaboración de un modo de expresión no escrita” en la que “las modalidades de organización de la imagen y de su estatuto” tienen un “papel esencial para la producción de sentidos, más allá del texto, del ‘guion’ o de la historia presentada” (LAGNY 2009, p. 116). En otras palabras, lo propiamente estético en las relaciones de la historia con el cine (y el audiovisual) no puede dejarse de lado a riesgo reducir los análisis solo a los contenidos.

En Estados Unidos, la centralidad del lenguaje cinematográfico para la investigación histórica vuelve a aparecer desde la óptica de la llamada historiografía posmoderna, con Robert Rosenstone (1997). El autor se acerca al cine desde una perspectiva heredera de Hayden White, que lo lleva a relativizar la importancia de los “hechos” y atribuirle un papel central a la narración en la disciplina histórica⁶. Según Rosenstone:

El poder de la historia en la pantalla emana de las cualidades singulares de ese medio, de su capacidad de comunicar algo no sólo de manera literal (cómo si alguna comunicación histórica fuese este totalmente literal) y realista (como si pudiésemos definir realistamente el realismo), sino que también, en palabras de Lerner, “de manera poética y metafórica”. (ROSENSTONE 1997)

En América del Sur la misma reivindicación también aparece en los textos del argentino Fabio Nigra (2016). Si bien la perspectiva de Nigra se aleja del posmodernismo, para reivindicar la pertinencia del concepto del hecho histórico, como también su posibilidad de representación. Sin embargo, el análisis del lenguaje cinematográfico vuelve a ser defendido como la metodología más apropiada. Nigra recuerda al lector, casi a modo de advertencia que: “La manera de llevar un acontecimiento histórico al celuloide no es simplemente la de juntar una cantidad determinada de información y ponerla en línea cronológica, sino que la elección del

6 Escapa a los fines de este artículo un análisis detallado de las polémicas que envuelven los posicionamientos de White respecto de la historiografía. Pero, ante los desafíos que imponen para el historiador podríamos decir, parafraseando a Marcos Napolitano (2018), que aunque la escritura no tenga una relación transparente con lo real, el historiador no puede abandonar su compromiso con la realidad, pues el referente del discurso funciona como la zanahoria inalcanzable, que hace moverse al conejo de laboratorio.

vestuario, el lenguaje o mismo la locación y/o decorado determinan su verosimilitud y realismo”. (NIGRA 2016, p. 229).

Finalmente, no pueden olvidarse las aportaciones de la historia cultural brasileña, que en los últimos veinte años ha demostrado bastante interés por el estudio de las relaciones entre cine e historia. Sus autores, también se hacen eco de esa necesidad de incorporar el análisis formal. Eduardo Morettin (2003) es enfático al respecto: “Para que podamos recuperar el significado de una obra cinematográfica las cuestiones que presiden su examen deben emerger de su propio análisis”. Por su parte, Marcos Napolitano (2006) explica las interrelaciones entre estética y contenido con detención, haciendo énfasis en la: “(...) necesidad de articular el lenguaje técnico-estético de las fuentes audiovisuales y musicales (o sea, sus códigos internos de funcionamiento) y las representaciones de la realidad histórica y social en ella contenidas (o sea, su ‘contenido’ narrativo propiamente dicho)” (NAPOLITANO 2006, p. 237).

Podría decirse, por lo tanto, que el análisis estético de los filmes es uno de los fundamentos epistemológicos de este campo de estudios. Eso no resulta sorprendente si tenemos en cuenta que lo que subyace en todos los trabajos citados es la defensa de la pertinencia de las fuentes audiovisuales para el estudio de la Historia y, en consecuencia, la necesidad de desarrollar metodologías de investigación que den cuenta de las especificidades de esas fuentes, alejándose de modelos heredados del análisis de textos escritos.

En efecto, algunos estudios chilenos (STANGE, SALINAS, SANTA CRUZ y KUHLMANN 2019; STANGE y SALINAS 2020) enfatizan que el trabajo del cine respecto de los discursos históricos trata de construir un *verosímil histórico*, es decir, de darle al pasado una forma sensible. La expresividad del gesto del personaje, el dramatismo de la acción, la emotividad de la música, lo pintoresco o extraño de la ambientación y de los artefactos, se conjugan con las fórmulas narrativas del lenguaje audiovisual para permitirnos ver al pasado en movimiento. A diferencia de la historiografía, el cine no explica conceptualmente los procesos históricos, sino que ofrece una imagen perceptible, emotiva, reconocible y memorable de lo que *parece ser* el pasado.

Esto quiere decir que el procedimiento del cine es eminentemente estético (con articulación, eso sí, entre formas sensibles y lo narrativo). En nuestro caso, en estudios previos sobre las relaciones entre cine e historia en los filmes chilenos de ficción (1970-2018), en primer término, hemos visto que esta producción estética no constituye un género cinematográfico –reconocible a partir de consensos tácitos entre diferentes agentes como

productores, distribuidores, críticos y espectadores— sino que se despliega a través de estrategias en las que el verosímil histórico le da forma sensible a ciertas preocupaciones contemporáneas (como en el filme *Bombal*, de Marcelo Ferrari, 2012); a la identidad o la memoria de ciertos grupos sociales específicos (como en la película *Allende en su laberinto*, de Miguel Littín, 2014); a las necesidades del espectáculo cinematográfico (como en la cinta *Monvoisin*, de Mario Velasco, 2009), por mencionar solo algunas maneras de construcción de los discursos históricos.

En el caso de las series televisivas de ficción histórica, en segundo término, lo que hemos visto es que dadas las características de los formatos televisivos, la forma sensible del pasado se conecta con lo que hemos llamado un *sentido común audiovisual*: un fondo imaginario, incoherente y heterogéneo, conformado a partir de archivos visuales fragmentarios (pinturas, fotografías, viejas películas, iconografías publicitarias, religiosas o estatales, etc.) cuyos esquematismos se vuelven significantes de las formas televisivas del pasado, y que los espectadores despliegan cuando ven (procesos de reconocimiento en la pantalla pequeña), por ejemplo, alguna serie respecto de un proceso o hecho del pasado.

En el caso de los filmes documentales históricos, sin embargo, ciertos matices deben tenerse en cuenta, y que provienen de su tipo de relación con la realidad, lo que hace que difiera la forma en que construyen tanto un *verosímil histórico* como un *sentido común audiovisual*. En primer lugar, como señala Odin (2012), el régimen de veridicción documental se basa en el principio de que el “mundo narrado” en la película pertenece a la misma realidad en la que se inserta el “mundo del espectador”, por lo que los modos de reconocimiento e implicación con las formas sensibles del pasado ocurrirían de manera diferente. El “modo documental” es uno de los nueve modos de lectura que Roger Odin distingue para referirse a la relación que establece el público con una obra audiovisual⁷. Según Odin (2012), el modo documental consistiría en ver una película para conseguir información sobre la realidad del mundo. De acuerdo con la perspectiva semiopragmática postulada por Odin, eso significa que, al ver un filme siguiendo ese modo, el espectador construye un enunciador al que le atribuye una existencia real. Ese enunciador produce enunciados sobre

7 Los otros modos son: espectacular, ficcionalizante, fabulizante, argumentativo/persuasivo, artístico, estético, energético, privado. Para Odin el público puede combinar varias de esas lecturas a la vez o a lo largo del mismo filme (ODIN 2012).

el mundo real que pueden ser evaluados en términos de verdad. En otras palabras, el documental le muestra al espectador *su propio mundo*, por lo que su “efecto de realidad” (BARTHES 1970) es epistemológicamente diferente.

En ese sentido, de acuerdo con autores como Noël Carroll (2004) y Fernão Ramos (2013, p. 22-23), la diferencia fundamental entre el documental y la ficción es que el primero establece tanto afirmaciones como proposiciones sobre el mundo histórico, lo que incluye que tanto el enunciador como las diferentes voces que se reúnen en el documental puedan hablar de sí mismas, pues obviamente forman parte de ese mundo. En la ficción también es perfectamente posible formular proposiciones sobre la realidad, pero son construidas a partir del principio de la imaginación, es decir, sobre la base de un universo ficcional que establece relaciones libres, de los más diversos grados e índoles, con el mundo real (CARROLL 2004). Como puede verse, la relación entre el documental y el mundo histórico es directa, lo que hace que este género sea particularmente proclive para la elaboración de discursos sobre el pasado.

Ahora bien, nuestra propuesta es que los documentales chilenos históricos despliegan estrategias estéticas que le dan una forma sensible a dos maneras de experimentar el pasado, desde dos perspectivas que asumen explícitamente un carácter no ficcional con relación al referente real: la *memoria* y la *historia*. Ambas constituirían modos o regímenes con los que el pasado se integra en nuestra subjetividad –internalizados como parte de nuestras experiencias individuales, afectivas y racionales, de la realidad social.

La historia, por una parte, constituye una subjetivación “objetivada” del pasado, una narrativa aglutinante con pretensión de verdad y en la que se expresan los marcos epistemológicos de la época, los intereses de los grupos políticos y culturales hegemónicos, y que propende a una visualidad oficial o dominante (o a la interpelación de dichos componentes en los ejercicios históricos contrahegemónicos) (HARTOG 2007, GUTIÉRREZ AGUILAR 2013). En la memoria, en cambio, el pasado es subjetivado en vínculo directo con las experiencias individuales y colectivas de los sujetos, apela a sus recuerdos afectivos, enlaza los procesos históricos con sus trayectorias vitales y los significa a partir de una visualidad anclada en lo cotidiano: fotos familiares, objetos de uso diario, relatos orales, etc. (HALBWACHS 2004, MUDROVIC 2005, NORA 2008).

Método

De esta forma, nuestro objetivo es describir las estrategias con las que los documentales históricos chilenos le dan forma sensible al pasado en estos dos regímenes, la historia y la memoria. Para ello, concentramos nuestro análisis en dos aspectos centrales:

1) Los procedimientos narrativos, que pretenden identificar los roles enunciativos a los que recurren los filmes documentales. Para nuestro análisis hemos distinguido siete procedimientos narrativos tradicionalmente presentes en los documentales chilenos (MOUESCA 2005, BRESCHAND 2002, DEL VALLE-DÁVILA 2019). Son ellos: 1. el testimonio en forma de entrevista; 2. las imágenes de archivo; 3. la elaboración de la narración a partir de una “voz de Dios”; 4. el relato estructurado a partir las cabezas parlantes; 5. el relato en primera persona; 6. la enunciación epistolar; 7. la narración como viaje de descubrimiento o retorno al lugar de los hechos.

2) Los procedimientos formales que le dan imagen, sonido y movimiento a la narración documental. Estos procedimientos pueden ser tan diversos —desde el empleo de la música a ruidos y efectos de sonido específicos, de la aparición en pantalla de segmentos televisivos al uso de fotografías, pasando por recreaciones, animaciones, movimientos de cámara, etc.— que hemos optado por no categorizarlos previamente. En su lugar, los hemos inferido directamente del visionado de las películas y, luego, los hemos reducido según su similitud estilística, su función narrativa y su recurrencia.

El análisis fue aplicado sobre un corpus de 32 filmes seleccionados a partir del universo total documentales chilenos producidos entre 1970 y 2020, descartando obras realizadas para la televisión, como reportajes, series documentales y cortometrajes⁸. Siguiendo una tradición historiográfica ampliamente aceptada y asentada en la academia chilena, hemos considerado también como documentales “chilenos” obras realizadas en el exilio por cineastas de nacionalidad chilena, a pesar de que el equipo de producción y el capital invertido puedan ser extranjeros.

El segundo criterio de selección fue que las películas ofreciesen reflexiones sobre procesos del pasado y sus reverberaciones en el presente,

⁸ Los documentales fueron seleccionados durante las dos investigaciones que dieron origen a este artículo. Todos fueron visionados y analizados por los autores de este texto en el marco de ambos proyectos.

o tuviesen la intención manifiesta de documentar audiovisualmente diferentes acontecimientos de la historia del tiempo presente relacionados con el país o su cultura (como por ejemplo aquellas piezas documentales que se refieren al golpe militar de septiembre de 1973, los detenidos desaparecidos por la dictadura militar de Augusto Pinochet, las protestas callejeras en la misma época, o el exilio, por mencionar algunos hechos o procesos sociopolíticos particularmente relevantes). Finalmente, escogimos aquellas películas que, por sus procedimientos, su reconocimiento en el medio a lo largo del tiempo y su recepción crítica se han considerado más relevantes. De esta forma, el corpus ha quedado constituido de la siguiente manera (Tabla 1):

Tabla 1. Documentos Chilenos analizados (1970 - 2020)

<i>La batalla de Chile, parte I: La insurrección de la burguesía</i> , 1975, Patricio Guzmán.
<i>La Batalla de Chile, parte II: El golpe de Estado</i> , 1976, Patricio Guzmán.
<i>Chile y su verdad</i> , 1977, Aliro Rojas Beals.
<i>La batalla de Chile, parte III: El poder popular</i> , 1979, Patricio Guzmán.
<i>No olvidar</i> , 1982, Ignacio Agüero.
<i>El Charles Bronson chileno (o idénticamente igual)</i> , 1985, Carlos Flores.
<i>Por la vida</i> , 1987, Pedro Chaskel.
<i>Cien niños esperando un tren</i> , 1988, Ignacio Agüero.
<i>Correcto, o el alma en tiempos de guerra</i> , 1992, Orlando Lübbert.
<i>La flaca Alejandra</i> , 1994, Carmen Castillo, Guy Girard.
<i>La memoria obstinada</i> , 1997, Patricio Guzmán.
<i>Fernando ha vuelto</i> , 1998, Silvio Caiozzi.
<i>El derecho de vivir en paz</i> , 1999, Carmen Luz Parot.
<i>La última huella</i> , 2001, Paola Castillo.
<i>Estadio nacional</i> , 2002, Carmen Luz Parot.
<i>Salvador Allende</i> , 2004, Patricio Guzmán.
<i>El asuato mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos</i> , 2004, Bettina Perut e Iván Osnovikoff.
<i>Actores secundarios</i> , 2004, Pachi Bustos y Jorge Leiva.
<i>La ciudad de los fotógrafos</i> , 2006, Sebastián Moreno.
<i>Reinalda del Carmen, mi mamá y yo</i> , 2006, Lorena Giachino Torrén.
<i>Calle Santa Fe</i> , 2007, Carmen Castillo.
<i>El diario de Agustín</i> , 2008, Ignacio Agüero.
<i>Mi vida con Carlos</i> , 2009, Germán Berger-Hertz.
<i>El edificio de los chilenos</i> , 2010, Macarena Aguiló y Susana Foxley.
<i>Nostalgia de la Luz</i> , 2010, Patricio Guzmán.
<i>El Mocito</i> , 2010, Marcela Said.
<i>El botón de nácar</i> , 2015, Patricio Guzmán.
<i>Allende mi abuelo Allende</i> , 2015, Marcia Tambutti.
<i>Habeas Corpus</i> , 2015, Claudia Barril, Sebastián Moreno.
<i>Chicago Boys</i> , 2015, Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano.
<i>El Patio</i> , 2016, Elvira Díaz.
<i>El pacto de Adriana</i> , 2017, Lisette Orozco.

Antes de dar paso al análisis de los resultados, y con el objetivo de reducir la polisemia que cargan algunos de los términos empleados en esta sección, nos ha parecido necesario ofrecer las definiciones conceptuales de los procedimientos narrativos que hemos enumerado anteriormente, esto es, el testimonio, las cabezas hablantes, la “voz de Dios”, la primera persona, la enunciación epistolar, el viaje al lugar de los hechos y el archivo. Finalmente, también resulta pertinente explicar lo que entendemos por “historia del tiempo presente”.

Entenderemos por *testimonio* las declaraciones de individuos sobre eventos de su propia vida o acontecimientos de la vida de personas cercanas a ellos, que tuvieron incidencia en su existencia. Es por lo tanto la experiencia subjetiva lo que resulta central en este tipo de declaraciones. El concepto de testimonio no está directamente relacionado con un tipo de encuadre o de toma en particular, ni tampoco con una localización. El testimonio bien puede concederse en el interior de una vivienda, en una calle, en una cafetería, en un parque, en el interior de una institución, en un lugar de memoria y sin importar el tipo de plano o su duración, como puede apreciarse, por ejemplo, en el famoso documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

En el caso de las cabezas hablantes o bustos parlantes, nos referimos a un tipo de encuadre, en plano medio al pecho o en primer plano, generalmente filmado en un interior y con fondo neutro. Ese tipo de encuadre está presente en buena parte de las entrevistas que aparecen en programas de televisión, reportajes y, por supuesto, en los mismos documentales. El procedimiento de las cabezas hablantes ha sido tradicionalmente utilizado en las entrevistas con “especialistas” y es el plano por excelencia de la aparición en cámara de periodistas. A pesar de ello, está lejos de tratarse de un plano destinado exclusivamente a darle un carácter “objetivista” a unas declaraciones, ni tampoco a atribuirle necesariamente un estatus de autoridad al individuo que las profiere. Por el contrario, la mayoría de los directores de cine documental opta también por las cabezas hablantes para filmar testimonios subjetivos con el objetivo principal de aproximar al interlocutor de modo de producir una complicidad ética, que escamotee un efecto de tergiversación del habla. En su análisis sobre el uso de este encuadre en los testimonios audiovisuales sobre el Holocausto, Michael Renov (2015) sostiene que la amplia utilización del primer plano facial se debe, en gran medida, a su potencia para captar y condensar las emociones humanas. Como recuerda Renov, Béla Bálazs fue uno de los primeros en

interesarse por el primer plano, en el que veía un procedimiento privilegiado que conseguía captar simultáneamente una “polifonía” expresiva, más rica que la palabra. A partir de Bálazs, Renov afirma: “el primer plano puede ofrecer algo más que el mero espectáculo del sufrimiento. Puede permitir una cierta “proximidad” al otro, un vehículo visceral y duradero (si se lo archiva) para un encuentro ético y comprensivo” (RENOV 2015, p. 9).

Utilizamos el concepto de “voz de Dios” en un sentido amplio, inspirado en los trabajos de Fernão Ramos (2013) y Bill Nichols (2004), como un tipo de locución omnisciente, situada en un nivel externo a aquel en el que se desarrollan las acciones, las entrevistas y los testimonios y externa, también, a los archivos movilizados por el filme. Esa voz posee un saber sobre el mundo presentado que no debe ponerse (por norma general) en duda dentro del documental. Ese tipo de voz, junto con el montaje juega un papel fundamental para estructurar el discurso del documental, pues les atribuye jerarquías a los entrevistados, válida o rechaza sus testimonios, sutura vacíos, legitima archivos, etc. Este tipo de voz, típica del documental clásico, ha venido perdiendo progresivamente espacio desde los años sesenta del siglo XX y, en el caso chileno, desde mediados de los años noventa, particularmente a partir de filmes como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, Guy Girard, 1994) y *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán 1997). Sin embargo, continúa siendo una estrategia discursiva bastante presente en la producción documental contemporánea.

Frente a la “voz de Dios” más tradicional, una cantidad considerable de documentales chilenos contemporáneos asumen la narración en primera persona. El abandono de la omnisciencia significa una reivindicación explícita de la propia subjetividad del realizador, que permite un mayor espacio para la hesitación, el punto de vista personal, las contradicciones y el espacio biográfico. En ese sentido, cabe resaltar que los deícticos de la primera persona permiten toda una zona de confluencia entre el cine en primera persona y géneros literarios asociados a la memoria personal como el diario de vida, el diario de viajes y la epístola (SELIPRANDY, 2017, DEL VALLE-DÁVILA, 2019). A través del concepto de *enunciación epistolar* hemos designado las hibridaciones en el cine documental con esos géneros literarios⁹.

9 Para un estudio de la “enunciación epistolar” en el cine –de ficción y no ficción– ver los trabajos organizados y escritos por Lourdes Monterrubio, particularmente: Monterrubio, Lourdes (org.). La enunciación epistolar en el cine contemporáneo / Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema. Monographic issue. Área Abierta, 19(3) (2019).

La primera persona suele ir acompañada de una mayor performatividad por parte del director. Muchas veces aparece éste en cámara interactuando con otras personas, visitando archivos, viajando, etc. En otras, el objetivo de la cámara se equipara, metafóricamente, con su mirada y vemos fragmentos de su cuerpo –generalmente sus manos y sus pies– mientras filma. En muchas ocasiones esa performatividad, sobre todo en filmes que abordan algún tipo de memoria traumática, se manifiesta en forma de un *viaje* al lugar de los hechos, es decir, un desplazamiento hacia las regiones, las localidades o los recintos que sirvieron de escenario del trauma.

Pese a lo anterior, es necesario establecer que tanto la aparición de elementos epistolares, como los viajes hacia “lugares de memoria” (NORA 2008), no dependen necesariamente de la utilización de la primera persona en los filmes chilenos analizados. En documentales que asumen otro tipo de locución, como la voz de Dios o que evitan la presencia de cualquier tipo de locutor, ese tipo de procedimientos narrativos también pueden aparecer, aunque estarán menos asociados a la subjetividad del realizador o a su espacio biográfico.

Por archivo entenderemos, de manera amplia, todo tipo de fuentes primarias visuales, audiovisuales, sonoras y escritas, así como el lugar en el que se conservan. Por imagen de archivo comprenderemos cualquier imagen fija o en movimiento que haya sido retirada de su contexto original e insertada dentro del flujo de imágenes que componen una película, para la que no fue originalmente concebida. Evidentemente, los usos de la imagen de archivo pueden ser profundamente diferentes. Como se encarga de recordar Henri Gervaiseau (2012, p. 213), el archivo puede ser usado simplemente en función de la información visible que contiene, pero se esperaría –como de hecho acontece en buena parte de los documentales chilenos contemporáneos del corpus– una preocupación con respecto al “acontecimiento visual” que constituye esa imagen, es decir, un estudio del punto de vista de la imagen sobre la situación documentada, una observación de sus condiciones de producción, de configuración formal, etc. (GERVAISEAU 2012, p. 213).

Por último, hemos comprendido la noción de historia del tiempo presente, a partir del principio de coetaneidad entre la reflexión y el tiempo sobre el que se reflexiona, lo que significa que no es un período histórico determinado, sino una categoría dinámica identificada con el momento cronológico del historiador (ALLIER MONTAÑO 2018). En ese

sentido, a partir de los trabajos sobre la noción de *historia vivida* de Julio Arostegui, Eugenia Allier Montaño ofrece una definición particularmente pertinente: “(...) se trata de una historia de lo inacabado, de lo que carece de perspectiva temporal (de una historia de los procesos sociales que todavía están en desarrollo), y una historia que se liga con la coetaneidad del propio historiador” (ALLIER MONTAÑO 2018, p. 103).

Aproximaciones

Debido al tamaño de la muestra con la que hemos trabajado, el análisis filmico que expondremos a continuación no se detendrá en el estudio minucioso de escenas o secuencias en particular. Por el contrario, nuestro objetivo es presentar un análisis global que haga posible establecer lineamientos generales de la producción del período seleccionado. Sin embargo, como es evidente, esos resultados generales han sido elaborados sobre la base de análisis específicos de cada película y de análisis comparados, que por limitaciones de espacio no podemos presentar en detalle en estas páginas.

Uno de los aspectos que inmediatamente se destaca en el *corpus* analizado es la casi absoluta predominancia de la dictadura de Pinochet y el exilio como tópicos centrales en el documental chileno del período que comprende nuestra pesquisa. Esa predominancia se explica por la centralidad de ambos procesos en la historia del tiempo presente de Chile, y por sus consecuencias (en todas las dimensiones de lo social) perceptibles aún hoy, tanto en los imaginarios sociales como en los debates públicos. Los filmes analizados, a partir de la posdictadura, una y otra vez dan cuenta de que esas heridas abiertas no pueden sanar por un insuficiente trabajo de reparación desde el establishment político, más movido por el olvido o por una lógica de “pensar en el futuro” que en la ponderación o confrontación con un pasado traumático y que divide a las chilenas y chilenos. Esto permite, con cierta fortuna, comparar las derivas estéticas y narrativas de la “historia” y la “memoria” en los documentales chilenos con base en un único gran tema.

En este enmarcamiento, podemos señalar que las formas de abordar ese pasado no son unívocas, sino que adoptan diferentes perspectivas y matices. Así, encontramos, sobre todo en los años setenta y ochenta del siglo pasado documentales que elaboran visiones globalizantes tanto del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) como de la dictadura (1973-1990). Los ejemplos más claros de ello son la trilogía de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979) y, desde una visión oficialista y favorable a la dictadura, *Chile y su verdad* (Aliro Rojas Beals, 1977). En esas visiones globalizantes de la historia reciente tiene un papel central el establecimiento de un relato ordenado de algunos de los principales eventos de la vida pública chilena. Ese relato busca establecer una lógica de causa y efecto que legitima una visión política o un proyecto ideológico. En el primer caso, ese ordenamiento tiene como finalidad reivindicar la experiencia de la Unidad Popular y denunciar internacionalmente los crímenes de la dictadura. En el segundo caso, que corresponde a una labor propagandística afín a los intereses de la dictadura, se busca “reestablecer” una “verdad” que habría sido manipulada por los medios de comunicación, llevando a cabo un ejercicio de revisionismo histórico donde la manipulación juega un papel nada secundario. Al mismo tiempo, en ese impulso revisionista la noción de veracidad –que coincide con la historia oficial del régimen– termina siendo uno de los conceptos que estructuran todo el documental de Rojas Beals, a comenzar por el título.

En contrapartida, en la primera y la segunda década del siglo XXI se abren un progresivo espacio las narraciones en primera persona que buscan indagar en las consecuencias personales y subjetivas de esos procesos en el “espacio biográfico” (ARFUCH 2002) de los cineastas, en aquella dimensión de la vida que desempolva o despliega recuerdos y memorias fragmentarias y, por momentos, contradictorias (RAMÍREZ 2010, BARRIL 2013). Por otro lado, también varían los aspectos específicos de la dictadura que se abordan en esos documentales, sin que por ello abandonen la primera persona. Podemos encontrar filmes sobre las violaciones de los derechos humanos desde la óptica de las víctimas, de los perpetradores o de los familiares de ambos; sobre el papel jugado por instituciones como la Iglesia Católica; sobre el modelo económico impuesto y, también, sobre las consecuencias de esos procesos en los pueblos originarios, en las mujeres o en la infancia.

Entre la visión globalizante de comienzos del periodo y la reivindicación de la subjetividad y la memoria íntima de comienzos del

siglo XXI ha habido, evidentemente, una amplia gama de posiciones intermedias que quedan de manifiesto a partir del estudio pormenorizado de los procedimientos narrativos y los procedimientos formales que explicamos en la sección anterior.

El testimonio es utilizado en todo el corpus, de forma recurrente (18 de las 32 películas, a lo largo de todo el periodo 1970-2020). Aunque no todos los filmes necesariamente muestren los testimonios utilizando la técnica tradicional de los bustos parlantes, hay una correlación evidente entre ambas cuestiones, puesto que ese tipo de encuadre aparece también en 18 de 32 películas¹⁰. Sin embargo, las entrevistas cumplen diversas funciones estructurantes en los documentales visionados. Hasta finales de los años noventa del siglo XX en muchos de los casos estudiados se suceden las entrevistas con diversos tipos de especialistas (médicos, abogados, psicólogos), autoridades civiles, militares o religiosas destinadas a *verificar* o sustentar las tesis del documental. Si bien, también hay un espacio variable para el testimonio de víctimas de la represión, sus declaraciones sirven para ejemplificar la tesis central del filme o, en otras palabras, para ponerle un rostro individual a los atropellos colectivos cometidos por el terrorismo de Estado en el pasado inmediato. Es ese sentido el testimonio sirve como materialización individual de una memoria colectiva de las víctimas o de la resistencia. La entrevista en cámara puede ir apoyada por materiales de archivo que refuerzan el contenido referencial del testimonio y un uso moderado de recursos musicales o dramáticos. Un ejemplo acabado de esta tipo de estrategia narrativa es el documental *Correcto, o el alma en tiempos de guerra* (Orlando Lübbert 1992), compuesto casi exclusivamente por entrevistas con especialistas –psicólogos, periodistas e incluso militares–, autoridades religiosas, víctimas, expolicías y pobladores de barrios marginales. Las entrevistas se intercalan con imágenes de la represión policial durante la dictadura. Ese material es diferenciado explícitamente del resto por medio de la palabra “Archivo” impresa en la esquina superior izquierda de la pantalla.

Desde los años 2000, en cambio, el sentido de las formas sensibles se reorienta en mayor medida a *recuperar* el testimonio en su dimensión

10 Como ha destacado Seliprandy (2017) el uso de entrevistas es una constante en prácticamente todos los documentales sobre memoria de la dictadura realizados en el Cono Sur, incluyendo los documentales en primera persona realizados por familiares de víctimas de las dictaduras.

subjetiva e irrepetible, es decir, en su carácter de memoria individual: se incrementa el tiempo que se le destina al entrevistado, así como los recursos dramáticos, los énfasis en el rostro y la interpolación de metáforas visuales y hay una multiplicación de los espacios en los que se filma el testimonio. Esto puede explicarse por la predominancia desde los años 2000 de lo que se ha denominado como el “giro subjetivo” (SARLO 2005), más anclado en reverberaciones personales, memorias fragmentarias y contradictorias de los propios realizadores o realizadoras, pero también de otras subjetividades convocadas al documental, como es el caso de las víctimas de las violaciones contra los Derechos Humanos. Es la experiencia intersubjetiva, la vida recordada y vuelta al presente una de las claves de lectura de esos documentales. Por ello mismo, disminuye la presencia de “especialistas” un tipo de entrevistado bastante presente hasta entonces. Con todo, la preeminencia de la función de *recuperación* no significa que deje de existir la función de *verificación*, se trata de una cuestión de énfasis y no de substituciones. De igual manera, en algunos casos puntuales de fines del siglo XX, como por ejemplo *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, Guy Girard, 1994) ya es perceptible una función de *recuperación* con una fuerza análoga a la que alcanzará en el documental chileno del siglo XXI.

También es posible distinguir un cambio en torno a la mitad de la década de los noventa respecto del uso de entrevistas. Los documentales de las primeras tres décadas (1970-2000) enfatizan las funciones informativas y explicativas de las entrevistas: encuadres limpios, cortes directos, sonido sincrónico, etc. Los de las últimas décadas (2000-2020), en cambio, preservan estas funciones informativas, pero con un tratamiento estilístico subjetivado: la alternancia de la voz testimonial con primeros planos de objetos o fotos, la construcción de secuencias en las que el personaje desarrolla acciones cotidianas y en las que se le muestra inserto en un espacio biográfico, e incluso íntimo, o detenido en un tiempo “intemporal”. Se trata de formas de reivindicar la subjetividad y la especificidad de la experiencia –tal como ha sido vivida en lo posible– que está siendo narrada, así como de otorgarle no solo un rostro, sino también una corporalidad a la memoria individual, antes que colectiva. Esta estrategia suele verse complementada por la visita –muchas veces con el entrevistado– a los *lugares de memoria* donde tuvieron lugar los eventos a los que hace referencia el documental, en general, o el testimonio, en particular. La última trilogía de Patricio Guzmán, compuesta por *Nostalgia de la Luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019) ofrece abundantes ejemplos de

ese tipo de desplazamientos, en especial las visitas a campos de prisioneros, lugares de detención y desaparecimiento en los dos primeros filmes.

El recurso a los archivos (documentales, visuales, audiovisuales) emerge también como un eje narrativo y expositivo fundamental: 12 de las 32 películas lo utilizan de manera relevante a lo largo de las cinco décadas del corpus. Los archivos son polimorfos. El uso sobrio del blanco y negro de los viejos recortes de periódico y las imágenes de archivo, la textura de las filmaciones de época –16 mm en los años setenta, videos en súper 8, UMATIC y VHS en los ochenta– o el énfasis esmerado en las tomas frontales de los rostros de detenidos desaparecidos, por ejemplo, parecieran la forma más eficaz de comunicar y expresar, si es que eso es posible, el horror de la dictadura en cada momento.

El material de archivo cumple también la función de rastro, de vestigio y de indicio del pasado. Sirve, en ese sentido, como una forma de resistencia frente a las operaciones de olvido puestas en práctica durante la dictadura y, en ocasiones, particularmente a comienzos de la transición democrática, por la maquinaria estatal, como una recusa a las políticas de memoria pública sustentadas sobre la lógica de la reconciliación (tan aludida en el gobierno del demócratacristiano Patricio Aylwin, a comienzos de los años noventa del siglo pasado). Al respecto, se destacan estas estrategias en películas tan señeras para la historiografía del cine chileno como *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) y *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998). A comienzos del siglo XXI el archivo vuelve a estar presente, como una estrategia narrativa central, en *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004). En el caso de los dos filmes de Guzmán, cabría destacar que el director incorporó como material de archivo su propia obra *La batalla de Chile*, realizando con ello un ejercicio de autocita, autorreferencialidad, reelaboración y resemantización único en el cine chileno. En esos filmes el archivo sirve como un detonante y, a la vez, como depósito de la memoria de diversos tipos de colectivos –generacionales, ideológicos, de clase, etc.–, por lo cual, tiene un fuerte componente identitario. Es más, en muchos casos ese material se erige como sustento de una memoria colectiva alternativa frente a la memoria colectiva oficial¹¹.

11 Nuevamente llama la atención el caso de *La batalla de Chile*, pues Guzmán utiliza la trilogía como archivo de su memoria personal y, también, como archivo de una memoria colectiva de resistencia contra la dictadura y contra las políticas de memoria de la posdictadura.

El archivo también está presente en filmes de la llamada “segunda generación” –compuesta por hijos, sobrinos o nietos de víctimas de la dictadura–, pero en su caso hay un interés evidente por poner de relieve el archivo íntimo: cartas escritas en la infancia, casetes con grabaciones familiares, vídeos o filmes familiares, álbumes de fotos, etc. El material de archivo funciona, en estos casos, como depósito de la memoria privada e incluso íntima, como frágil sustento físico que permitiría la conservación y la transmisión de la memoria familiar. De esta forma, gana peso la acepción de la memoria como capacidad de almacenamiento y conservación, pero también se pone de relieve el riesgo de destrucción al que constantemente se ve sometido el archivo.

Si el testimonio y el archivo son dos procedimientos narrativos ampliamente empleados en los documentales del período analizado, no ocurre lo mismo con la “voz de Dios”. Este tipo de locución característica del documental clásico se utiliza muy acotadamente en Chile y es probable que se encuentre sobredimensionada en el análisis por su presencia en las tres partes de la internacionalmente conocida *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán. Sus procedimientos estéticos, en el caso de la trilogía, apuntan a ofrecer un discurso omnisciente y sin fisuras que sirve a la vez como crónica y análisis político de un período. El relato ordenado según una lógica causal de ese tipo de voz va acompañado de “pruebas” que sirven para corroborarlo: evidencias visuales por medio de fotos, filmaciones *in loco*, entrevistas, con un uso muy acotado de recursos musicales. El rasgo más destacado de este tratamiento es el tono “periodístico” del relato, informativo, casi siempre cronológico y objetivista. El propósito es documentar el golpe militar, sus consecuencias, la realidad cruda del alzamiento de las Fuerzas Armadas y sus ramificaciones inmediata y mediatamente posteriores.

Desde mediados de los años noventa, y con más intensidad desde el 2000, varios documentales privilegiarán los procedimientos de la primera persona. Como ya ha sido indicado, ese tipo de narración pone de relieve, en la gran mayoría de los casos, el espacio biográfico y la subjetividad y la memoria personal. Además, cabe destacar que, en muchas ocasiones la primera persona es utilizada en documentales que se proponen emprender un “retorno al lugar de los hechos” o simplemente un “desplazamiento” identitario. Patricio Guzmán asume la narración en primera persona –y la locución de sus propios filmes– desde mediados de los años noventa, a partir del filme *Pueblo en vilo* (1995), documental

realizado en México y que se encuentra fuera de nuestro *corpus*. El cambio mayor vendrá en su siguiente filme, *Chile, la memoria obstinada* (1997), donde incorporará a la narración componentes autobiográficos. La obra de Carmen Castillo también asume un carácter subjetivo y con rasgos autobiográficos, reconocibles en filmes como *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2007). Existen otros casos que no pueden pasarse por alto, ya en los años ochenta, como el filme *Diario Inacabado* (1983) de Marilú Mallet donde la esfera de la intimidad, la subjetividad, la primera persona y la autoconsciencia filmica constituyen los pilares narrativos de un filme pautado por las travesías y desplazamientos en el país del exilio¹².

La utilización de la primera persona no es una tendencia exclusiva del documental chileno, sino que resulta fácilmente apreciable a escala latinoamericana, principalmente en el cine realizado por hijos o familiares de víctimas de la dictadura (AMADO 2003, PIEDRAS 2014, SELIPRANDY 2017, DEL VALLE-DÁVILA 2019). Fernando Seliprandy (2017) ha indicado, con razón, el carácter equívocamente repentino que puede encerrar la noción de “giro subjetivo”, pues la reivindicación de relatos abiertamente subjetivos sobre la propia intimidad o sobre el espacio biográfico de otras personas no es un fenómeno que surja de un momento para otro. Ahora bien, aunque haya estado presente a lo largo de todo el período estudiado, la proliferación de documentales en primera persona de carácter autobiográfico se produce a partir del nuevo siglo y tiene como principales promotores a una nueva generación de cineastas nacidos en los años setenta y ochenta. En ese tipo de producción se caracteriza, también, por su marcada intermedialidad, a través de hibridaciones con géneros literarios asociados a la primera persona, como el diario y la carta. Este último es el caso, por ejemplo, de *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). En ese sentido, como explica Pablo Piedras (2014), la literatura y el cine documental han encontrado zonas de confluencia en las narrativas del yo.

La forma sensible de estas películas puede sintetizarse en la idea de una fuerte autoconsciencia narrativa, que pone en escena la propia realización y al cuerpo de realizador o la realizadora, pero también sus

12 Sobre esta cuestión ver los trabajos de José Miguel Palacios, Brenda Longfellow y Paola Margulis en: Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto (org), *Nomadas el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (2016).

recuerdos. Son producciones que exhiben una alta reflexividad, pues precisamente sus estéticas y narrativas se sustentan en la exhibición de los procedimientos de realización; en los mecanismos que propician el recuerdo y las cavilaciones del autor y de las personas convocadas a la cinta. Algunos ejemplos destacados de ello son *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti, *El pacto de Adriana* (2017) de Lisette Orozco y los ya citados *Mi vida con Carlos* y *El edificio de los chilenos*. Estos documentales exhiben el vínculo entre el acto de la realización cinematográfica y la materialidad audiovisual expuesta: son las fotos familiares del cineasta, sus propias memorias, su casa, sus parientes, los que conforman la manifestación de un testimonio “incuestionable”: el del propio autor.

Como puede verse, el documental autobiográfico chileno no se aleja de las características de autorreferencialidad y performatividad que autores como Piedras (2014) y María Luisa Ortega (2005) atribuyen al documental en primera persona contemporáneo. Ahora bien, como recuerda Ortega (2005), a diferencia del cine experimental, aquellos documentales que continúan queriendo hablar sobre la realidad social utilizan la subjetividad como instrumento de comunicación y conocimiento de la realidad. Con ello “limitan el solipsismo y el relativismo epistemológico, transitando más allá de la mera expresión personal o del ejercicio de autoconocimiento característicos de prácticas no-ficcionales experimentales” (ORTEGA 2005, p. 204).

La reflexión de Ortega puede servir para entender por qué la autoconsciencia narrativa no entra en conflicto con la búsqueda por representar la realidad social en el documental chileno contemporáneo. También ofrece una explicación para un hecho aparentemente anómalo: a pesar de la autorreferencialidad del documental en primera persona, los filmes del corpus que experimentan de forma más radical con ella ni son autobiográficos ni tampoco utilizan la primera persona. Se trata de *El Charles Bronson chileno* (o idénticamente igual) (1985) de Carlos Flores y *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos*, (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff. A pesar de estar separados por más de veinte años ambos reúnen algunas características similares, como la construcción en abismo, la fabulación emprendida por los personajes y un pacto ambiguo de lectura que sitúa su enunciación entre la ficción y la no ficción. Sin embargo, se trata de caminos poco transitados por el documental chileno de los últimos cincuenta años, al menos en formatos de medio y largometraje.

Reflexiones finales

En virtud de lo dicho, respecto de los procedimientos narrativos y estéticos, nuestro análisis confirma el cariz biográfico –asociado al llamado “giro subjetivo” y a la importancia asumida por el “espacio biográfico”– de los documentales chilenos referidos en estudios previos (BARROSO 2015, SAAVEDRA 2013), en consonancia con una tendencia global de la época.

En el arco temporal que aquí abordamos, y en una suerte de síntesis, podemos ver claramente cómo hasta mediados de los años noventa del siglo XX el modo de enunciación predominante de los documentales chilenos está en el registro de la “historia” comprendida como un planteamiento sobre el pasado que se pretende documentado, cohesionado, justificado e incluso dotado de cierta pretensión de objetividad: la cosas pasaron por los motivos expuestos en pantalla, por los procedimientos empleados (un epítome de esta estrategia es, ciertamente, *La Batalla de Chile*). En cambio, desde el 2000 en adelante es evidente que el registro de la “memoria” es el predominante, pues lo que se exhibe, y lo que recepcionamos, es explícitamente reivindicado como los recuerdos del realizador o la realizadora. Sus dudas, vacíos en la rememoración, sus relaciones conflictivas y hasta contradictorias con sus cercanos (*El pacto de Adriana* es ejemplar en esto). No hay por qué buscar una pretensión de objetividad en la mirada y en los elementos de la historia. Por el contrario, la virtud está aquí en la expresión de las emociones, en el desarrollo libre de la subjetividad.

Ambos registros, sin embargo, confluyen en lo que podemos llamar una *estética de la verdad* documental, es decir, el conjunto de procedimientos y tratamientos visuales y sonoros que le dan una forma sensible a lo real del documental. Lo interesante, para el caso del corpus analizado, es que los mismos conceptos formales, en contextos diferentes y con funciones divergentes, les dan forma a dos modos diferentes de *verdad documental*: una “objetiva”, testimonial, probatoria, informativa, predominante hasta los años noventa, y otra autobiográfica, metafórica, elíptica, episódica, predominante en la actualidad.

Referencias bibliográficas

ALLIER MONTAÑO, Eugenia. Balance de la historia del tiempo presente. Creación y consolidación de un campo historiográfico. *Revista de Estudios Sociales* 65, p. 100-112, 2018.

AMADO, Ana. Herencias: generaciones y duelo en las políticas de la memoria. *Revista Iberoamericana*, 202 (69), p. 137-153, 2003.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetivade contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARRIL, Claudia. *Las imágenes que no me olvidan*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

BARROSO, Gonzalo. La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico. *Filmhistoria online*, 25 (1): 19-34, 2015.

BARTHES, Roland. El efecto de realidad. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970, p. 95-101.

BRESCHAND, Jean. *El documental*. La otra cara del cine. Barcelona: Paidós, 2002.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 69-104.

DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo. *Área abierta*. 19 (3): 327-346, 2019.

FERRO, Marc. *Cinéma et historie*. París: Gallimard, 1997.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos y KORNIS, Mônica (org.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 211-236.

GUTIÉRREZ AGUILAR, Ricardo. *El historiador en su gabinete*. El juicio histórico y la filosofía de la historia. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

HARTOG, François. *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: A. Collin, 1992.

LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. In: Novoa, Jorge (Org.) *Cinematógrafo*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 99- 132.

MONTERRUBIO, Lourdes (Org.) *La enunciación epistolar en el cine contemporáneo. Área abierta*. 19 (3), 2019.

MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos y KORNIS, Mônica (org.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História. Questões e debates*, 38, 11-42, 2003.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

MUDROVIC, María Inés. *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos. *Saeculum*, v. 39, p. 205-218, 2018.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 47-68.

NIGRA, Fabio. *El cine y la historia de la sociedad: memoria, narración y representación*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história. La problemática de los lugares. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, (37), p 10-30, 2012.

ORTEGA, María Luisa. Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación. In: CERDÁN DE LOS ARCOS, Josetxo, TORREIRO, Miroto (org.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 185-217

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RAMÍREZ, Elizabeth, DONOSO PINTO, Catalina (org.). *Nomadías el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados, 2016.

RAMÍREZ, Elizabeth. Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis*: 45-63, 2010.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2013.

RENOV, Michael. El primer plano facial en el testimonio audiovisual. *Imagofagia* 11, p. 1-13, 2015.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

SAAVEDRA, Carlos. *Intimididades desencantadas*. La poética cinematográfica del dos mil. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

SALINAS, Claudio y STANGE, Hans (org.). *La mirada obediente: historia nacional en el cine chileno de ficción*. Santiago: Universitaria, 2017.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SELIPRANDY, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Universidad de São Paulo – Tesis de doctorado, 2017.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para historia del mañana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STANGE, Hans y SALINAS Claudio La historia en tiempo presente. Fascinaciones televisivas con el pasado de Chile. DEL VALLE, Carlos y VALDIVIA, Pablo Valdivia (org.). *Leyendo el tejido social*. Análisis discursivo y retórica cultural en el sur global. Groninga: U. de Groningen-U. de la Frontera, 2020, p. 213-237.

STANGE, Hans, SALINAS, Claudio, SANTA CRUZ, Eduardo, KUHLMANN, Carolina (2019). La historia en el cine de ficción chilena. *Comunicación y medios*, 39, p. 160-173.

ENVIADO EM: 09/09/2021

APROVADO EM: 30/11/2021

REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DU PASSÉ COLONIAL PORTUGAIS: ENJEUX MUSICAUX DANS LE FILM FANTÔMES D'UN EMPIRE (2020)

*Representações cinematográficas do passado
colonial português : desafios musicais no
filme Fantasmas do Império (2020)*

Agnès Pellerin¹

RÉSUMÉ

Les héritages coloniaux qui ont marqué l'histoire des grandes puissances mondiales et celle des anciennes colonies font aujourd'hui l'objet de nombreux débats de société mobilisant les historiens. Le cinéma, que ce soit à travers des créations fictionnelles ou un travail plus documentaire, questionne lui aussi les tensions entre passé et présent, entre histoire officielle et mémoire, entre imaginaires collectifs et expériences individuelles, contribuant à reconfigurer et à complexifier les identités actives au sein des États-nations. C'est ce dont témoigne le film documentaire d'Ariel de Bigault *Fantômes d'un Empire* (2020), qui questionne les imaginaires cinématographiques suscités par l'histoire coloniale du Portugal, des années 1920 jusqu'à aujourd'hui. L'objectif du présent article est de montrer comment la dimension musicale particulièrement importante de ce documentaire, qui vient rythmer le dialogue entre hier et aujourd'hui, subvertit les réifications temporelles et joue ici le rôle d'un « dispositif d'alerte » essentiel à tout film historique, travaillant sans cesse les articulations entre présent et passé, tout en prenant garde de ne jamais combler ces écarts temporels (LINDEPERG). La musique permettant ici de questionner certains enjeux des approches « postcoloniales » - le préfixe « post » n'étant pas seulement entendu dans un sens historique mais comme angle d'analyse d'une situation contemporaine pensée comme l'héritière d'une situation coloniale.

Mots-clé: Études postcoloniales, Musique de film, Cinéma portugais – histoire et critique, Empire colonial portugais, Luso-tropicalisme.

¹ Chercheuse post-doctorante membre de la Casa de Velázquez-EHEHI, rattachée à l'Instituto de Ciências Sociais-Universidade de Lisboa et à l'Université Paris 8 - Vincennes St-Denis. E-mail: a.pel@free.fr. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9690-3241>.

RESUMO

O legado colonial que marcou a história das grandes potências mundiais e a das antigas colónias é hoje objecto de numerosos debates sociais que envolvem historiadores. O cinema, seja através de ficções ou de documentários, também questiona as tensões entre passado e presente, entre história e memória oficiais, entre imaginação colectiva e experiência individual, ajudando a reconfigurar e a matizar as identidades activas dentro do Estado-nação moderno. Isto é evidenciado pelo documentário de Ariel de Bigault, *Fantasmas do Império* (2020), que questiona os imaginários cinematográficos gerados pela história colonial de Portugal, desde os anos 20 até aos nossos dias. O objectivo deste artigo é mostrar como a dimensão musical particularmente importante deste documentário, que pontua o diálogo entre hoje e ontem, subverte as reificações temporais e desempenha aqui o papel do « dispositivo de alerta » essencial a qualquer filme histórico, trabalhando constantemente as articulações entre o presente e o passado, tendo o cuidado de nunca preencher estas lacunas temporais (LINDEPERG). A música permite aqui questionar alguns desafios das abordagens ‘pós-coloniais’ - sendo o prefixo ‘pós’ entendido não apenas num sentido histórico mas como ângulo de análise de uma situação contemporânea pensada como herdeira da situação colonial.

Palavras Chaves: Estudos pós-coloniais, Música e cinema, Cinema português – História e crítica, Império colonial português, Luso-tropicalismo.

Introduction

Les héritages coloniaux qui ont marqué l’histoire des grandes puissances mondiales et celle des anciennes colonies font aujourd’hui l’objet de nombreux débats de société mobilisant les historiens. Le cinéma, que ce soit à travers des créations fictionnelles ou un travail plus documentaire, questionne lui aussi les tensions entre passé et présent, entre histoire officielle et mémoire, entre imaginaires collectifs et expériences individuelles, contribuant à reconfigurer et à complexifier les identités actives au sein des Etats-nations. Ce champ artistique assume ainsi un rôle de médiation, tel que défini par Sylvie Lindeperg, qui en fait, par allusion à Pierre Nora (NORA 1992), un potentiel « *lieu de mémoire* portatif », essentiel à prendre en compte:

Les caméras n'ont pas seulement enregistré le monde : en le filmant, elles ont contribué à le modifier en profondeur. En ce sens, la prise en compte du cinéma déborde très largement le domaine de l'histoire culturelle. Et il nous reste beaucoup à faire pour prendre la mesure de la force politique des images filmées, de leur rôle social dans la transmission des événements et des croyances, la constitution des imaginaires, la fabrique des émotions. (LINDEPERG 2015, 203)

C'est ce qui intéresse la documentariste Ariel de Bigault, auteure de plusieurs films dédiés aux cultures musicales lusophones², dans son documentaire sorti en 2020, *Fantasma do Império* (*Fantômes d'un Empire*) - titre jouant sur la polysémie du mot *fantasma*, qui, en portugais, désigne à la fois le fantôme et le fantasme. Elle y questionne les imaginaires cinématographiques suscités par l'histoire coloniale du Portugal, dès les années 1920 et jusqu'à aujourd'hui.

Affiche. *Fantasma do Império*

© Ar de filmes



2 Ariel de Bigault a réalisé notamment : *Eclats Noirs du Samba* (1987), *Afro Lisboa* (1996), *Canta Angola* (2000), *Margem Atlântica* (2006).

Son film s'inscrit dans un contexte où ces imaginaires font l'objet d'études académiques interdisciplinaires très riches : histoire et études cinématographiques, mais aussi anthropologie ou encore philosophie (voir, au titre des publications en français sur le sujet, CASTRO 2021). Du côté de l'institution, la Cinémathèque portugaise – Musée du cinéma, largement créditée au générique de ce film, a proposé ces dernières années un cycle dédié à sa « collection coloniale » (PIÇARRA 2020, PIMENTEL 2020) ou plutôt à ce qui a été défini comme tel au terme d'un processus complexe « de classification a posteriori » non dénuée d'une dimension « affective », comme l'a montré Sofia Sampaio (SAMPAIO 2018). Le film témoigne pleinement de ces synergies et de cette actualité. Pour autant, loin d'une prise de position militante qui mettrait en avant, sur un plan esthétique ou idéologique, les intentions de la réalisatrice, ou encore la démonstration de résultats aboutis, le film propose avant tout un processus dynamique pionnier en tant qu'il réunit les propres acteurs des imaginaires cinématographiques post-coloniaux (au sens de la période historique), en particulier des acteurs et réalisateurs de films, qu'il amène à s'exprimer devant la caméra. Il laisse pleinement ouverte, sans nécessairement chercher à la résoudre, la question de la survivance des imaginaires coloniaux, question « postcoloniale » par excellence (au sens, cette fois, de l'angle d'analyse visant à déconstruire les héritages coloniaux)³.

Cette approche est doublée d'une forte implication de la musique dans le film, dimension qui fait écho au riche parcours de la réalisatrice⁴. Non seulement, les extraits des films qu'elle a choisis comportent très souvent (dans le cas des films sonores) des musiques originales (musiques *off* ou bien internes à l'action filmée), mais en plus, le travail de montage intègre d'autres musiques préexistantes ainsi qu'une bande-son contemporaine composée spécialement pour le film, notamment pour accompagner les extraits de films muets.

L'objectif du présent article est de montrer comment cette dimension musicale, qui, bien au-delà d'un rôle purement ornemental, vient rythmer le dialogue entre passé et présent, subvertit les réifications temporelles et joue ici le rôle du « dispositif d'alerte » essentiel, selon Sylvie Lindeperg, à tout film historique, « travaillant sans cesse les articulations entre présent et passé tout en prenant garde de ne jamais combler ces écarts temporels »

3 Sur la distinction entre ces deux sens, avec le tiret et sans tiret, voir CAHEN et BRAGA, 2018.

4 Voir son site officiel <http://www.arieldebigault.com>.

(LINDEPERG 2015, 213). En cela, elle contribue à questionner certains enjeux des approches « postcoloniales » - le préfixe « post » n'étant pas seulement entendu dans un sens historique mais comme angle d'analyse d'une situation contemporaine pensée comme l'héritière d'une situation coloniale (CAHEN et BRAGA 2018, 13).

Après avoir exposé le dispositif général du film, qui aborde le cinéma en tant que mémoire du colonialisme (partie 1), nous verrons en quoi la musique des différents extraits cinématographiques cités dans le film contribue à rendre sensible la superposition de différentes temporalités distinctes (partie 2). Puis, nous analyserons, à travers la bande-son composée spécialement pour le film, comment « l'invention d'un temps hors du temps », propre de la musique au cinéma (MOUELLIC 2003, 57), rend possible le questionnement collectif d'un passé dont elle fait ressortir la complexité (partie 3). Enfin, nous montrerons que, pour autant, la « musicalisation » des imaginaires cinématographiques coloniaux dont témoigne le film n'encourage nullement une vision « adoucie » ou édulcorée de l'histoire coloniale (partie 4).

Cet article prolonge ainsi certaines réflexions amorcées dans le cadre de la réception au Portugal de certains films contemporains mettant en scène la période coloniale, notamment le film de fiction de Miguel Gomes *Tabou* (2012), film en noir et blanc tourné en partie au Mozambique, où les tubes musicaux des années 1970 ont pu être analysés comme lieu original de « non-jugement » (FERREIRA 2014, 43) permettant de rendre palpable le « désir de fiction » comme base de l'entreprise coloniale. D'autres chercheurs pointant au contraire que leur usage ironique ne suffit pas à désamorcer la thématique de la « nostalgie coloniale » (NAGIB 2020). En confortant une approche du cinéma qui entrecroise le sensible et le cognitif, cet article confirme le rôle ambivalent et fertile de la musique dans les représentations cinématographiques d'un passé polémique.

1. Le cinéma comme mémoire du colonialisme

D'une durée de 1h50, plus de la moitié du film est constituée d'extraits d'environ 40 films représentant la situation coloniale : films

d'archives relatant les missions officielles dans les colonies des années 1920 (*São Tomé agrícola e industrial*, Augusto Seara, 1923), films issus des « Actualités » de l'époque, fictions et documentaires de propagande de la dictature de l'Estado novo (*A Exposição do Mundo Português*, António Lopes Ribeiro, 1941), films militants réalisés après la fin des guerres coloniales (*Auto dos feitos da Guiné*, Fernando Matos Silva, 1980), mais aussi films de fiction contemporains de reconstitution de la conquête de l'empire portugais (*Peregrinação*, João Botelho, 2017), adaptations littéraires mettant en scène les colons des comptoirs coloniaux (*Posto avançado do progresso*, Hugo Vieira da Silva, 2016) ou les soldats des guerres coloniales (*A Costa dos murmúrios*, Margarida Cardoso, 2004). Si, comme en témoigne dans le film José Manuel Costa, directeur de la Cinémathèque, la propagande coloniale est l'un des seuls champs pour lesquels le régime de dictature portugais (1926-1974) s'est directement intéressé à l'utilisation du cinéma, la réalisatrice, de son côté, dit avoir été particulièrement interpellée par les films contemporains inspirés par la thématique coloniale⁵. Certains ayant connu une très importante circulation internationale, comme *Tabou* (Ours d'or à Berlin en 2012), dont le prologue sur l'explorateur mélancolique du temps supposément glorieux de l'exploitation coloniale, accompagné d'une mélodie pour piano particulièrement décalée et anachronique, constitue l'une des premières citations du film. Elle prend corps dans l'ensemble de la matière première filmique collectée par la réalisatrice au fur et à mesure d'un important travail de visionnage (plus de 250 films), qui constitue la base d'un parcours chronologique à travers les représentations de la présence portugaise dans les ex-colonies, confrontées à la société post-coloniale actuelle : plans de coupes sur des lieux emblématiques de la capitale portugaise contemporaine (plaques des rues du « Quartier des Colonies », « Monument des Découvertes », etc.) et surtout, interviews, souvent collectives, de réalisateurs ayant filmé les ex-colonies, que la réalisatrice invite à réagir devant certaines images d'archives du cinéma colonial. Ces entretiens sont enrichis d'interviews réalisées avec le directeur de la Cinémathèque portugaise et avec l'historienne portugaise spécialiste du cinéma colonial Maria do Carmo Piçarra.

L'ensemble du récit est porté par deux acteurs noirs, familiers du milieu du cinéma portugais contemporain, Ângelo Torres, originaire de l'île de São Tomé, et Orlando Sérgio, né en Angola, lesquels sont ici mis dans la

5 Interview par l'auteure, Paris, 16/06/2021 et 01/07/2021.

position d'enquêteurs – devenant parfois eux-mêmes objets de l'enquête. Ils guident ces interviews, la plupart du temps en face à face. Gages d'un regard réciproque sur les images du passé, ils contribuent à la mise en question d'un héritage commun contemporain, inscrit dans l'espace public.

***Fantasma do Império* © Ar de filmes**



Sur un plan technique, l'absence de voix over surplombante (fréquente dans le documentaire d'histoire) met en valeur la musique et permet au spectateur une imprégnation dans ces imaginaires cinématographiques. Ceci de manière critique, puisqu'aux citations cinématographiques sont fréquemment superposés les extraits son des interviews, proposant ainsi un contrepoint à la rhétorique souvent violente qui sous-tend les représentations filmiques du colonialisme. Pourtant, le film montre aussi que, comme l'écrit De Klerk à propos du cinéma amateur, le cinéma colonial « n'est pas tout le temps colonial » (DE KLERK 2008, cité dans SAMPAIO 2018), et de fait, ce qui se passe à l'écran échappe parfois aux discours de domination. Il s'agit donc bien de « faire face aux images », c'est-à-dire, selon Sylvie Lindeperg, d'« accepter qu'elles nous conduisent en des territoires inconnus et qu'elles nous dépossèdent parfois de ce que nous savions ou de ce que nous croyions savoir » (LINDEPERG 2015, 206). La musique accompagnant de près ce processus.

2. La superposition des temporalités

Marqué par la profusion des sources et un montage rythmé, le film superpose différentes échelles de temporalité : temps historique de la présence coloniale des Portugais, temps de la production cinématographique, temps du souvenir personnel des acteurs et réalisateurs, temps de la mémoire collective. La place importante de la musique, reposant sur son propre régime de temporalité, permet d'affirmer une liberté de regard sur ces différents régimes temporels qui s'entrecroisent et elle pose la question, à partir des formes cinématographiques elles-mêmes, de l'évolution des imaginaires coloniaux au cinéma. La progression chronologique du film est en effet imposée par les propres extraits de film, en fonction de la période historique qu'ils représentent – (d'où le fait que le prologue de *Tabou* soit l'un des premiers extraits). La réalisatrice postule ainsi pleinement « la possibilité d'atteindre une vérité en histoire, à travers l'artifice filmique », défendue par Sylvie Lindeperg (LINDEPERG 2015, 212), qu'il s'agisse d'images documentaires ou fictionnelles - ces dernières étant particulièrement fécondes pour l'étude de l'histoire du colonialisme comme l'a souligné Marc Ferro (FERRO 2003).

Par son désir affirmé de « placer au premier plan les films »⁶, Ariel de Bigault manifeste ainsi une forme de distance critique envers un modèle de documentaire historique contemporain où l'on se contente souvent, selon elle, de venir « coller » des formes (des images) à une interview « de fond » d'un historien, parfois co-auteur du scénario, utilisée en voix *off*. Cela rejoint une certaine tendance audiovisuelle déjà soulignée par Sylvie Lindeperg : « Lorsque les médias sollicitent l'avis d'un historien sur un film, c'est toujours pour juger ce qu'ils appellent le “fond” : l'historien est appelé à la barre comme gardien de la vérité et juge aux enfers. » Pourtant, selon elle, tout film historique pose des questions de forme qui sont cruciales, et par rapport auxquelles l'historien a toute légitimité. « [Cette question de la forme] dépasse largement l'horizon du jugement esthétique. Elle engage en effet une éthique du regard, une définition de la place du spectateur, une conception de l'événement dont les résonances sont éminemment politiques. » (LINDEPERG 2015, 211).

6 Interview par l'auteure, *idem*.

Ainsi, privilégier les formes sensibles en prenant en compte l'importance de la musique dans ces représentations contredit la tendance académique de la pensée postcoloniale à « se réfugier dans la critique épistémologique » (CAHEN et BRAGA 2020, 39). Résolument ancré dans une démarche empirique, le film affirme le primat de la matière filmique (sonore et visuelle) sur le propos académique, qui ne la précède pas - l'intervention de l'historienne dans le film est d'ailleurs relativement tardive. La structure chronologique du film constitue un repère pour le spectateur et la superposition des temporalités n'est donc pas le prétexte à la subversion d'une conception linéaire du temps « à l'occidentale ». Le film assume son point de vue porté depuis le cinéma de l'ex-métropole et ne cherche pas en première intention à subvertir à tout prix une vision eurocentrée de l'histoire - à travers, par exemple, un rééquilibrage quantitatif entre cinéma des anciens colons et cinéma des anciens colonisés : même si le film inclut des images filmées depuis le front de la guérilla du PAIGC, leur généalogie européenne en est clairement donnée par le réalisateur portugais Fernando Matos Silva, auquel une réalisatrice suédoise les a cédées durant la guerre, soulignant les collaborations collectives du cinéma militant).

Tout au long de l'expérience esthétique proposée au spectateur, la diversité des musiques des extraits choisis par Ariel de Bigault, même si elles ne sont jamais directement commentées, et peut-être précisément pour cette raison, contribue à rendre particulièrement palpable cette superposition des temporalités, notamment dans le cas des reconstitutions historiques. Elle vient rappeler que le passé est toujours interrogé à partir du présent, permettant de subvertir l'idée d'un passé figé, au profit de sa mise en mouvement en tant qu'imaginaire suscitant des identifications plurielles problématiques, confortant ou déconstruisant le « grand récit » colonial.

Ainsi, dans l'extrait du prologue de *Tabou*, déjà cité, la musique pour piano originale de Joana Sá agit comme un contrepoint dissonant par rapport au « canon » de l'image coloniale photographique des manuels d'histoire ; elle signale comment des images censées représenter un passé définitivement clos (au sens de l'image fixe photographique), peuvent mettre en lumière, via l'intervention de la musique, la confrontation des imaginaires : le piano, instrument par excellence de la bourgeoisie européenne de la modernité, est l'antithèse d'une musique africaine autochtone, et les accords intimes de son jeu solitaire contredisent l'idéal programmatique glorieux et patriotique de la conquête commerciale

portugaise. Qui plus est, cette composition, *Variações pindéricas sobre a Insensatez*, constitue, comme le confirme son titre au générique, une référence directe et ironique au morceau de bossa-nova de Tom Jobim *Insensatez* (qui signifie littéralement « absurdité »). L'allusion à un répertoire musical associé à une élite culturelle semble ici renvoyer à la façon problématique dont les Etats coloniaux furent toujours « amenés à s'interroger sur la "dose" de civilisation qui servirait au mieux leurs projets » (STOLER et COOPER 2020, 22).

Dans la reconstitution de la conquête du Mozambique au XIX^{ème} siècle par le film *Chaimite* (Jorge Brum do Canto, 1953), également cité et analysé par les protagonistes du film d'Ariel de Bigault, la façon dont le cinéma tente de construire de toute pièce une « altérité du colonisé », laquelle ne fut pourtant jamais « inhérente », ni « stable » (STOLER et COOPER 2020, 22), est particulièrement soulignée sur le plan sonore. La représentation binaire de la conquête du « sauvage » par le « civilisé » se reflète dans la musique symphonique de Joly Braga Santos qui met en avant, par sa grandiloquence et la reprise de motifs canoniques du cinéma américain, la volonté d'égaliser le western contemporain qui domine alors le marché (SILVA 2013).

***Chaimite*, Jorge Brum do Canto.**



Plus tardif, *Non ou a vã glória de mandar* (1990), film-fresque pour lequel le réalisateur Manoel de Oliveira a consulté divers historiens - « portrait transtemporel d'un peuple » qui retient les défaites, les déroutes de la « première nation d'Europe », ce qui rend évidente, selon António Preto, la « déconstruction de sa tonalité épopéique » (PRETO 2010) - laisse néanmoins transparaître une forme d'ambivalence, sensible à travers la musique. En effet, dans l'un des extraits choisis par Ariel de Bigault, l'épisode de *L'Île des amours*, le chant lyrique féminin particulièrement cristallin tend à conforter l'idée d'une « temporalité mythique » légitimant le projet colonial : la voix de Teresa Salgueiro interprétant des vers des *Lusiades* peut ici servir l'idée d'une transcendance divine du destin portugais, forme de spéculation sur l'histoire qui célèbre la « descente des dieux sur terre durant la période des Découvertes » - ce qui nie, selon Carolin Overhoff Ferreira, toute notion de violence coloniale (FERREIRA 2012, 66).

Par ailleurs, dans *Peregrinação* de João Botelho (2017), la transposition pour chœurs des chansons de Fausto, grand nom de la musique populaire portugaise, peut sembler quant à elle venir valoriser, du fait de ce dépouillement instrumental, ce que le réalisateur désigne comme la « religiosité humaniste » de l'explorateur du XVI^e siècle Fernão Mendes Pinto auquel le film est consacré.

En ce qui concerne le champ du cinéma documentaire, dans les extraits choisis de *Natal 71* (1999), l'histoire militaire portugaise officielle est subvertie par la temporalité mémorielle, à savoir l'existence clandestine d'un chansonnier du front (le Cancioneiro do Niassa, détournant des paroles des fados classiques de l'époque pour dépeindre, sur un ton désabusé, la condition des soldats) - ravivée par le chanteur João Maria Pinto qui reprend ce répertoire.

Ces différentes temporalités qui interpellent de manière hétérogène la sensibilité du spectateur font ainsi de la musique une médiation mémorielle pleine de tensions, « indisciplinaire » au sens de Jacques Rancière (SILVA 2018). Cette approche écarte ainsi toute confiscation historique, épistémologique ou cinéphilique de son objet, à savoir, ici, l'histoire coloniale du Portugal. Selon ce philosophe, le régime « esthétique », et non « représentatif », des arts privilégie l'expérience ouverte à tous, plutôt que l'ordre du discours. Ce régime propose un « saut hors de la mimesis qui n'est en rien le refus de la figuration » mais qui « révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative », permettant une reconfiguration

possible du « partage du sensible » (RANCIERE 2000, 34 et 52). Celui-ci contribue à subvertir le « partage du temps », « principe de division » qui « commande les places [entre] ceux qui ont le temps et ceux qui ne l'ont pas » (RANCIERE 2012, 109). Le temps musical venant ici interroger les frontières du « temps colonial », par-delà toute distinction entre les spectateurs ayant directement connu la période coloniale et ceux ne l'ayant pas vécue.

3. La musique originale du film: de l'interpellation sociétale à la « restitution »

Outre le travail sur les musiques des citations cinématographiques sélectionnées, la musique instrumentale *off* composée pour le film, notamment par le cap-verdien Jon Luz, ajoute une autre strate de temporalité : celle du présent de la réalisatrice, qui à travers la musique de son film, contribue à forger un temps qui, selon les termes de l'historien du son au cinéma Michel Chion, « n'est ni un temps extérieur, ni un temps de l'imaginaire, mais un temps "hors du temps" ». Car la musique au cinéma, surtout lorsqu'elle « suspend les bruits du temps quotidien linéaire », produit selon lui une sorte de « temps entre parenthèses » (CHION 1995, 212). Celui-ci est propice à une approche collective apaisée du passé, pour mieux le mettre en perspective.

Dès les premières minutes du film, des plans fixes sur les anciens quais du port de la capitale portugaise sont accompagnés d'un court appel mélodique, interprété au *cavaquinho* et à la guitare, dont les sonorités dominent ici l'arrière-fond sonore urbain de l'espace public lisboète. Le *cavaquinho*, utilisé dans les musiques cap-verdiennes (notamment la *morna*), brésiliennes ou portugaises, incarne particulièrement bien le brassage musical séculaire qui s'est opéré dans les anciennes colonies, notamment du fait de la situation géographique de l'archipel cap-verdien, avancé dans l'Atlantique. Il dépasse ainsi la dichotomie entre « musique de la métropole » et « musiques des colonies ». La question du métissage cap-verdien ayant conduit la propagande du régime de l'Estado Novo,

avant qu'elle n'adopte une ligne luso-tropicaliste, à des contradictions - vantant d'un côté la créolité de l'archipel tout en cherchant à démontrer d'un point de vue « scientifique » les dangers du métissage (VARGAFTIG, 2021, 158).

Loin de timbres musicaux plus « ethniques » (par exemple celui des tambours – qui seront présents plus tard dans le film, comme « appel » physique à la rébellion anti-coloniale, au début des années 1950), la douceur des cordes frottées résonne ici au contraire comme un héritage culturel partagé, la musique se faisant le « plus petit dénominateur commun » des lisboètes d'aujourd'hui. Elle n'a pas le statut d'un trophée de guerre à censurer mais elle s'affirme comme un fait acquis historique accepté. La musique donne une épaisseur sensible au bâti de la capitale de l'ex-métropole, marquée par une présence noire séculaire longtemps ignorée (HENRIQUES 2009). Le film montrant la ville comme un lieu de circulation, avec ses touristes et ses habitants issus des mouvements migratoires, parmi lesquels, Ângelo, acteur du film, est mis au premier plan.

Ici, l'immatérialité de la musique, l'immédiateté des émotions qu'elle suscite, son évidence comme partie prenante du paysage sonore lisboète, accompagne la présence visuelle potentiellement plus « encombrante », exposée à tous les racismes post-coloniaux, d'un corps noir dans le cœur de la ville. Elle soutient la présence à l'image d'Ângelo, acteur qui, par sa profession très médiatique, dit la possibilité de dépasser l'invisibilité dictée par les multiples discriminations patentes au sein de la société portugaise – le film subvertissant ici la représentation clivée de l'ex-capitale de la métropole opposant traditionnellement centre et périphérie.

Ainsi, dès les premières minutes du film, la musique, par son caractère à la fois chaleureux et éphémère, aide à prendre en charge le caractère « encombrant » du visuel et introduit les premières images du cinéma colonial patrimonial. Celles-ci font leur apparition dans les mains d'Ângelo, où elles sont d'abord matérialisées à travers leur support, écran de téléphone portable puis tablette - formats qui, en miniaturisant les images, encouragent leur maniabilité et « portabilité », pour reprendre la formule de Lindeperg citée en introduction, leur circulation et la pluralité de leurs usages. Nombre d'extraits de films seront d'ailleurs par la suite montés au format vignette.

Ici, la composition musicale, douce, décline un motif simple qui met en valeur la façon dont, dans les musiques lusophones, les instruments à corde assurent la rythmique. Elle contribue à mettre en perspective les images coloniales et conforte un regard pacifié sur l'espace public, habité par la présence d'Ângelo et la musique de Jon Luz. Le choix d'un registre musical urbain populaire (la scène cap-verdienne de Lisbonne étant l'une des plus développée, comptant notamment de nombreuses collaborations avec des musiciens de musiques traditionnelles portugaise, comme le fado) montre comment la réalisatrice envisage de questionner la société dans son entier et par-delà les générations. En cela, elle déjoue l'écueil possible des approches postcoloniales, parfois focalisées sur certains « fragments » de la société, ou communautés discriminées, ne permettant pas de comprendre les structures de production de la subalternité dans l'ensemble de la société (CAHEN et BRAGA 2018, 22). Certaines réactions au film ont reflété cette approche, regrettant que les acteurs noirs du film soient « trop portugais »⁷ - la présence des anciens colonisés étant supposée peu compatible avec leur réussite dans le monde du cinéma. Pourtant, le film manifeste aussi leur présence instable au fur et à mesure du film et n'occulte pas les maladroites de leurs personnages, ou de leurs positions respectives, notamment face à l'institution : échangeant avec le directeur de la Cinémathèque, Ângelo, dans une séquence emblématique, assume d'un seul coup dans le dialogue l'usage d'un « nous » qui, contrairement à tout ce qui précède, n'est plus générique mais semble renvoyer aux seuls ex-colonisés, comme si les questions posées ne concernaient plus qu'une partie de la société portugaise. « C'est à ce moment-là que j'ai compris qu'Ângelo avait besoin d'un alter ego »⁸, affirme la réalisatrice, qui encore une fois, va tirer partie de la puissance sonore du cinéma. La voix *over* d'Orlando Sérgio surgit en effet à plusieurs reprises, lisant le « Statut politique, civil et criminel des indigènes d'Angola et du Mozambique » du 23/10/1926 et l'« Acte colonial » promulgué le 8/21/1930 par Salazar, alors ministre des colonies, célébrant la « mission historique du Portugal de posséder et coloniser des territoires ultramarins », dans la continuité du projet colonial du régime républicain⁹. Ici, le « grain de la voix » noire d'Orlando, indice

7 Interview par l'auteure, *idem*.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

de la matérialité des corps (BARTHES 1992, 238), non seulement détourne le message de domination présent dans ces textes législatifs mais favorise les identifications plurielles du spectateur. En effet, la voix, par la propriété physiologique qu'elle possède d'être « incorporée », occupe une place privilégiée dans les « processus d'identification » (POIZAT 2002, 10).

La dimension sonore du film reflète donc la façon dont il questionne la société au sens large, allant jusqu'à mettre l'institution en position d'assumer publiquement des questions de fond concernant les images coloniales. José Manuel Costa amène en effet lui-même la question centrale de la propriété du patrimoine colonial cinématographique et du consentement qui la sous-tend : « A qui appartiennent ces images ? », demande le directeur de la Cinémathèque. « A ceux qui les ont filmées ou à ceux qui ont été filmés ? », soulignant l'importance pour les peuples africains « d'en faire leur propre lecture ». L'implication officielle de la Cinémathèque dans le film est ainsi non seulement l'occasion de faire circuler les images conservées et restaurées au sein de l'ANIM (Arquivo Nacional da Imagem em Movimento)¹⁰ mais aussi de faire évoluer leur rapport au spectateur d'aujourd'hui.

Dans ce contexte, la séquence qui met en scène le premier extrait cinématographique de *Fantômes d'un Empire*, issu de ce fonds d'archives national, semble acquérir, grâce à la musique de Jon Luz, une valeur de « restitution » symbolique, invitant à conforter le rôle de la musique dans la ritualisation des « gestes de restitution » aujourd'hui promus par certaines institutions patrimoniales de la muséographie¹¹. Si Ariel de Bigault ne revendique pas cet acte de « restitution » patrimoniale, elle utilise néanmoins le terme, affirmant avoir voulu « restituer une pluralité

10 Certains films ont été numérisés et mises en ligne sur le site internet de l'institution : <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital.aspx>

11 Voir à ce sujet l'interview de Nanette Snoep par Joseph Confavreux : « Restitution du patrimoine: "Il s'agit de rendre au continent africain une partie de son histoire" ». Paris : *Mediapart*, 13/12/2018. Selon la directrice des musées d'ethnologie de Saxe : « L'important n'est, en effet, pas seulement le fait de restituer. C'est important de savoir comment on fait pour restituer. On ne va pas se contenter d'envoyer par la poste, mais est-ce qu'on fait une cérémonie ou un rituel ? Les restitutions peuvent être l'occasion de gestes de réparation et le socle de relations futures, de projets en commun. Il ne faudrait pas que les restitutions deviennent juste un moyen pour se débarrasser d'une histoire qui fait mal. »

Voir également Felwine SARR et Bénédicte SAVOY, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Novembre 2018 [En ligne].

de regards »¹², ce qui est particulièrement sensible dans cet extrait mis en musique qui joue un rôle de prologue, s'achevant sur l'incrustation du titre du film. Il donne à voir, dans un désert d'Angola filmé dans les années 1920, des hommes blancs pourchassant des zèbres à bord d'un véhicule à moteur. Après en avoir capturé un, l'un d'eux le chevauche à cru quelques secondes, avant de le congédier d'un coup de pied, qui le rend à sa liberté. Cet extrait étant bien sûr muet, la force visuelle et symbolique de ce qu'il représente aurait très bien pu gagner en intensité par une absence totale de bande-son, et renforcer le condensé de violence coloniale qu'il représente : dimension industrielle et technologique de la capture, en automobile sous l'œil de la caméra, exploitation physique de l'animal, abandon. Il s'agit d'images de 1929 commandées par l'Agência geral das colônias, rassemblés sous le titre *Deserto de Angola de Antunes da Mata* (rétrospectivement datées de 1932). Si la présence d'intertitres originaux indiquent que « ces images ont bel et bien été montrées », elles peuvent faire penser, selon la réalisatrice, « à une sorte de safari ou de photos de vacances »¹³.

***Fantasma do Império* © Ar de filmes**



Utiliser ces images promises à l'oubli pourrait faire craindre la réactivation d'une forme de violence coloniale. Comme l'écrit Sylvie Lindeperg:

¹² Interview par l'auteure, *idem*.

¹³ *Ibidem*.

L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite. Cet effet de présence donne le sentiment que quelque chose de ce qui est passé revient sur l'écran. Et en ce sens, il peut conduire à négliger le travail d'interprétation des images, pourtant indispensable. (LINDEPERG 2015, 204).

Mais le choix de la musique pour cette séquence invite précisément à ce travail « d'interprétation » évoqué par Sylvie Lindeperg. Le morceau de Jon Luz, qui fait le raccord avec les plans précédents d'Ângelo dans Lisbonne, rythme le montage alterné entre les images de *Deserto de Angola* et les plans de coupe sur Ângelo qui les visionne sur sa tablette. « Pour cette séquence, j'ai demandé au musicien un recalibrage rythmique. Il savait qu'il fallait qu'il accélère au moment du zèbre », affirme la réalisatrice¹⁴. Evoquant l'allure à quatre temps d'un galop, la musique redouble l'élan de la course-poursuite et peut sembler produire un effet empathique confortant le point de vue des colons, excités à se mettre en scène dans leur conquête de l'espace sauvage. Elle peut ainsi sembler encourager leurs « fantasmes ». C'est en ce sens qu'on peut comprendre que certains spectateurs ont jugé que la musique de cette séquence était « trop gaie »¹⁵. Pourtant, l'élan musical du galop est contrecarré par l'usage du ralenti à l'image, laquelle semble vouloir s'arrêter sur les gestes brutaux des hommes enserrant l'animal. Les variations du *cavaquinho* qui « tricote » ses notes, de plus en plus denses, dans les aigus, perdent alors leur effet d'entraînement pour évoquer l'affolement de l'animal, stoppé dans sa course. Et lorsque l'homme grimpe sur lui, la suspension mélodique marquée par un intervalle descendant doublé d'une instabilité harmonique, crée un effet de chute qui renvoie au poids imposé à l'animal et au caractère pour lui incongru de cette tentative de chevauchée qui ne dure pas. La musique laisse donc ici la porte ouverte à l'ambivalence des identifications.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas d'abord de savoir si les films ont été montrés ou pas, ce sont les formes cinématographiques, ce qu'elles disent. Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir que ce sont

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

des paysans, des paysans qui d'habitude chassent des vaches et qui, là, chassent des zèbres, parce que c'est ce qu'ils ont sous la main. Ce sont des gens modestes, qui manifestent la capacité d'adaptation des Portugais ; ce ne sont pas des guerriers, ni des idéologues.¹⁶

Restituant le choc physique de la colonisation, la perte de repères qu'elle constitue, y compris ici, sur un plan visuel, dans l'horizontalité du désert, les zébrures fascinantes de l'animal, qui évoquent par ailleurs la stigmatisation durable de la figure du colonisé au cinéma, comme en témoigne par exemple le vêtement rayé de Joséphine Baker dans *Princesse Tam Tam*, en 1935¹⁷. Ici, la musique, par son approche bilatérale des deux points de vue, complexifie les positions dominant / dominé ; elle contribue à destituer le sentiment dominateur des colons, leur geste final de dépit envers l'animal suggérant leur sourde rancœur contre leur propre condition de déplacés. A travers ce prologue, qui clôt le générique de début, le film semble ainsi s'éloigner de certains critères de radicalité parfois encouragés par les approches postcoloniales ; ici la musique instrumentale, à la fois forte et discrète, semble vouloir insister sur une forme de silence du message, que le spectateur lui-même est invité à interroger.

4. *La musique au service d'une vision « adoucie » du colonialisme?*

Si *Fantômes d'un Empire* témoigne d'une « musicalisation » de l'histoire coloniale, le film ne conforte pas pour autant une idéalisation de la musique qui contribuerait à représenter la conquête coloniale selon le registre de la simple « rencontre » - autre écueil des approches du passé colonial (CAHEN et BRAGA 2018, 23) parfois enclines à convertir la violence coloniale en « histoire culturelle » partagée. Ainsi,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Voir le film de LADJIMI Moktar. *Le ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français*. Paris: CNC, 2015.

le film ne conforte nullement une vision « luso-tropicaliste » de l'histoire - déconstruite, dans le film, par Maria do Carmo Piçarra - au sens de la stratégie idéologique du régime de l'Estado Novo inspirée par les théories du brésilien Gilberto Freyre (CASTELO 1998), qui cherchera à justifier les guerres coloniales dans le contexte du colonialisme tardif. Le métissage que traduit ici la musique de Jon Luz est donné à entendre comme une réalité contemporaine de Lisbonne et non pas comme l'essentialisation d'un territoire, visant à encadrer et promouvoir des hiérarchies raciales au sein de l'ex-empire (MATOS 2006). En effet, le film évoque aussi de manière explicite les usages propagandistes de la musique par le régime impérial, qui ressortent indirectement des commentaires des réalisateurs, mais aussi des musiques elles-mêmes, ajoutées au montage du film. Ainsi, des extraits de *Ação colonizadora dos Portugueses* (Antunes da Mata, 1929) représentant des scènes de folklore auxquels des enfants noirs participent, revêtus de costumes traditionnels du Minho (région nord du Portugal) sont accompagnés de *guitarradas* d'Armandinho (compositions pour guitares portugaises) datant de cette période. Outre l'effort de concordance historique, souligné par Ariel de Bigault, on peut ici noter que l'instrument métonymique du fado - associé plusieurs décennies plus tard, aux « 3 F » de la dictature - reflète ici de manière rétrospective l'acculturation imposée par la colonisation.

Ação colonizadora dos Portugueses

© Archives Cinemateca portuguesa-Museu do cinema



De même, sur les images de *África em Lisboa : Os Indígenas da Guiné na Grande exposição industrial* (Raul Reis, Salazar Diniz, 1931), une nouvelle composition de Jon Luz rappelle, et désamorce, le rôle explicite de la musique officielle dans la propagande. Un intertitre annonce : « Au son de la grafonola, les [membres de l'ethnie] Fulas apprennent à jouer *La Portugaise* », suivi de plans sur des joueurs de kora. Les notes de *cavaquinho* jouent alors sur les correspondances de timbre au sein de la famille des instruments à cordes pour faire ressortir une forme de distanciation, ou de variante, par rapport à la partition de l'hymne national.

África em Lisboa
© Eduardo M.S. Diniz



Lors d'une autre séquence, l'extrait du film de fiction *Zé do Burro* de 1972 d'Eurico Ferreira montre le pouvoir d'attraction d'un paysan portugais entouré d'enfants noirs qui lui font fête, galvanisés par le son de son harmonica. Hugo Vieira da Silva par son commentaire, le renvoie immédiatement à son statut de propagande - « propagande contextuelle », pour reprendre l'expression de l'historien Luís Reis Torgal (TORRAL 2001, 33). Le réalisateur évoque en effet une « fausse convivialité » où, sous couvert d'empathie, le film se montre « plein d'idéologie », l'Africain étant, selon lui, « l'objet qui fait ce que le Portugais veut qu'il fasse ».

Zé do burro

© Archives Cinemateca portuguesa-Museu do cinema



Ce même réalisateur semble « répondre » à ce fantasme de fraternisation-par-la-musique via la scène du phonographe de son propre film, *Posto avançado do progresso* (2016) qui montre des enfants noirs intrigués par le son d'une musique de ballet allegro qui sort de l'énorme pavillon de la « machine à entendre » apportée de métropole par l'un des deux colons blancs du comptoir. Celui-ci se trémousse de façon burlesque, suscitant quelques pas de danse hésitants d'un villageois local qui reste d'abord apathique. Cette interaction qui se joue à travers la musique met en avant une attitude de curiosité distante de la part des autochtones, de même que le rapport de domination technologique caractéristique de la « modernité sonore » (STERNE 2015) - bien plutôt qu'une « harmonie » naturelle et spontanée.

Posto avançado do progresso

© Leopardo Filmes



Par ailleurs, dans le cinéma colonial documentaire lui-même, la présence de la musique soulève aussi des contradictions. En 1940, dans *Guiné berço do império*, António Lopes Ribeiro, considéré comme le « producteur-réalisateur officieux du régime de l'Estado Novo » (BAPTISTA 2009), rend manifeste la force des rituels autochtones qu'il filme : la voix-off d'époque, soutenue par la composition musicale de Frederico de Freitas, commente les « rêves de liberté païenne » qu'ils expriment - restituant ainsi explicitement le message d'autonomie qu'ils comportent. Il semble ainsi relativiser le « moment colonial » en évoquant le temps long des traditions pré-coloniales, voire annoncer la période post-coloniale des indépendances. L'extrait suscite l'étonnement des réalisateurs contemporains : « Comment à l'époque, le film a-t-il pu passer le cap de la censure, alors que même trente ans après, en pleines guerres coloniales, cela aurait été impossible ? », questionne l'un d'eux.

Enfin, à propos de *Rythmes de Luanda de Jean Leduc* (1971), Maria do Carmo Piçarra évoque ironiquement le concept luso-tropicaliste, tant chéri par la propagande, des « joyeuses tropiques » qui, comme en témoignent les extraits choisis, met largement la musique à contribution.

Tout au long du film, la musique est donc aussi restituée dans ses antagonismes, à travers l'instrumentalisation officielle dont elle a fait l'objet. Mais elle apparaît également comme outil explicite de résistance anti-coloniale : roulements de tambour qui signalent les premières révoltes au sein des ex-colonies, prémisses des guerres coloniales, ou encore *Chant du déserteur* (1966) du chanteur exilé à Paris Luís Cília, intégré à la bande-son de *Auto dos Feitos da Guiné*.

Enfin, des images documentaires des années 1950 à visée informative, représentant des colons dansant sur du jazz à Luanda, témoignent des influences musicales d'Afrique du Sud qui s'imposent déjà, permettant de détrôner l'échelle d'analyse strictement « portugaise » et nationale des pratiques culturelles au sein des « territoires ultramarins ».

La musique est donc bel et bien déconstruite, tout au long du film, en tant que facteur d'unité supposé d'un territoire censé couvrir un Portugal allant « du Minho à Timor », selon la formule canonique du régime (CASTELO, 1998). Les exemples cités montrent que, loin de tout angélisme, le film n'abonde nullement dans l'idée de la musique comme métonymie de la « rencontre » coloniale, qui viendrait « adoucir » ou édulcorer le fait colonial (CAHEN et BRAGA 2018, 23). Les usages très

différents, parfois contradictoires et ambivalents, qui en sont montrés, ne traduisent aucune idéalisation, aucune « mystique musicale » qui transcenderait les expériences antagoniques du colonialisme.

Conclusion

Pour Marc Ferro, l'histoire du colonialisme, comme celle des régimes totalitaires, ne peut être « seulement celle de l'idéologie ou du fonctionnement des régimes, de leur politique, mais celle de la participation plus ou moins active et consciente des citoyens à leur action, à leur succès, à leur faillite. » (FERRO 2003, 17). Le cinéma et la musique permettent de comprendre ces processus, et pour le cas portugais, *Fantômes d'un Empire* témoigne de la façon dont la « mémoire » cinématographique du colonialisme, activée au présent, est pleinement partie prenante de l'histoire (RIBEIRO 2021).

La place accordée à la musique dans ce film documentaire, qui n'est pas abordée ici de manière exhaustive, contribue à montrer combien les usages du passé ne sont nullement réservés aux seuls historiens. Lieu de négociation symbolique accessible à tous, la musique fait du film un film « invitant » et non pas réservé aux spécialistes, ce qui va dans le sens d'une mise en confiance du spectateur face au sujet d'histoire. Cela rejoint la dimension politique du « régime esthétique des arts » selon Rancière, qui permet d'aborder l'art « dans ses rapports avec les autres sphères de l'expérience collective » (RANCIERE 2000, 37).

En outre, la présence musicale permet de dépasser toute réification du passé colonial, par la mise en perspective des différentes temporalités et subjectivités qui s'y entrecroisent. Loin de figer les identités, le cinéma contribue ici à démonumentaliser l'histoire, à travers une approche sensible et empirique où les questions de représentation sont loin de se cantonner à des questions esthétiques ou épistémologiques.

La richesse des usages musicaux dans le film dépasse le simple « habillage » de films d'archives sans accompagnement sonore connu. Par ses contrepoints et contretemps, la musique conforte une approche ouverte, complexifiée et contradictoire des imaginaires du colonialisme

construits au fil du temps par le cinéma. Elle en fait une question de société contemporaine intéressant l'institution, le monde académique, comme les « descendants », au sens biologique ou non, des anciens colons et colonisés.

Si la réception critique du film a été globalement positive au Portugal, certains ont parfois noté un certain effacement de la réalisatrice¹⁸ dans ce film. L'étude de sa musique permet précisément de prendre la mesure des modalités possibles d'un usage éthique du cinéma d'histoire. Contribuant à restituer la pluralité des regards, le film fait du colonialisme une histoire avant tout collective et complexe, loin d'une posture d'avant-gardisme qui caractérise parfois, de manière contradictoire, paternaliste, certaines approches postcoloniales – aspect souligné par Emmanuelle Sibeud:

La « critique postcoloniale » est-elle un paradigme en rupture avec tout ce qui précède, potentiellement applicable à tout objet, mais exigeant une adhésion de nature idéologique au « postcolonialisme » pour tenir à distance un colonialisme résilient ? Ce qui implique (...) qu'il y aurait des avant-gardes postcolonialistes qui se chargeraient de convertir des masses encore et toujours aveuglées par leurs imaginaires coloniaux. (SIBEUD 2007, 143)

L'effacement individuel, au profit d'un message musical d'ouverture, sert ici une approche résolument engagée et anti-coloniale des représentations du passé au cinéma. Conscient du défi réciproque entre cinéma et histoire et des atouts spécifiques de l'utilisation du son au cinéma, le film délimite clairement son objet. Il est réalisé depuis le point de vue de l'ex-métropole, et c'est à travers les formes, notamment la musique, qu'il trouve la « contrepartie » du regard de l'autre. Il ne prétend pas parler « au nom des » anciens colonisés, ou selon d'autres rationalités non occidentales. Déconstruisant la binarité colon/colonisé, il défend plutôt la possibilité d'un regard hybride contemporain porté depuis l'ex-métropole.

18 Afonso Dias Ramos, *Afroscreen*, 31/08/2020. (Acesso 14/12/2021). <https://www.buala.org/pt/afroscreen/sera-que-a-imagem-colonial-ainda-mantem-uma-ligacao-ao-real-fantasmas-do-imperio>

Qui plus est, la nationalité française de la réalisatrice, originaire d'une autre ex-métropole coloniale, joue en soi comme un facteur d'ouverture du regard, invitant à mettre en perspective l'expérience coloniale européenne dans son ensemble, sans nier les singularités nationales.

Bibliographie

BARTHES Roland. « Le grain de la voix ». In *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1992 [1982]

BAPTISTA Tiago. « Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português ». Estudos do século XX, n°9, CEIS20/FLUL. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp.307-323

CAHEN Michel et BRAGA Ruy. « Préambulo. Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial: e depois ? ». In CAHEN Michel et BRAGA Ruy (org.) *Para além do pós(-)colonial*. São Paulo : Alameda, 2018, pp.11-32

CASTELO Claudia. *O Modo português de estar no mundo : o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, 1933-1961*. Porto : Afrontamento, 1998

CASTRO Teresa, et alii. « Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais. Un débat entre Teresa Castro, Nuno Domingos, Carolin Overhoff Ferreira, Maria do Carmo Piçarra, Raquel Schefer et Manuel Deniz Silva, mené par Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin ». Paris : *Perspective*, 1, 2021.

CHION Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995

DE KLERK Nico. "Home away from home: Private films from the Dutch-East Indie". Dans K.L. Ishizuka & P.R. Zimmermann (orgs.), *Mining the Home Movie: Excavations in histories and memories*. Los Angeles And London: University of California Press, 2008, pp. 148-163

FERREIRA Carolin Overhoff. *Identity and difference, Postcoloniality and transnationality in lusophone films*. Berlin : Lit Verlag, 2012

FERREIRA Carolin Overhoff. "The End of History through the Disclosure of Fiction: Indisciplinary in Miguel Gomes's *Tabu* (2012)". *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (5), 2014, pp. 18-46

FERRO Marc. *Cinéma: une vision de l'histoire*. Paris : Chêne, 2003

FERRO Marc. *Le livre noir du colonialisme*. Paris : Pluriel, 2010 [2003]

HENRIQUES Isabel Castro. *A Herança africana em Portugal*. Lisboa: Club do Colecionador dos Correios, 2009.

LINDEPERG Sylvie. « Des lieux de mémoire portatifs. Entretien réalisé par Dork Zabunyan ». Paris : *Critique*, n°814, 2015/3, pp. 202-214.

MATOS Patrícia Ferraz de. *As côres do Império : representações raciais no Império Colonial Português*. Lisboa : ICS, 2006.

MOUELLIC Gilles. *La musique de film*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

NAGIB Lúcia. « The Blind Spot of History: Colonialism in *Tabu* », dans *Realist Cinema as World Cinema: Non-Cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020.

NORA Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1992

PIÇARRA Maria do Carmo. *A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo*. Lisboa: Aleph-Ação e Investigação Crítica da Imagem colonial, 2018.

PIMENTEL Joana. *A coleção colonial da cinemateca*. Lisboa: Cinemateca - Museu do cinema, 2020.

POIZAT Michel. *Pouvoir de la voix et voix du pouvoir*, conférence donnée le 6 juin 2002, Institut Français de Barcelone. URL: http://www.psicoanalisisysociedad.org/Textos/La_voix_-_Poizat.pdf (accès le 02/09/2016)

PRETO António. « Non, ou a vã glória de mandar », Buala, Afroscreen, 20 septembre 2010. URL: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/non-ou-a-vagloria-de-mandar>

RANCIERE Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000

RANCIERE Jacques. *La méthode de l'égalité, Entretien avec L. Jeanpierre et D. Zabunyan*. Montrouge : Bayard, 2012

RIBEIRO Margarida Calafate. « L'Europe : un long passé devant nous, ou bien un futur sans cesse renouvelé? », in Koen Vlassenroot and Colin Hendrickx (org.), *Strengthening African-European Connections: Sharing Past and Future*. Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2021, pp. 43-50

SAMPAIO Sofia. « O que sobrou: materialidade e colonialismo numa coleção de imagens em movimento ». *Mana*, vol. 24 n°3, Rio de Janeiro, Sept./Déc. 2018

SIBEUD Emmanuelle. « Du postcolonialisme au questionnement postcolonial : pour un transfert critique ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*. Paris : Belin, 2007/4 n° 54-4, pp. 142 -155, p.143

SILVA Manuel Deniz. « L'Afrique et ses doubles : la musique de Joly Braga Santos et l'imaginaire colonialiste de l'État nouveau portugais », communication présentée lors de la journée d'étude « Musique et politique symbolique au xxe siècle : catégories, usages et stratégies », Paris, EHESS, CRAL, 24 janvier 2013. URL: www.youtube.com/watch?v=xAhgm9cDAyU

SILVA Manuel Deniz. “Música, som e imagens em movimento: por uma perspectiva “indisciplinada” da experiência cinematográfica”. *Aniki Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 5 (1), 2018, pp. 69-77, <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n1.413>

STERNE Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : La Découverte, 2015

STOLER Ann Laura & COOPER Frederick. *Repenser le colonialisme*. Trad. Christian Jeanmougin. Paris : Payot 2020 [The Regents of the University of California 1997].

TORGAL Luis Reis (coord.). *O Cinema sob o olhar de Salazar* (introduction). Lisboa : Temas e Debates, 2001

VARGAFTIG Nadia, *Des empires en carton : les expositions coloniales au Portugal et en Italie, 1918-1940*. Madrid : Casa de Velázquez, 2021, p.158

Films cités (issus de Fantômes d'un Empire, Ariel de Bigault, 2020):

Angola, Exposição Provincial Agrícola e Industrial, 1923

Auto dos feitos da Guiné, Fernando Matos Silva, 1980

Costa dos murmúrios, Margarida Cardoso, 2004

Chaimite, Jorge Brum do Canto, 1953

Deserto de Angola, Antunes da Mata, 1932

Exposição do Mundo Português, António Lopes Ribeiro, 1941

Guiné aldeia indígena em Lisboa, 1931

Guinée berço do império, António Lopes Ribeiro, 1940

Natal 71, Margarida Cardoso, 1999

Non ou a vã glória de mandar, Manoel de Oliveira, 1990

Peregrinação, João Botelho, 2017

Posto avançado do progresso, Hugo Vieira da Silva, 2016

Rythmes de Luanda, Jean Leduc, 1971

Tabou, Miguel Gomes, 2012

São Tomé agrícola e industrial, Augusto Seara, 1923

Zé do Burro, Eurico Ferreira, 1972

Autres films cités:

Princesse Tam Tam, Edmond T. Gréville, 1935

Le ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français, Moktar

Ladjimi, 2015.

ENVIADO EM: 06/09/2021

APROVADO EM: 19/10/2021

HISTORIA Y POLÍTICA EN EL DOCUMENTAL URUGUAYO: LA ROSCA (GRUPO AMÉRICA NUEVA, 1971)

*History and politics in the Uruguayan documentary:
La rosca (Grupo América Nueva, 1971)*

Pablo Alvira¹

RESUMEN

Durante los años sesenta del siglo pasado emergieron en varios países expresiones cinematográficas fuertemente politizadas, configurando un movimiento continental conocido como Nuevo Cine Latinoamericano. En Uruguay, en un ambiente tensionado por una profunda crisis social y política, esta radicalización cinematográfica se tradujo a fines de la década de 1960 en una profusa actividad de grupos de cine “militante”, de los cuales el más conocido es la Cinemateca del Tercer Mundo. En este artículo propongo analizar una película surgida de aquel contexto: *La rosca*, un documental hoy poco conocido pero que tuvo una intensa circulación tras su estreno en 1971. Realizado por el grupo América Nueva, el cortometraje busca explicar los orígenes y el funcionamiento de la “rosca”, término con el cual sectores de la izquierda aludían a la trama del poder económico y político que dominaba el país. A través del análisis del propio film y la utilización de diversas fuentes, planteo un abordaje en dos dimensiones. Por un lado, identificar los contenidos discursivos, que conforman no sólo una denuncia de la situación coyuntural, sino también un ejercicio de historización con pretensiones didácticas. Por otro lado, analizar las estrategias audiovisuales que el grupo buscó poner en práctica para comunicar su mensaje político a quienes eran sus destinatarios “ideales”: no los militantes esclarecidos, sino los pobres, los trabajadores y otros actores con “bajo nivel de conciencia”, según expresaban sus autores en entrevistas de la época.

Palabras clave: Uruguay, cine militante, años sesenta.

¹ Profesor Adjunto en el Departamento de Historia Americana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (UdelAR); Montevideo, Uruguay. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores (ANII). E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5428-3999>

ABSTRACT

During the 1960s, strongly politicized cinematographic expressions emerged in several countries, configuring a continental movement known as Nuevo Cine Latinoamericano. In Uruguay, in an environment stressed by a deep social and political crisis, this cinematographic radicalization was reflected in the late 1960s in a profuse activity of “militant” film groups, of which the best known is the Cinemateca del Tercer Mundo. In this article I propose to analyze a film that emerged from that context: *La rosca*, a documentary that is little known today but had an intense circulation after its premiere in 1971. Made by the América Nueva group, the short film seeks to explain the origins and functioning of the “rosca”, a term with which the left alluded to the plot of economic and political power that dominated the country. Through the analysis of the film itself and the use of various sources, I propose a two-dimensional approach. On the one hand, to identify the discursive contents, which make up not only a denunciation of the conjunctural situation, but also an exercise in historicization with didactic pretensions. On the other hand, analyze the audiovisual strategies implemented by the América Nueva to communicate their political message to those who were their “ideal” recipients: not the enlightened militants, but the poor, workers and other actors with a “low level of consciousness”, as expressed the filmmakers in interviews of the time.

Keywords: Uruguay, militant cinema, 1960s.

Introducción

En 1971 una coalición de izquierdas se presentaba a las elecciones nacionales de Uruguay concitando amplias expectativas en la izquierda cultural, entre los que se contaban grupos de cineastas que aportaron sus realizaciones a la campaña electoral. La coyuntura era todo menos serena: el país ingresaba a los años setenta luego de atravesar una década de profunda crisis económica y política, en la cual el descontento había desembocado en la radicalización de amplios sectores, especialmente jóvenes y trabajadores, al tiempo que el gobierno encabezado por el presidente Jorge Pacheco Areco daba un giro autoritario en 1967, expresado principalmente a través de medidas de excepción como las Medidas Prontas de Seguridad. En este clima enrarecido, y tras varios intentos previos de unidad, el recién creado el Frente Amplio (FA), que incluía tanto a los partidos históricos como a

agrupaciones más pequeñas de la izquierda, así como a independientes y a figuras progresistas de los tradicionales partidos blanco y colorado, compitió con buenas posibilidades en las elecciones nacionales de noviembre. A pesar de salir en tercer lugar, tras blancos y colorados, la fórmula del FA había obtenido un resultado inédito para una fuerza de izquierda, y más importante aún, había significado una gran movilización durante casi un año de campaña electoral. En ese marco, se ha ubicado a 1971 como el clímax de radicalización política del campo cultural uruguayo (PÉREZ BUCHELLI, 2020). Ya sea orgánicamente, ya por fuera de los partidos y organizaciones, desde el teatro, las letras, las artes visuales, la danza, la música y el cine se aportó explícitamente a la campaña o al menos se contribuyó al clima de movilización.

Pocos años antes, en ese contexto de progresiva radicalización había surgido el cine militante uruguayo, en simultáneo con la aparición en varios países latinoamericanos de expresiones cinematográficas fuertemente politizadas, configurando un movimiento continental llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Especialmente con la creación en 1969 en Montevideo de la Cinemateca del Tercer Mundo (c3m), institución que ha concitado el mayor interés por su relevancia en el NCL, pero que sólo puede entenderse como el emergente más reconocible de un contexto efervescente de experiencias similares, que comprendía al Grupo de Experimental de Cine de la Facultad de Arquitectura, el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el semanario *Marcha*, con su Departamento de Cine (1968) y su Cine Club (1969), así como también algunas realizaciones previas al amparo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Según Cecilia Lacruz, “frente a acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como los mártires estudiantiles y la violencia de los enfrentamientos callejeros” (2016, p. 313). A pesar de su heterogeneidad, aquellos agrupamientos compartían dos objetivos: por un lado, pretendían realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento; por otro, es evidente que les preocupaba encontrar un lenguaje adecuado para comunicar esas nuevas realidades y representar los sujetos sociales que emergían como protagonistas del cambio social. Esto último derivó en distintas estrategias, definidas al calor de una coyuntura muy cambiante. En este sentido puede ser revelador el testimonio del uruguayo Mario Handler en una entrevista de 1969, donde relataba que su intención inicial con el material de *Me gustan*

los estudiantes – producido por el Departamento de cine de Marcha – era la de presentar el corto en forma de noticiario. En el proceso decidió que en vez de realizar una película “demostrativa y analítica”, como las anteriores suyas, debía incorporarse a “un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario”, tomando partido por una lucha popular como la de los estudiantes (GETINO, 1969, p. 76)².

Poco tiempo después del cortometraje de Handler, el grupo América Nueva ponía en práctica su propia idea de cine militante, realizando en 1971 el cortometraje *La Rosca*, una de las películas menos conocidas de aquel corpus de cine político uruguayo, y que hasta el momento no ha sido objeto de estudios específicos³. Se trata de un documental cuyo tema es la denuncia de la “rosca”, término con el cual sectores de la izquierda aludían a la trama del poder económico y político que dominaba el país desde los tiempos de la independencia. Surgido en el seno del cineclub Cine Universitario, el grupo que realizó la película estaba integrado por Juan Carlos Rodríguez Castro, Andrés Castillo, Nelson Carro, Omar de los Santos, Sergio Soto, Domingo de Oliveira y Fernando Pardo (COSTA Y SCAVINO, 2009, p. 92). Todos muy jóvenes salvo los experimentados Rodríguez Castro, quien colaboró en las secuencias animadas, y Castillo, el autor del texto narrado en *voice over* por el actor Juan Manuel Tenuta. Como explicaban sus integrantes en una nota en el semanario *Marcha* a principios de 1972, la formación del grupo no había obedecido a motivaciones políticas, sino que estaba vinculada al estudio de la técnica cinematográfica. A mediados de 1971, el cineclub Cine Universitario anunciaba en su Boletín la organización de un “Curso Teórico Práctico de Cinematografía”, a cargo del Departamento de Filmación del cineclub. La idea original parece haber sido formar colaboradores para un largometraje encarado por Cine Universitario junto con otras instituciones,

2 Esto está en sincronía con el desplazamiento definitivo, en la segunda mitad de los años sesenta, de las búsquedas realistas y neorrealistas que habían caracterizado a la primera etapa del NCL, en favor de una simultánea transnacionalización y radicalización del proyecto, marcada por ciertos hitos como el encuentro de cineastas realizado en Viña del Mar en 1967 y las películas *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha) y *La hora de los hornos* (1968, Cine Liberación).

3 Agradezco a Cecilia Lacruz por haberme facilitado una copia de *La rosca*, así como a Nelson Carro – quien participó de aquella experiencia – por compartir conmigo notas de prensa sobre la película, de su archivo personal. Sin la generosidad de ambos, no hubiese sido posible este trabajo.

proyecto finalmente inacabado⁴. Sin embargo, ya inmersos en ese proceso de aprendizaje, es que el grupo decide, ahora bajo el nombre América Nueva, “pasar a la realización de una película de interés nacional”, como un aporte a la campaña del Frente Amplio para las elecciones de noviembre. En la mencionada entrevista, declaraban los integrantes de América Nueva:

No pretendemos un cine que sirva para convencidos, sino que tenga la aptitud de penetrar en la cabeza de los no convencidos, o peor, los que ni siquiera están informados. Hay que buscar temas que no sean directamente panfletarios, que no despierten resistencia inmediata, esa resistencia que provoca la izquierda en la mente del espectador de baja conciencia política, amedrentado por la propaganda. En *La rosca* no se señala ningún camino concreto de lucha. Sólo se muestra un gran problema y al final se apela simplemente al espectador a que tome conciencia de él.⁵

Aquí se advierten los ejes de su propuesta: una vocación clara de informar de un tema urgente, pero limado de los aspectos más incendiarios y evitando enunciados programáticos. Propongo en este artículo un análisis de *La rosca* en torno a dos dimensiones. Por un lado, identificar los contenidos discursivos, que comprenden, como en otros filmes del NCL, no sólo una denuncia de la situación coyuntural, sino también un ejercicio de historización con pretensiones didácticas. Por otro, examinar las estrategias que el grupo puso en práctica para comunicar su mensaje político a quienes eran sus destinatarios “ideales”: no los militantes esclarecidos, sino los pobres, los trabajadores y otros actores con “bajo nivel de conciencia”, según expresaban sus autores en la entrevista.

4 Se trata de *¡Ay Uruguay!*, un emprendimiento conjunto de Cine Universitario, Cinemateca Uruguaya y Cine Club del Uruguay que pudo filmarse en su mayor parte, pero que las enormes dificultades financieras y un clima político muy adverso para la realización de un largometraje de ficción de carácter testimonial o de denuncia, hicieron que se interrumpa abruptamente.

5 “La identidad de todas las rosas”, *Marcha*, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

Revisando la historia uruguaya

El relato de *La rosca* se estructura en base a un largo texto interpretado en *voice-over*, buscando dar unidad a un montaje de materiales bien heterogéneos. Tras establecer en la secuencia de títulos la analogía con el elemento mecánico, “un mecanismo que aprieta y aprieta”, se explican los orígenes de la “rosca”: “En el Uruguay, primero estaban los indios lagarteando al sol. Pero vinieron los españoles, conquistadores y economistas natos, y la rosca empezó a girar a placer de España”, llenándose de oro hasta las revoluciones de Independencia de principios del siglo XIX. Posteriormente, eliminada la amenaza para su funcionamiento que había significado el movimiento liderado por José Artigas, el mecanismo siguió apretando: el patriado uruguayo afirmó su dominio, se enriqueció enormemente con el modelo agroexportador, importó mano de obra y entregaron los servicios públicos a empresas inglesas y alemanas. A pesar de la llegada de la democracia y el sufragio universal a principios del siglo XX, continúa la *voice-over*, la identidad de intereses entre capital extranjero y gobernantes locales permitió que el sistema siga funcionando, “apretando”.

En sintonía con otras narrativas contemporáneas al film, este argumento iba a contramano del relato del Uruguay excepcional, construido a partir de las profundas transformaciones ocurridas durante el período batllista, en las primeras décadas del siglo XX. *Grosso modo*, dicho relato daba cuenta del proceso de modernización del país bajo la égida del Partido Colorado y su líder José Batlle y Ordóñez, destacando su carácter de “excepción” en el contexto latinoamericano al estar basado en una amplia democracia política y social⁶. Esa construcción mítica, condensada en expresiones como “la Suiza de América” o “el Uruguay feliz”, se solidificó durante el neobatllismo, como se conoce al período de predominio político del líder colorado Luis Batlle Berres, entre 1947 y 1958, cuyo modelo de crecimiento se basó en la industrialización por sustitución de importaciones. Esta visión idílica del

6 El Uruguay moderno, sintetizan Caetano y Rilla, “es reconocible en el marco de ese largo proceso que concretó la integración del país a los mercados mundiales encabezados por Gran Bretaña, ambientó la diversificación productiva, la modificación de las pautas de consumo y la complejización social; la reafirmación del Estado, la extensión de la educación, el “triunfo” del control de la natalidad en la demografía y de la cultura urbana, escrita y secularizada; el ajuste del sistema político y la formación –más tarde– del sistema de partidos, entre otras transformaciones de relevancia” (2006, p. 94).

Uruguay comenzó a ser cuestionada desde muchos frentes, cuando en la segunda mitad de la década de 1950, tras un breve período de prosperidad, el modelo económico -por causas internas y externas- empezó a mostrar fuertes signos de deterioro. El descontento social se tradujo en primera instancia en el desplazamiento en 1959 del Partido Colorado en el gobierno tras casi un siglo de dominio⁷. Desde el campo intelectual, la percepción de la crisis estructural – política, económica, social y hasta “moral” – se encarnó particularmente en las intervenciones de la llamada “generación crítica” (RAMA, 1972; ESPECHE, 2016). Cecilia Lacruz (2018, 2020) y Beatriz Tadeo Fuica (2017) han ha estudiado como buena parte del cine uruguayo contribuyó a esa crítica, comenzando por *Cantegriles* (1958) un cortometraje amateur de Alberto Miller que mostró a ciudadanos uruguayos viviendo en rancharíos. Poco después, Ugo Ulive realizaría un medimetroraje titulado significativamente *Como el Uruguay no hay* (1960), Mario Handler el documental *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965) y entre ambos realizarían *Elecciones* (1967). Estos films

mostraron a ese pueblo excluido viviendo de la basura, deambulando por la ciudad o alienado por la política tradicional. Con esto, ofrecieron una imagen del país que muchos reconocieron como auténtica, realista, despegada de la mirada folklórica e idealizada del Uruguay, focalizando en los límites del Estado de bienestar y el sistema democrático (LACRUZ, 2018, p. 148).

A fines de la década, el cine militante retomó estos tópicos, aunque en términos más radicales, ya no solo como testimonio o denuncia sino integrando su discurso a una trama de representaciones orientada por proyectos revolucionarios.

La contracara, entonces, de un Uruguay progresista, justo y democrático, estaba representada por la “rosca”. El 26 de marzo de 1971, en el acto de proclamación de la fórmula del Frente Amplio, el candidato presidencial Liber Seregni decía en su discurso:

7 Sobre el neobatlismo y su crisis, véase Ruiz (2007).

Es entonces la realidad urgente, el empobrecimiento colectivo lo que obliga a enfrentar de una buena vez a la rosca que nos aprieta. La disyuntiva de hoy es muy clara: o la oligarquía líquida al pueblo oriental, o el pueblo oriental termina con la oligarquía. De un lado está la oligarquía blanca y colorada, y del otro lado el pueblo: blanco, colorado, democristiano, comunista, socialista, independiente.⁸

La metáfora mecánica utilizada por Seregni no era un invento suyo, sino que recogía una expresión de la época bastante extendida en la izquierda uruguaya, desde los comunistas hasta las páginas del semanario *Marcha*⁹. Frecuentemente adjetivada como “oligárquica”, la rosca era el entramado de poder político-económico, cuyo eje eran los sectores exportador y financiero¹⁰. Así, los intereses de banqueros, empresarios frigoríficos y grandes latifundistas se entretejían con los de las elites políticas de los partidos tradicionales. En *La rosca*, el origen y funcionamiento de dicho entramado se explica a través del texto narrado en *voice-over*, escrito por el dramaturgo Andrés Castillo “a partir de textos de Vivian Trías, Eduardo Galeano y Guillermo Bernhardt”, según se muestra en los créditos finales¹¹. Aunque no se especifica de qué textos se trata, el libreto de Castillo despliega argumentos propios del dependentismo y del revisionismo histórico de izquierdas, cuerpos de ideas reconocibles,

8 Reproducido en *Marcha*, Montevideo, 2 de abril de 1971, pp. 14-15.

9 Por ejemplo, en la edición de junio de 1973 de la revista *Estudios*, del Partido Comunista, el término “rosca” aparece 67 veces – dos artículos lo llevaban explícitamente en su título –, mientras que en la editorial se afirmaba que la solución a la crisis uruguaya se lograría “sólo abatiendo el dominio de una oligarquía financiera, hoy llamada más comúnmente la rosca, que unifica y centraliza los instrumentos del poder económico y político” (Arisemendi, 1973: 5). Ante el golpe militar del 27 de junio de 1973, una de las consignas del comunicado oficial de la Central Nacional de Trabajadores (CNT) era “¡Por la unión del pueblo uruguayo contra la rosca oligárquica!” Todavía en 1990, *Mate amargo*, histórico periódico del MLN-Tupamaros, editaba una recopilación de los llamados “Prontuarios” de *Mate Amargo*, publicados entre 1986 y 1988, titulada *Quién es quién en la rosca uruguaya*. Según se señala en el prólogo, en el volumen se descubren “fortunas y dobles apellidos [que] se mezclan para tejer la telaraña de la clase dominante” (p. 3).

10 En el contexto latinoamericano, el término se había popularizado antes en Bolivia, haciendo referencia a la “rosca minera” o “minera-feudal”: el dominio político y económico de las familias Aramayo, Hostschild y Patiño, dueños de las minas de estaño, cuya desarticulación fue uno de los objetivos de la Revolución de 1952. Véase el tomo V de *Bolivia, su historia* (CAJÍAS DE LA VEGA et al., 2014).

11 En una nota de prensa se indicaba que el libreto no sólo se nutría de esas fuentes, sino también de “respuestas anónimas que el grupo obtuvo para un cuestionario básico sobre la situación en Uruguay, sus causas y sus remedios” (*El Popular*, Montevideo, 11 de noviembre de 1971).

aunque en distinto grado, en las obras de fines de los años sesenta y principios de los setenta de los autores mencionados. Por ejemplo, en los libros *Imperialismo y rosca bancaria en el Uruguay* (1971) de Trías, *Los monopolios y la industria frigorífica* (1970) de Bernhardt y el conocidísimo *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Galeano.

Varios análisis han destacado la cuestión de la dependencia como marco interpretativo de la realidad latinoamericana privilegiado – aunque no único – por los cineastas del NCL a fines de la década del 60.¹² En un artículo de principios de los años 2000, María Luisa Ortega y Ana Martín Morán mostraban como en las principales tendencias del documental latinoamericano producido entre 1950 y 1970 se puede observar “un continuo diálogo, cuando no una directa ilustración, con los diferentes modelos teórico-prácticos de descripción del fenómeno del subdesarrollo en la región”. Ello les permitía pensar desde otra perspectiva, continuaban, “las formas de representación del desarrollo y el subdesarrollo, explorando los modos de representación visual y las retóricas expositivas que nos ofrecen algunos casos representativos del cine documental latinoamericano” (2003: 35).

El cine político y social, pero especialmente los documentales, estaba permeado por los debates que, en los años de la segunda posguerra, se focalizaron en la brecha entre las realidades socioeconómicas de los países industrializados, en general occidentales y en el hemisferio norte, y la de los países de América Latina. Estas diferencias fueron abordadas a través del par conceptual desarrollo-subdesarrollo. Las ciencias sociales latinoamericanas, en plena consolidación durante estos años, así como organismos multilaterales y actores políticos de distintas pertenencias se abocaron a caracterizar ambos “estados” y proveer de reflexión teórica y definir políticas concretas en torno a la superación del subdesarrollo latinoamericano. Las teorías de la modernización en la década de 1950, representada particularmente en el desarrollismo de la CEPAL, ofrecerían las primeras propuestas. Basadas en una concepción evolucionista del cambio social, planteaban que construyendo unas condiciones iniciales similares a las que caracterizaron el comienzo de la modernidad en los países industrializados, los países más rezagados podrían avanzar gradualmente

12 Véase, por ejemplo, los trabajos de Ana López (1990), María Luisa Ortega y Ana Martín Morán (2003) y Javier Campo (2014).

en la vía del desarrollo. Esta oposición entre tradición y modernidad será el eje de algunos documentales sociales de los años cincuenta, como el venezolano *Araya* (Margot Benacerraf, 1959) o los filmes del Instituto Cinematográfico Boliviano tras la Revolución de 1952, e incluso permeará el diagnóstico de la primera parte del documental santafesino *Tire dié* (Fernando Birri, 1959), germinal de lo que luego será el NCL.

Ya bien avanzados los sesentas, y bajo el influjo de la Revolución cubana, las teorías marxistas de la dependencia señalaron las limitaciones de dicho modelo, afirmando que el subdesarrollo era estructural: más que una etapa a superar en la evolución histórica, era un estado producido por un proceso histórico marcado por el desarrollo del imperialismo y el capitalismo, donde la región cumplió un rol fundamental en la acumulación de las economías centrales¹³. El subdesarrollo no podía erradicarse con simples políticas correctivas o con mayores dosis de inversión. El atraso latinoamericano, sostenían, no obedecía a la insuficiencia de capitales, sino al lugar ocupado por el continente en la división internacional del trabajo (KATZ, 2016, p. 5). Desarrollo y subdesarrollo, en definitiva, eran las dos caras de una misma moneda, y el cierre de la brecha requería de soluciones más radicales. Una nueva generación de realizadores, entonces, intentarán con sus films revelar las causas profundas del subdesarrollo de estas sociedades y establecer la responsabilidad de las elites y los gobiernos nacionales. Javier Campo (2014) ha analizado la influencia de estas teorías – junto con otras, como las de F. Fanon – en ese film paradigmático que es *La hora de los hornos* (1968), del grupo argentino Cine Liberación, en cuyo “1º Acto” la *voice-over* sintetiza esa interpretación, antes incluso de que se publicaran los textos más significativos de los autores dependentistas:

La historia de nuestros países es la historia de un interminable saqueo colonial [...] Es esta explotación la causa del atraso, la miseria, la opresión, la que posibilita el financiamiento y

13 Algunos de los principales textos de las teorías de la dependencia son los de F. H. Cardoso y Enzo Faletto (1969), André Gunder Frank (1967) y Ruy Mauro Marini (1977). Aunque no está citado como fuente de la película, puede encontrarse una aplicación de las teorías de la dependencia al caso uruguayo en un texto de Luis Faroppa (1969), publicado como fascículo de *Enciclopedia Uruguaya*, una colección de amplia difusión a fines de los años sesenta. El texto fundamental del “giro dependentista” en Uruguay, no obstante, es el libro colectivo del Instituto de Economía la Universidad de la República, *Proceso económico del Uruguay* (1969).

el alto nivel de vida de las naciones desarrolladas. La que hizo nacer esa oscura palabra inventada por el imperialismo: SUBDESARROLLO.

La salida de esta situación, en esta interpretación, no está en desarrollarse siguiendo la lógica de los países del Primer Mundo. Este discurso concientizador debía articularse, indefectiblemente, a un proyecto revolucionario muy marcado por la experiencia cubana (ORTEGA y MARTÍN MORÁN, 2003, p. 42).

Pero la denuncia del imperialismo como tema no sólo abrevaba, en el Río de la Plata, en el dependentismo, sino que era argumento central en una tradición historiográfica de largo recorrido, aunque de reciente convergencia con las ideas de izquierda, el revisionismo histórico¹⁴. La explicación del mecanismo de la rosca en la película, centrada en los *trusts* de la carne y en la banca, está inserta también en un esfuerzo de interpretación de la historia nacional estrechamente vinculada con esta corriente. En el cortometraje esto se materializa, en términos discursivos, en la construcción de un contrahistoria: la que debe revelar aquello que fue ocultado por la historia oficial, aquella elaborada por la historiografía liberal desde fines del siglo XIX. Se despliegan entonces, tópicos recurrentes del revisionismo histórico de izquierdas: el rescate de los caudillos, la denuncia del imperialismo británico y luego norteamericano, el repudio a la oligarquía y su relato histórico, entre otros.

El núcleo de la argumentación de *La rosca* se desarrolla en torno a la trama del comercio exterior, con la carne en el centro, y el sistema bancario. “El saqueo se organiza”, sostiene el narrador sobre un montaje de imágenes de edificios y logos de empresas multinacionales, “por medio de los *trusts*, fraternidades internacionales de ejecutivos cuya única finalidad es el lucro y la estafa”. Donde esto se ve claramente, continúa, es en la

14 Según Ximena Espeche, más que de “revisionismo” es más apropiado hablar de “revisionistas”, en plural (2016, p. 297). José Rilla también ha destacado que el revisionismo uruguayo ofrece varias versiones, algunas ambientadas y sostenidas en la propia dinámica política del Uruguay y otras que, sin perjuicio de lo anterior están intelectual y políticamente marcadas por la influencia argentina (2008, pp. 399-442)..

comercialización de la carne¹⁵. Dando comienzo a una larga secuencia de animación, didáctica y con momentos humorísticos, el narrador explica el circuito, siempre dentro del esquema del *trust*: comienza con la compra de las reses por los frigoríficos, que luego es transportada por los barcos y vendida en Europa con un gran margen de ganancia. Finalmente, los *trust* “nos venden lo que nosotros necesitamos [...] a precios cada vez más caros” explica la *voice-over* sobre un montaje de fotografías de cigarrillos, automóviles y otros bienes de consumo. A eso se le suma balanza comercial desfavorable y generación de deuda externa, “que la pagamos todos, con hambre, con salarios congelados, carestía, desocupación”. Todos estos trabajos, se sostiene, se hacen a través de los bancos “otras instituciones de beneficencia para extranjeros”, que son “las arterias por donde circula la sangre del sistema”.

Por otro lado, dentro de la impugnación de carácter global al orden socioeconómico, *La rosca* carga las tintas contra la democracia representativa como régimen político, enfatizando su carácter meramente instrumental: “Como la plata sobraba, empezaron los lujos de nuevos ricos. Se disfrutó de la democracia y el sufragio universal como uno de esos lujos: todos iguales ante la ley, aunque siempre hubo algunos que eran más iguales que otros.” Aunque la identidad de intereses entre capital extranjero y gobernantes locales no puede ser más evidente, continúa la *voice-over*, “caemos en la estafa de los partidos tradicionales, donde los pobres votan a los ricos, los explotados a los explotadores”. Un engaño, se señala, sostenido tanto por una fraudulenta ley electoral como por los medios masivos de comunicación, mientras en la banda imagen se suceden cartelera electoral, portadas de diarios y programas de televisión extranjeros.

Ciertamente, uno de los elementos más visibles de la crisis uruguaya era el desgaste interno del sistema de partidos, el cual hasta hacía poco era considerado ejemplo de la democracia en el continente. A nadie se le escapaba, a izquierda y derecha del arco político, la poca respuesta que la “partidocracia” daba a los problemas que se acumulaban conforme avanzaba la década de 1960. Por primera vez en el Uruguay moderno, los

15 Esta cuestión también es tratada en una película de la c3m de 1969, llamada justamente *Uruguay 1969, el problema de la carne*. Sobre la industria frigorífica en Uruguay, véase Buxedas (1983), además del ya mencionado libro de Bernhard (1970).

partidos estaban perdiendo la centralidad¹⁶. Aquella democracia, adjetivada como “liberal” o “burguesa”, fue constante objeto de críticas por buena parte de la izquierda latinoamericana y por la producción simbólica asociada a ella, siendo un rasgo bastante notorio de las producciones del NCL. El cine militante argentino y *el cinema novo* brasileño, por ejemplo, hicieron fuertes ataques a las trampas y restricciones del régimen político liberal, como se observa en documentales como *La hora de los hornos o Maioria absoluta* (1964, León Hirsztman) y en ficciones como *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha). Democracia representativa y capitalismo eran las dos patas del régimen “neocolonial” al que estaban sometidos los pueblos latinoamericanos. Dentro de esa crítica de carácter general, el proceso electoral fue uno de los aspectos más señalados: primero porque en ese acto se agotaba, para sus críticos, toda participación popular; segundo, porque sostenían que estos mecanismos estaban viciados desde el comienzo. El rechazo de los procesos electorales por parte de la izquierda revolucionaria establecía una diferencia con las históricas posiciones electoralistas de izquierda tradicional (socialistas y comunistas).

No obstante, la particularidad del cine uruguayo es significativa porque intenta desmontar el tópico “democracia de consenso” con amplias libertades y fuerte institucionalidad, muy frecuentado en la cultura política uruguaya durante buena parte del siglo XX. Para casi toda la izquierda, los partidos y los movimientos sociales asociados a ella, el país estaba en una grave crisis que el régimen representativo-liberal lejos estaba de solucionar. Más aún, sus peculiaridades – como la Ley de Lemas o la fragmentación y heterogeneidad al interior de los dos grandes partidos – no hacían más que profundizar esta crisis, por lo que no quedaba más alternativa que la transformación estructural del sistema político. En el marco de la creciente conflictividad y radicalización política que se extendió a lo largo de la década, las diatribas contra la democracia existente se reflejaban cotidianamente en la crítica político-cultural.

El cine ya había ensayado una primera crítica de este tipo en *Como el Uruguay no hay* (1960, Ugo Ulive). Utilizando un tono satírico, busca poner evidencia algunas de las contradicciones que subyacían a la realidad uruguaya y que se agudizarían dramáticamente en los años siguientes: se

16 Sobre esta dimensión política de la crisis, véase Caetano y Rilla (1996).

refiere, por ejemplo, a la creciente protesta social y el correspondiente despliegue del aparato represivo. En 1967 el propio Ulive y Mario Handler presentaron *Elecciones*, un medimetro sobre los comicios nacionales de 1966, producido en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República¹⁷. El filme sigue la campaña de dos candidatos departamentales de los partidos tradicionales uruguayos, blancos y colorados, poniendo en evidencia las prácticas electoralistas de los partidos del orden, como el clientelismo y el paternalismo. En el film de Handler y Ulive, la estrategia crítica es acentuada cuando se inserta una secuencia sobre un tercer actor político, mostrando la movilización callejera, festiva y “militante”, del FIDEL, frente de izquierdas encabezado por el Partido Comunista, enfatizando el contraste con las masas pasivas que interactúan con los candidatos tradicionales. Y en la secuencia final, la cámara acompaña un vehículo con altavoces que recorre una zona muy pobre, llamando a sus pobladores a no votar por “quienes siempre perjudican al pueblo”.

Estas dos secuencias de *Elecciones* conectan con la propuesta de *La rosca*, donde la fuerte crítica al sistema convive en tensión con las grandes expectativas despertadas en la izquierda ante las elecciones de 1971, acorde a la tónica general del campo cinematográfico y de buena parte del campo cultural. La Cinemateca del Tercer Mundo, por ejemplo, se incorporó al Movimiento 26 de marzo, motorizado por la guerrilla MLN-Tupamaros para participar del Frente Amplio. Una de las formas en que el apoyo de la c3m se materializó fue *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971), película sobre el acto de proclamación de la candidatura a presidente de Líber Seregni, pero que conecta con las producciones anteriores de la c3m y demás grupos por su montaje “combativo”¹⁸. De todas formas, lo que se desprende es que, a diferencia de aquellas, en ésta coexisten -no sin tensión- una aceptación crítica de

17 Se generaría una polémica en torno a la película, ya que era una ácida visión de la crisis social y política que vivía el país, alejándose de los objetivos científicos que perseguía la institución que lo había financiado. Véase Wschebor (2013).

18 La dirección del FA no asumió como suyo el documental y encargó otra película sobre el acto – *Orientales al Frente* (1971) de Ferruccio “Fucho” Musitelli – y la diferencia entre ambas es notoria: en *La bandera* cobran protagonismo, junto al discurso de Seregni, los comités de base y la figura del ícono tupamaro Raúl Sendic, mientras que *Orientales* es un filme convencional de campaña que muestra a la coalición como una fuerza “respetable” y adaptada al juego electoral, que da cabida sólo a los discursos de los dirigentes de las distintas fuerzas de la coalición.

la opción electoral-burguesa junto con el énfasis en una democratización profunda, pero ya no se aboga por la destrucción lisa y llana del sistema.

Por último, los propósitos didácticos y “no panfletarios” de *La rosca*, no impiden esbozar un (mínimo) contenido programático. Sobre el final, el filme advierte al espectador: “La historia no va para atrás”. “Piense”, se indica, que cuando la tierra, los bancos, las industrias básicas, etc., “sirvan para satisfacer las necesidades de cada uno de los uruguayos y no para el beneficio de unos pocos, usted y yo seremos dueños de nuestro trabajo y nuestro destino. Bueno, eso es nacionalizar”. Un proyecto que, antes que estrictamente socialista, era de liberación nacional, y que podría haber suscrito la mayoría de las fuerzas de izquierda, revolucionarias o no. Si se revisa tanto el “Documento 5” como el “Programa Revolucionario” del MLN-Tupamaros, ambos de 1971, encontrará una versión más extendida de estas ideas¹⁹. Algunos autores han llamado a esto “nacionalismo revolucionario”, dominante en la mayoría de los movimientos insurgentes latinoamericanos del período: donde convergían ciertas versiones del marxismo, la teoría de la dependencia y un nacionalismo antiimperialista que venía de las décadas de 1920 y 1930. El eje principal que compartían era la soberanía nacional y latinoamericana, junto con un fuerte antiimperialismo (Rey Tristán, 2006: 156).

El desafío de comunicar en el cine político

A pesar de formar parte de una misma “estructura de sentimientos” (Williams, 1980), en un cuerpo de filmes tan heterogéneo como el del NCL se podían encontrar notorias diferencias, que podían deberse a tanto a trayectorias y formaciones como a encuadramientos políticos coyunturales, que no pocas veces fueron objeto de disputas, inclusive. No obstante, en general esta producción -y especialmente los documentales- estuvo marcada por un imaginario crítico en torno a la dependencia y el imperialismo. Este imaginario encontró diversas vías de expresión dentro

19 Ambos documentos, junto con otros del MLN-T, disponibles en <http://www.cedema.org>

del Nuevo Cine Latinoamericano: la explicitación de estas ideas sobre la realidad socioeconómica y sobre la historia podía variar de acuerdo a los fines de las películas y/o a sus estrategias comunicativas. Estas diferencias se pueden apreciar incluso hacia adentro del caso uruguayo. Películas como *Me gustan los estudiantes* o *Liber arce, liberarse* estaban hechas para la agitación, con énfasis en un montaje visual y sonoro agresivo, pletórico de asociaciones vertiginosas. Otra, como *El problema de la carne*, divide en dos su discurso: el tono sobriamente informativo de la primera parte da paso en un segundo tramo al registro testimonial, con un montaje de imágenes de protestas y represión que escalan la tensión dramática. Mientras que la estrategia de *La rosca*, pasa por la explicación didáctica de un proceso histórico que permitiera entender la actual situación del país, de modo similar a como lo había hecho años antes el grupo argentino Cine Liberación en el Acto II de *La hora de los hornos*. En el caso de *La rosca* el producto final debe analizarse pensando tanto en las condiciones de su génesis (un taller de cine para aficionados) como en sus objetivos coyunturales (aportar a una campaña electoral a través de un discurso claro y comprensible).

El Taller de Cine Universitario no era algo aislado, sino que se insertaba en una tradición iniciada en la segunda posguerra y consolidada en los años cincuenta en toda América Latina con el florecimiento del movimiento cineclubista. Aunque es evidente que el volumen de actividades había decaído para fines de los años sesenta y principios de los setenta, los cineclubes habían dado a la formación cinematográfica un lugar importante junto a la exhibición, las revistas y los concursos, y las instituciones montevidéanas no eran la excepción (LACRUZ, 2020, pp. 13-15; AMIEVA, 2017). El cortometraje, y el corto documental especialmente, eran el formato privilegiado de estas instancias formativas.

Esa incipiente formación de los miembros de América Nueva implicó, en sus propias palabras, un “esfuerzo de aprendizaje colectivo”, pero que a la vez debía desembocar en aporte, sino a la campaña electoral del Frente Amplio, al menos a la discusión de los problemas más urgentes del país. En una extensa entrevista con *Marcha*, el grupo explicaba sus intenciones: lograr un lenguaje “directo y sencillo”, que hiciera accesible la película a un público amplio. En este sentido, un aspecto básico era el texto narrado de la voz *over* que daría unidad a la obra: “se elaboró un cuidadoso estudio de las formas de expresión cotidianas, a fin de

eliminar cualquier palabra que resultara rebuscada”.²⁰ Sin duda que el texto elaborado por Castillo elude la sofisticación explicativa, y opta por una prosa similar, por lo precisa, accesible – e incluso irónica –, a la de *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano. Pero además de esa narración en voz over, que expone una tesis basada en las interpretaciones políticas mencionadas más arriba, acercándolo a la forma cinematográfica *ensayo*, había que volcar el propósito didáctico en imágenes²¹. En pos de ese objetivo convergen en el cortometraje varios estilos y se reúnen diversos materiales: montaje de imágenes fijas, fotografías, recortes de prensa, obras pictóricas y también importantes secuencias en movimiento – mucha animación y algunos breves registros filmicos urbano –, aunque sin extremar el contrapunto, ya que la banda imagen en muchos pasajes tiende a reforzar el texto narrado. En la estrategia planteada por sus realizadores, demasiada experimentación de montaje vertical habría conspirado contra la accesibilidad del mensaje. A pesar de esto, las imágenes utilizadas – heterogéneas en formato y origen – son resignificadas dando lugar a un imaginativo *collage*. Esta técnica se convirtió en los años 1960 y 1970 una de las más características en las películas del NCL, especialmente en el cine documental. Como explica Ignacio del Valle, fue utilizado en un comienzo como una forma de representar acontecimientos a los que no se había tenido acceso directo: “El desarrollo del collage permitió la realización de filmes de bajo coste que cuestionaban los modelos de representación hegemónicos, al deconstruir y fragmentarla narración, y romper las reglas del montaje ‘invisible’” (2013, p. 2). Si bien en este último aspecto el alcance de *La rosca* es moderado, es evidente que su uso está en sintonía con el auge de estas técnicas, “ligado a un intento por ofrecer una imagen subversiva de la realidad. Se trató de una ‘estética de la urgencia’ que perseguía un objetivo revolucionario” (2013, p. 2). Otra vez hay que nombrar a la *La hora de los hornos*, junto con films de Santiago Álvarez como *Now* (1965) y *LBJ* (1968), como los mejores ejemplos de su utilización. Lo interesante es cómo en muchos casos la ironía e incluso la parodia será consustancial a esas reapropiaciones de imágenes, y *La rosca* es uno de ellos. Dice María Luisa Ortega:

20 “La identidad de todas las roscas”, *Marcha*, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

21 Sobre el ensayo cinematográfico, véase Weinrichter (2007). Sobre *La hora de los hornos* como ensayo paradigmático en el contexto latinoamericano de los años sesenta, véase Stam (1998) y Trombetta y Wolkowicz (2009).

La violencia en la representación para generar el shock, la sorpresa y el impacto y la violación del significante de las representaciones anteriores [...] serán, en suma, la forma de reencarnación del collage en el documental político latinoamericano en un complejo equilibrio entre la pedagogía política y la expresión, entre la interpretación cerrada y la apertura (2009, p. 115).

Otro recurso visual, fundamental en términos de su relevancia en la construcción del relato, es la animación clásica de dibujos, que conforma dos largas secuencias: la primera de la película, que sintetiza el proceso histórico desde la Conquista española hasta el siglo XIX, y la secuencia central de la película, que explica la dinámica contemporánea de la “rosca”. El resultado es una animación que luce muy artesanal, pero por sus formas caricaturescas habrían producido un efecto empático en el público: “Hay cosas que salen simples, siempre que se domine la técnica. Por ejemplo, carecíamos de toda experiencia en el dibujo animado, expresión que resultó la única adecuada para formular ciertos fragmentos. Luego se vio que ese dibujito elemental [...] fue lo que más prendía en el espectador”.²²

Comparado con otros films políticos uruguayos del período, como aquellos que dieron cuenta de las revueltas estudiantiles y otros conflictos, *La rosca* utiliza poco registro filmico contemporáneo. Esto se puede deberse en parte al carácter de taller, con recursos limitados, y en parte al contexto cada vez más hostil para salir a filmar un corto político, pero sin duda es atribuible también a los propósitos didácticos, que encontraron una vía adecuada en el *collage*. Sin embargo, esas imágenes están presentes y estratégicamente utilizadas: tomas del puerto de Montevideo, de rotativas de diarios, de cartelera electoral, o de aparatos de televisión transmitiendo películas y novelas. Pero principalmente en la última secuencia: se trata de varios planos de gente caminando por el centro de la ciudad, yendo y viniendo en sus quehaceres. Sobre esas imágenes, la *voice-over* interpela directamente al espectador (“Piense usted...”), argumentando la necesidad de nacionalizar, ya mencionada.

En este último tramo es justamente cuando la narración adquiere un tono más sobrio. Pero en el resto del filme, el discurso – tanto en lo visual como en lo sonoro – es notoriamente distendido, y menos beligerante

22 “La identidad de todas las roscas”, Marcha, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

que otros filmes militantes uruguayos. La clave de *La rosca* está en su uso de un discurso irónico, que se hace presente desde los títulos. Aunque con modestia soslayado en las declaraciones del grupo, tanto el texto *over* como el montaje de imágenes apelan a un procedimiento complejo como la ironía para comunicar su mensaje. Lejos de la gravedad general del cine militante, su humor está en la línea de algunos films latinoamericanos como *LBJ* y otros del cubano Santiago Álvarez, pero también de sus precedentes uruguayos. Aunque sin alcanzar su grado de lirismo ni de experimentación, en *La rosca* resuena *Como el Uruguay no hay*, el medimetro de Ugo Ulive que proponía una mordaz diatriba, articulada mediante el collage visual y el contrapunto sonoro, dirigida no sólo contra las prácticas de los partidos políticos tradicionales, sino también contra las de la izquierda y contra la indolencia del resto de la sociedad. En ese tono burlón, no evitaba referirse a problemas que se profundizarían dramáticamente en los años siguientes. No obstante, el afán de *Como el Uruguay no hay* es claramente revulsivo, mientras que el discurso irónico de *La rosca* es utilizado con propósitos didácticos. También rebosa de humor *Elecciones*, el documental de Ulive y Handler, aunque desde un registro completamente diferente, en la senda del *direct cinema*, su hábil montaje visual y sonoro está orientado a ridiculizar el electoralismo de los partidos tradicionales. Estos dos filmes anteriores a *La rosca* han sido analizados en esta clave por Beatriz Tadeo y Leticia Neria, buscando explorar “las estrategias que provocan sensaciones contradictorias entre el placer del humor y el gusto amargo que producen imágenes que lejos están de mostrar algo agradable” (2016: 76). En esta dirección enfatizan en la “incongruencia” como mecanismo humorístico del discurso irónico: cuando sucede algo que no debería ocurrir, algo inesperado, fuera de contexto o exagerado, que provoca incomodidad o vergüenza. Además de la incongruencia, afirman siguiendo a Jean Paul Richter, “podemos pensar en la ‘destrucción de lo sublime’ como mecanismo generador del humor, entendiendo a la tradición democrática uruguaya como una característica sublime y su proceso electoral como un reflejo de ella” (2016: 81). Estos elementos están presentes en el cortometraje de América Nueva, en primer lugar, a través de la *voice-over*, pero también expresado en el collage y muy especialmente en los segmentos animados.

Los objetivos comunicativos del grupo pudieron contrastarse en un corto pero vertiginoso período de exhibición. A diferencia de otros filmes militantes de fines de los sesenta, *La rosca* no llegó a circular fuera de Uruguay ni articularse con otra producción política latinoamericana. Sin

embargo, su difusión fue intensa en Montevideo y localidades cercanas. En pocos meses el grupo hizo muchas proyecciones, varias de ellas seguidas de debate con el público, con tres o cuatro funciones diarias en las semanas previas a las elecciones del 28 de noviembre.²³ Según relataban a Marcha, se sentían gratificados por la recepción, en tanto consideraban que su propósito inicial, la sencillez del mensaje, se había cumplido en buena medida. De su experiencia de intercambio con el público, los realizadores desprendieron algunas conclusiones. En su opinión, la película había sido mejor recibida fuera de los “reductos cultos”, más informados: “En los barrios, la gente tiene mayor capacidad de asombro. Descubre algo y lo manifiesta sin reticencias, se apasiona más y se vuela a las discusiones”, al contrario que en otras partes, donde a las personas les costaba reconocer estos descubrimientos o admitir que la película les enseñaba algo. Sobre esos encuentros con públicos populares, decían:

En una función, en el km 21, al costado de la carretera en un lugar bastante descampado, con una buena proporción de público bastante analfabeto, la gente cruzaba del club de Aguarrondo vecino a ver la película. Y la mayoría se quedó al debate. Había un paisano que se expresaba con una claridad increíble, en el lenguaje más llano del mundo y con una fuerza tremenda. En contraste, cuando nos enfrentábamos con un público de un nivel cultural más alto, como puede ser el de un funcionario público, la acogida era mucho más fría.²⁴

¿Cómo la recibieron otros actores interesados, aquellos que según el grupo eran más “esclarecidos”? Sirvan algunos ejemplos. *El Oriental*, semanario del Partido Socialista, en un balance del cine de ese año destacaba

23 Generalmente se proyectó junto con otros filmes políticos, en diversos circuitos. La c3m la incluyó en sus exhibiciones, en una institución ligada a la cinefilia como Cinemateca Uruguaya se podía ver la par de películas del cine político chileno, y también circuló por espacios tradicionales de militancia: un festival de cine realizado en un local sindical, organizado por los obreros de la empresa Divino para recaudar fondos para el mantenimiento de un conflicto, programó bajo el rótulo “cine de pelea” a *La rosca* con *Liber Arce liberarse*, *Como el Uruguay no hay* y un film argentino sobre el Cordobazo. *Ahora*, Montevideo, 20 de noviembre de 1971.

24 “La identidad de todas las rosas”, *Marcha*, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

el compromiso de la gente de cine (técnicos, críticos, cineclubistas), con el Frente Amplio, señalando que hasta habían organizado un comité que los reunía. En términos concretos, afirmaba el redactor, los resultados de ese compromiso se podían contabilizar en tres cortometrajes: *La bandera que levantamos*, *Orientales al frente* (Ferruccio Musitelli, 1971) y *La rosca*. Si bien de los tres cortos “quizá sea el menos elaborado y pulcro formalmente”, sostenía el crítico, *La rosca* era el más eficaz desde el punto de vista didáctico:

Un análisis minucioso de cómo se ejercen los mecanismos de poder y cómo el gobierno está al servicio de los intereses de la oligarquía vacuna, los veinte minutos escasos de este ensayo cinematográfico documentan con especial eficacia cómo unos pocos se han apropiado del Uruguay para su beneficio y para el beneficio extranjero.²⁵

Ese era un juicio compartido por otros comentaristas que la vieron durante los casi dos meses en que el film tuvo una apreciable circulación: desde la columna de Cinemateca Uruguaya en *El Eco* se señalaba que “con criterio didáctico, muy claro y preciso, este cortometraje es un filme que importa y debe verse.”²⁶ Mientras que el diario *El Popular*, órgano del Partido Comunista, invitaba desde el título: “¡Véalo!”, destacando por sobre todo la actitud de estos jóvenes ante “las necesidades del presente” y el esfuerzo en hacer cine “al servicio de un claro objetivo de esclarecimiento y concientización popular”. Comentaba, no obstante, que “El grupo paga cierto tributo a la falta de experiencia y a cierto candor para ligar imagen y sonido, sin recurrir a un lenguaje más incisivo, lo que aumentaría la eficacia de la obra”. De todas formas, reconocía que tal como estaba “la obra cumple con sus propósitos”, y que “en el momento actual la película tiene como destinatarios naturales a los Comités del Frente Amplio [...] que tienen con este film una nueva herramienta”.²⁷

25 “El monstruo sobrevive y hay que vencerlo”, *El Oriental*, Montevideo, 29 de diciembre de 1971.

26 *El Eco*, Montevideo, 19 de noviembre de 1971.

27 “Un film uruguayo, ¡Véalo!”, *El Popular*, Montevideo, 11 de noviembre de 1971.

En la vereda político-mediática opuesta, mientras tanto, no dejaron pasar la oportunidad de recalcar que se trataba de una “lamentable realización cinematográfica (...) hecha para que sirviera de propaganda al conglomerado comunista, en víspera de las elecciones”, tras verla “desprevenidamente”, según el cronista, en una función de Cine Universitario.²⁸

Si bien *La rosca* no había llegado a presentarse con suficiente antelación para las elecciones del 28 de noviembre, como era el objetivo original de sus realizadores, sino apenas dos semanas antes, tanto de parte de ellos mismos como desde columnas periodísticas afines al campo de la izquierda, el cortometraje no perdía valor: todos los comentaristas destacaban además su mensaje claro, oportuno para la hora, lo que compensaba a juicio de los cronistas un evidente amateurismo en la realización. Pero también son reveladoras las palabras de los integrantes de la c3m sobre la importancia del corto de América Nueva, contradiciendo los juicios estéticos de aquellos especialistas de cine. Comparándola con su propia película *La bandera que levantamos*, con “una vida útil condicionada por las elecciones”, los de la c3m afirmaban que *La rosca* “empezaba a vivir desde esa fecha. Es muy didáctica y accesible a todo tipo de público. Tiene un nivel de realización muy alto, basados sobre todo en un uso muy imaginativo del dibujo animado y en un armado muy original”.²⁹ Aquí pesaba más que la crítica cinéfila de izquierda, no exenta de cierto paternalismo, la camaradería entre cineastas que si bien no pertenecían a la misma organización compartían un camino político-cinematográfico a través de una práctica marcada por el entusiasmo, pero también por el vértigo y la precariedad.

Consideraciones finales

Ya en 1972, con un gobierno abocado a reprimir cualquier expresión de izquierda radical, América Nueva dejó de existir como grupo. A excepción de un cortometraje animado finalizado en 1974 por integrantes

28 “Tiempos Modernos con un agregado subversivo”, *El Día*, Montevideo, 13 de enero de 1972.

29 “El cine”, *Marcha*, Montevideo, 30 de diciembre de 1971.

de la ya también desarticulada c3m, *En la selva hay mucho por hacer* (G. Peluffo, W. Tournier y A. Echaniz), *La rosca* y *La bandera que levantamos* son las últimas películas de la etapa militante del cine uruguayo. El cine politizado no pudo prosperar ante la hostilidad creciente, convertida en desembozada represión luego del golpe de estado de junio de 1973. A fines de 1972, el crítico Álvaro Sanjurjo Toucón comentaba amargamente: “Los grupos responsables de los mejores films de 1971, Cinemateca del Tercer Mundo y América Nueva, en la práctica han desaparecido. El primero obligado por la propia realidad del país (...) y el segundo al parecer por esa misma ignorada razón que lo aglutinó”. La constante escasez de fondos, agravada por las devaluaciones, más el -a su juicio- ineficaz uso de los recursos para realización por parte de los cineclubes y cinematecas, completaban un panorama desolador.³⁰ Aunque esos factores no eran despreciables, el golpe definitivo lo dio la escalada represiva estatal y paraestatal, preludio del golpe de junio de 1973. La c3m ya había sufrido allanamientos y secuestros de equipos y material desde fines de 1971, mientras que las detenciones de algunos de sus integrantes y el exilio de otros cerraron dramáticamente la experiencia (LACRUZ, 2020: 362). En el caso de *La rosca*, tal como reconstruyen Costa y Scavino en su historia de Cine Universitario, “se convirtió en uno de los principales motivos de las dificultades de la institución con el gobierno de facto” (2009: 92). Cine Universitario fue allanado en 1972 y finalmente clausurado en 1973 por la dictadura, para reabrir tiempo después, pero con otra comisión directiva. *La rosca* pudo ser puesta a buen resguardo, lo que no sucedió con otros materiales producidos o en poder del cineclub.

La rosca quedó olvidada luego de la vuelta a la democracia, y a la hora de recuperar el cine político de los sesenta y setenta, otras obras que ya habían adquirido mayor trascendencia en aquel momento – y cuyos realizadores eran ahora partícipes de su recuperación –, como las de la c3m, ocuparon el centro de los intereses investigativos y archivísticos. Sin embargo, observar *La rosca* no carece de importancia a la hora de iluminar otras aristas del cine uruguayo del período. Sus objetivos de cine didáctico – que se esfuerza por exponer argumentos que se insertan en teorías en boga – y la estrategia para lograrlo, diferenciaron este cortometraje tanto

30 “El cine que no hacemos”, *Ahora*, Montevideo, 31 de diciembre de 1972.

de los filmes previos, como de los que se hicieron en la misma coyuntura electoral de 1971. Se diferencia notoriamente de lo producido entre 1968 y 1970 desde el núcleo de *Marcha* y la c3m, así como Bellas Artes y el GEC, ya que todos aquellos cortos estaban marcados por la urgencia: de denunciar el avance del autoritarismo (la represión a los estudiantes, las Medidas Prontas de Seguridad), y también de conectar con el momento de mayor radicalidad y expansión del NCL, de su articulación transnacional. Una película, por ejemplo, como *Me gustan los estudiantes* de Handler – con sus imágenes de violencia, su banda sonora latinoamericanista, su parquedad en cuanto a referencias locales –, se inserta en un contexto internacional donde adquiere una dimensión más global y muy radical. Otros cortometrajes (*Liber Arce*, *Refusila* – GEC, 1969 – y *El problema de la carne*) apuntan a la radicalización de los sujetos principales del enfrentamiento con el régimen, los trabajadores y los estudiantes, e invocan una respuesta popular violenta. Dos años después, ante una coyuntura electoral inédita hay atenuación del mensaje revolucionario, sino a los *finés*, por lo menos en cuanto a los medios se refiere. En *La rosca*, como también a su modo en *La bandera que levantamos*, conviven en tensión una impugnación muy fuerte del régimen, en todos sus órdenes, con las expectativas generadas por las elecciones y el papel de la izquierda.

Referencias bibliográficas

AMIEVA, M. “El ‘amateur avanzado’ como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950”, *Imagofagia* n° 16, 2017.

ARISMENDI, R. “La crisis uruguaya en su nueva fase”. *Estudios* n° 67, 1973.

PÉREZ BUCHELLI, E. “Trayectos de la radicalización artística y política en Uruguay en 1971”. *Estudios del ISHiR* n° 28, 2020.

BERNHARDT, G. *Los monopolios y la industria frigorífica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1970.

BUXEDAS, M. *La industria frigorífica en el Río de la Plata (1959-1977)*. Buenos Aires: CLACSO, 1983.

CAETANO, G. Y RILLA, J. “El ‘ajuste autoritario’ y el pachecato”, en PITA, F. (Coord.), *Las brechas en la historia*, Tomo I. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1996.

CAETANO, G. Y RILLA, J. *Historia Contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Fin de Siglo, 2006.

CAJÍAS DE LA VEGA, M.; DURÁN DE LAZO DE LA VEGA, F.; SEOANE DE CAPRA, A. *Gestación y emergencia del nacionalismo en Bolivia, 1920-1952*. La Paz: Coordinadora de Historia, 2014.

CAMPO, J. “Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*”. *Política y cultura*, n° 41, 2014.

CARDOSO, F.H. Y FALETTO, E. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI, 1969.

COSTA, J. Y SCAVINO, C. *Por amor al cine: historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo, 2009.

DEL VALLE DÁVILA, I. “Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización, *Cinémas d’Amérique latine*, n° 21, 2013.

ESPECHE, X. *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados del siglo XX*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

FAROPPA, L. “Industrialización y dependencia económica”, *Enciclopedia Uruguay* n° 46. Montevideo: Arca, 1969.

GALEANO, E. *Las venas abiertas de América Latina*. Montevideo: Siglo XXI, 1971.

GETINO, O. “Pobreza y agitación en el cine. Entrevista a Mario Handler,” *Cine del Tercer Mundo* n° 1, 1969.

GUNDER FRANK, A. *Capitalism and underdevelopment in Latin America*. Nueva York: Monthly Review Press, 1967.

INSTITUTO DE ECONOMÍA. *El Proceso Económico del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 1969.

KATZ, C. “El surgimiento de las teorías de la dependencia”, *O olho da história*, n° 22, 2016.

LACRUZ, C. “Uruguay: la comezón por el intercambio”, en MESTMAN, M. (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.

LACRUZ, C. “Rostros, voces, miradas. Notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta”, en TORELLO, G. (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018.

LACRUZ, C. *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, 2020.

LÓPEZ, A. “Parody, underdevelopment, and the new Latin American cinema”. *Quarterly Review of Film & Video* n° 12, 1990.

MARINI, R.M. *Dialéctica de la dependencia*. México: Era, 1977.

ORTEGA, M. L. y MARTÍN MORÁN, A. “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, *Secuencias*, n° 18, 2003.

ORTEGA, M. L. “De la certeza a la incertidumbre: *collage*, documental y discurso político en América Latina”, en GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L. (eds.), *Piedra, papel y tijera, el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio, 2009.

RAMA, A. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.

REY TRISTÁN, E. *A la vuelta de la esquina: la izquierda revolucionaria uruguaya, 1955-1973*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2006.

RILLA, J. *La actualidad del pasado: Usos de la historia en la política de los partidos del Uruguay, 1942-1972*. Buenos Aires: Debate, 2008.

RUIZ, E. “El ‘Uruguay Próspero’ y su crisis. 1946- 1964”, en FREGA, A. et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX [1890-2005]*. Montevideo: Banda Oriental, 2007.

STAM, R. “The two Avant-gardes. Solanas and Getino’s The hour of the furnaces”, en GRANT, B. K. y SLONIOWSKI, J. (eds.), *Documenting the documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

TADEO FUICA, B. *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017.

TADEO, B. Y NERIA, L. “Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad”, *Cuadernos de Historia* n° 17, 2016.

TRÍAS, V. *Imperialismo y rosca bancaria en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1971.

TROMBETTA, J. Y WOLKOWICZ, P. “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, en LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. I. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2009.

WEINRICHTER, A. (Ed.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

WSCHEBOR, I. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia”, *Encuentros Uruguayos*, vol. VI, n° 1, 2013.

ENVIADO EM: 12/09/2021
APROVADO EM: 30/11/2021

DE MALVINAS AL PUNTO FINAL: LA MIRADA DE JORGE DENTI SOBRE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA ARGENTINA¹

From Malvinas to Full Stop Law: Jorge Denti's Gaze on Argentina's Democratic Transition

Paola Margulis²

RESUMEN

Este artículo pone en relación dos films documentales de Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) y *No al Punto Final* (1986) con el objeto de seguir el relato que en conjunto organizan en torno de la transición democrática argentina y observar el modo en que sus estructuras narrativas dialogan con distintos imaginarios e identidades de los años sesenta y ochenta. A la luz de la trayectoria política y cinematográfica de Denti, el artículo focaliza en el uso del testimonio y en la construcción de una épica en torno de la organización del pueblo que pone en tensión distintas perspectivas epocales.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; transición democrática; Cine.

1 Este artículo contó con el apoyo de los siguientes Proyectos de investigación: PIP (11220170100584CO) "Identidades del cine político de América Latina. Entre el *tercermundismo* y las *transiciones democráticas* (1960-1990)", Director: Dr. Mariano Mestman, Codirectora: Dra. Paola Margulis Conicet, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; UBACyT (20020190200344BA) "El espectáculo cinematográfico en Argentina: medios, narrativas, tecnologías y estéticas en cruce (1916-1995)", Directora: Prof. Ana Lia Rey, Codirectora: Dra. Paola Margulis, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires; y PICT (2017-1213) "Identidades del cine político de América Latina. Entre el *tercermundismo* y las *transiciones democráticas* (1960-1990)", IR: Dr. Mariano Mestman.

2 Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Investigadora del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Profesora Adjunta de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha editado el volumen *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*; y ha publicado *De la formación a la institución: El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. E-mail: paomargulis@yahoo.com.

ABSTRACT

This article relates two documentary films by Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) and *No al Punto Final* (1986), with the aim of surveying the story line that, as a group, they organize around Argentina's democratic transition, while observing the mode in which their narrative structure relates to different imaginaries and identities from the seventies and eighties. In view of Denti's political and filmmaking career, the article focuses on the use of testimony and on the construction of an epic surrounding the organization of the people, which bring together different epochal perspectives.

Keywords: Falkland War; Democratic Transition; Cinema.

Este artículo aborda dos obras de Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) y *No al Punto Final* (1986) con el objeto de seguir el relato que en conjunto organizan en torno de la transición democrática argentina. En su devenir, el arco de años que abarcan estos documentales incluye el desmoronamiento del régimen militar con la derrota en la guerra por las islas del Atlántico Sur en 1982, hasta los debates en torno de la Ley de Punto Final³, que puso límite a la posibilidad de perseguir penalmente a los militares culpables de crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura. Consideramos que su puesta en diálogo podría echar luz respecto de cómo fueron cambiando ciertas ideas, identidades y reivindicaciones en el proceso de transición democrática.

Estas dos piezas presentan amplias diferencias en lo que refiere a sus contextos de producción, formato y extensión, pero comparten, sin embargo, aspectos decisivos de su estructura narrativa. En el primer caso se trata de un largometraje realizado en el marco de Channel Four,⁴ que aborda

3 La Ley de Punto Final N° 23.492 estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados como autores de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de dicha ley.

4 El film contó entre sus productores ejecutivos al documentalista y teórico inglés Michael Chanan, junto a los argentinos Jorge Denti y Nerio Barberis. Channel Four era por aquel entonces un joven canal de televisión que presentaba una gran oportunidad para cineastas independientes, de la mano de Alan Fountain (CHANAN 2015).

la guerra que enfrentó a la Argentina con el Reino Unido por las islas del Atlántico Sur. En sintonía con ciertas lecturas habituales de la época, el film sostiene que la guerra fue tramada siguiendo intereses cortoplacistas por las gestiones de Margaret Thatcher y del General Leopoldo Fortunato Galtieri con el objeto de revertir el deterioro interno que sufrían sus respectivos gobiernos y mejorar su popularidad; y se muestra interesado en exponer el modo en que tanto el pueblo inglés como el argentino fueron víctimas de la manipulación informativa. En ese marco y a partir de los testimonios con los que se identifica, el documental plantea distintos ejes argumentales: la idea de Malvinas como “causa justa” (una guerra librada en defensa de la soberanía nacional frente a un adversario considerado usurpador de un territorio reclamado legítimamente (GUBER 2012); la crítica a la guerra como “aventura trasnochada e irresponsable” debido a la asimetría entre las partes enfrentadas en batalla y principalmente, por la falta de planificación, el abandono en la preparación y en la asignación de equipamiento a las tropas argentinas; y subordinado a esto último, la traición a los soldados argentinos por parte de sus superiores –y según se desprende de la argumentación del film – de su propia patria, debido a los abusos y a la negligencia.⁵

No al Punto Final es una de las piezas que integran la trilogía *La Argentina que está sola y espera (tríptico sobre el país real)* (1986) junto con los medimetrajes *Entre el cielo y la tierra*⁶ y *Pampa del infierno*⁷, realizados por TVAL Producciones. En su conjunto, el diálogo que entablan las tres obras establece un diagnóstico de situación postdictadura que señala distintos aspectos de gravedad, como consecuencias de las políticas puestas en marcha por el régimen militar, y la falla del gobierno democrático en revertir la crisis. Los medimetrajes presentan una estructura narrativa similar –como se verá luego– y cada uno profundiza en aspectos diferentes de ese escenario de dificultades e injusticias: el estado de tierra arrasada luego de la dictadura (*Pampa del infierno*); el lugar de marginación, la

5 Para un recorrido más amplio sobre las claves en que fue leída e interpretada la guerra de Malvinas, véase Guber, 2012.

6 *Entre el cielo y la tierra* aborda la mirada del fraile Antonio Puigjané sobre la transición democrática a la luz de su propia historia y de su vínculo como discípulo de Monseñor Enrique Angelelli, muerto en circunstancias dudosas que permiten suponer que podría haber sido asesinado por el poder militar. El film se concentra en sus ideas, sus prédicas y su cotidianeidad mancomunada a los más humildes.

7 *Pampa del infierno* se basa en el testimonio de José Caetán, intendente de Pampa del infierno, un pueblo en la selva chaqueña. Su testimonio, que organiza el relato, traza el panorama de la “Argentina arrasada” que dejó la última dictadura militar.

situación de desigualdad, las dificultades y las luchas que encara el pueblo (*Entre el cielo y la tierra*); la crisis de la justicia social y transicional (vinculada a los derechos humanos), a partir de la ruptura de las promesas democrática planteada por Alfonsín (*No al Punto Final*). Dadas las acotadas características de este artículo, abordaremos en forma general la trilogía y condensaremos el análisis en *No al Punto Final*, por tratarse de una pieza que trata específicamente problemáticas de justicia transicional (las otras dos, aun cuando problematizan estos aspectos, lo hacen en forma oblicua), y por ser de las tres, la obra que mejor sintetiza la construcción de una épica de organización del pueblo, eje nodal de nuestro análisis.

Más allá de las diferencias entre *Malvinas, historia de traiciones* y los medimetrajes que integran la trilogía, todas estas obras comparten factores determinantes: fueron realizadas al calor de los eventos históricos que tematizan y buscan intervenir en su presente inmediato; presentan una estrategia narrativa similar que se apoya en la identificación con los argumentos y las experiencias que plantean los testimonios, y elaboran una estructura de montaje que construye una épica en torno de la organización popular. La puesta en sistema de *Malvinas, historia de traiciones* y *No al Punto Final* permite ver cómo los mismos recursos narrativos se relacionan de distinto modo con imaginarios e identidades de los años sesenta y de los ochenta (que tienen distinto peso en sus recorridos argumentativos), influidos, desde luego, por la experiencia del terrorismo de Estado de los setenta y por la situación contextual al momento de realización en cada film.

Entre los largos sesenta y los cortos ochenta

El interés de Denti por la problemática de Malvinas posiblemente provenga de su camino previo de militancia, ligado a causas anticolonialistas y del Tercer Mundo. Su trayectoria lo presenta como un actor privilegiado de la escena de los años sesenta. En palabras de Mariano Mestman (2009):

Como meritorio de spaghetti western o protagonizando algún film vanguardista; entre la bohemia porteña, París del '68, el

underground londinense, la contracultura comunal del Trastevere; cerca de Medio Oriente, la Guinea de Amílcar Cabral, el cine político en Pesaro, la Argentina del '73, la Revolución Sandinista o el Festival de La Habana. Jorge Denti estuvo allí; transitó cada uno de esos sitios hasta la extinción de la larga década de la revuelta. Y después, en su exilio mexicano, tampoco dejó de moverse.

Más que argentino, Denti siempre se consideró a sí mismo de “nacionalidad latinoamericana” (FERMAN 2010) y sus acciones se vieron atravesadas por los lazos de la solidaridad tercermundista y principalmente antimperialista, característicos de los años sesenta entendidos como una época (GILMAN 2003, p. 27).⁸ Ya antes de formar parte de Cine de la Base, el realizador había fundado el *Collettivo Cinema del Terzo Mondo* junto a Jorge Giannoni (MESTMAN 2016; FERMAN 2010), y había participado de otras iniciativas de solidaridad con el Tercer Mundo en Medio Oriente, África y el Mundo Árabe. Denti también acompañó con su cámara la revolución sandinista en Nicaragua en 1979, en la entrada del Frente Norte (FERMAN 2010). Se trata de una de las pocas revoluciones a nivel latinoamericano en haber sido registradas por el cine (NAHMAD RODRÍGUEZ 2020).⁹ Según considera Mariano Mestman, Denti encuentra en el proceso nicaragüense la llama que las dictaduras habían arrasado en el Cono Sur (MESTMAN 2009).

Es precisamente la trayectoria de Denti y el particular tamiz de su mirada lo que tiñe el modo en que el director encara la compleja problemática de Malvinas, al ponerla en serie con las luchas de liberación nacional latinoamericanas (como las de Nicaragua y El Salvador), que guardan cierto vínculo con los años sesenta; y al mismo tiempo, al constatar, por supuesto, que este acontecimiento señala el desmoronamiento del

8 Claudia Gilman realiza una reflexión, conceptualización y contextualización sobre los años sesenta entendidos como época. Evitando fechar o definir una época en función de ciclos calendarios terminados en cero, la autora define esta noción como “...el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones” (GILMAN 2003, p. 19).

9 La participación de Bertha Navarro, Jorge Denti, Nerio Barberis y Gonzalo Infante en el Frente Norte ayudó a registrar la insurrección y sirvió de base para la realización de los films *Nicaragua los que harán la libertad / Nicaragua, Those Making Freedom* (NAVARRO, 1978) y *Victoria de un pueblo en armas / The Victory of an Armed People* (NAVARRO y Cineastas Latinoamericanos, 1979) (NAHMAD RODRÍGUEZ 2020, p. 239).

régimen militar en Argentina, el peso de las dictaduras de los sesenta en el continente y la conexión de estos sucesos con problemáticas vinculadas a las denuncias sostenidas por los organismos de derechos humanos (instancia que anuncia, inevitablemente, el fracaso del proyecto de los sesenta). El desarrollo de los acontecimientos influirá, desde luego, en el modo en que las denuncias de los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante el terrorismo de Estado irán ganando cada vez más visibilidad, aspecto que se observa en la narrativa posterior de Denti.

Como se sabe, la larga década del sesenta ha sido pensada a partir de los acontecimientos que tuvieron lugar en distintos países del llamado Tercer Mundo (JAMESON 1997). Influidos por la algeidez de un contexto mundial en el que tenía lugar la revolución cubana, los movimientos de descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en Estados Unidos, y diversos focos de rebeldía estudiantil, los sesenta han sido pensados como una época global, caracterizada por la percepción de que el mundo estaba a punto de cambiar y que los intelectuales tenían un papel importante en esa transformación (GILMAN 2003, p. 37). Mariano Mestman alude a la dimensión contracultural – aquella que remite a las nuevas sensibilidades y subjetividades sesentistas asociadas a procesos de modernización cultural y experimentación artística – y también a la radicalización política vanguardista tercermundista, como dos imaginarios propios del 68^o en el mundo (MESTMAN 2013, p. 196). En lo que refiere específicamente al audiovisual, el movimiento de los Nuevos Cines Latinoamericanos articula, precisamente, esa instancia de visibilidad y colaboración entre los países latinoamericanos, en una atmósfera que cruza la vanguardia estética y el compromiso político.

Los sesenta como época crucial en el proceso de mundialización y de politización revolucionaria de América Latina, fueron enmarcados y fechados tomando en cuenta distintos hitos y procesos de movimientos contestatarios (GILMAN 2003; MESTMAN 2016; CRISTIÁ 2021). En algunos casos su extensión ha sido pensada desde la revolución cubana (entre mediados y fines de la década del cincuenta), hasta las dictaduras latinoamericanas, tomando como referente el golpe militar que dio fin al gobierno socialista de Salvador Allende en 1973 (GILMAN 2003). Otros autores prefieren utilizar el término “*global sixties*” para aludir al tramo que va de la guerra de Argelia en 1954 hasta el inicio de la guerra civil que se desencadenó en Nicaragua tras la revolución en 1979 (ZOLOV 2014).

Esta última periodización organiza una serie más amplia en torno de los procesos revolucionarios de los sesenta y permite entender cómo algunos elementos y sensibilidades propias de esa época, se mantuvieron en algunos sectores activos por largo tiempo, incluso luego de las dictaduras latinoamericanas, como en el caso que aquí nos ocupa.

En cuanto a los años ochenta, en lo que refiere a la situación política en América Latina, esta época se presenta, en principio, como un bloque mucho más corto, marcado por las experiencias de las dictaduras latinoamericanas de los setenta, que resultará inmediatamente opacado por el giro neoliberal asociado a los años noventa (cuyo comienzo, podría fecharse, incluso, en la segunda mitad de la década del ochenta). Los escalonados procesos de restauración democrática en distintos países de América del sur influyen en que los ochenta se asocien con un clima de recuperación de libertades, de valoración del sentido de lo público y se establezcan como un momento de diagnóstico y revisión histórica, luego del horror de las dictaduras.

Distintos estudios enmarcados en las ciencias políticas y en la sociología de las transiciones permiten delimitar algunas de las ideas que se fueron fortaleciendo durante los años ochenta. Según apunta Cecilia Lesgart (2002), la transición democrática marca la constitución de una idea de límite que determina lo no querido de allí en más como proyecto de sociedad: el autoritarismo. A su vez, el concepto de democracia – depreciado o tildado de burgués durante los sesenta – pasará a ser revalorizado en la postdictadura y se opondrá al de autoritarismo. Luego de las dictaduras, la noción de democracia es homologada a la figura de una “promesa” que ha de cumplirse con el comienzo de una nueva historia (CANELO 2006; PUCCIARELLI 2006). Pero más allá de estos aspectos, como sostienen Claudia Feld y Marina Franco (2015, p. 10), en Argentina la restauración democrática no trajo un “cambio instantáneo de valores” que promoviese la condena masiva e inmediata a la represión y a las violaciones a los derechos humanos, sino que estos desplazamientos se fueron dando en forma gradual como parte de un proceso en el que tuvieron gran trascendencia la publicación del informe *Nunca más* en noviembre de 1984 y el juicio a los excomandantes en 1985.

Como parte de las transiciones entre dictaduras y democracias, la reivindicación de la violencia por parte de esta militancia como instrumento legítimo de ciertas metas políticas pasará a ser reemplazada por la denuncia de las prácticas que violaban la integridad física o psíquica de los

ciudadanos (MARKARIAN 2004; CRENZEL 2008). En lo que refiere al audiovisual, siguiendo a Javier Campo (2017), es en el cine del exilio donde empieza a evidenciarse dicha transición de los discursos revolucionarios a la denuncia humanitaria. Por otra parte, las sensibilidades de los ochenta serán plasmadas también en la interacción con otras tecnologías, como el video, que tendrá distinto peso e incidencia en cada país, pero que en su conjunto convoca a realizadores del continente a partir de encuentros y agrupaciones que se piensan a sí mismos como latinoamericanos y que proponen debates y desafíos para el audiovisual que plantean disidencias respecto de las premisas asociadas a los Nuevos Cines Latinoamericanos, característicos de los sesenta (DINAMARCA 1990; LIÑERO 2010; AIMARETTI 2021).

Un espacio discursivo transicional

Este artículo sostendrá como hipótesis que tanto Malvinas, historia de traiciones como *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)* – que contiene al mediometrage *No al Punto Final* – contribuyen a la conformación de un espacio transicional efímero en el que conviven aún ciertos ideales e identidades de los años sesenta junto con otros propios de los ochenta. Al hablar de transición aquí, no nos referimos al proceso de transición democrática, sino que aludimos a una instancia de cambios y desplazamientos de elementos presentes en la matriz de la mirada de Denti que, por supuesto, influyen en la forma de presentar y argumentar en torno de estas problemáticas. Este espacio transicional reposa en la visión particular de Denti sobre estos temas antes que en una situación generalizable a otros films de la misma época. El arco narrativo que construyen en serie estas dos obras permite seguir cómo se van reconfigurando algunas ideas, cambiando de énfasis y protagonismo en función del contexto. A nivel estético, esta mirada que podemos observar en estos films se apoya en dos elementos narrativos nodales: (A) la función movilizadora del testimonio (que profundizaremos en el apartado “El testimonio”), y (B) la construcción de una épica que no es la de la guerra y sus vencedores en batalla (KOHAN 1999), sino otra diferente, que responde a la organización del pueblo, o de

ciertos sectores sociales que en cada film se identifican con el pueblo, en oposición al “imperio”, la institución militar, las políticas de inequidad económica y social, etc. (que desarrollaremos en la sección “La épica de la organización del pueblo”).

En efecto, tanto el uso de los testimonios como la construcción de una épica en torno de la visibilización de la organización y movilización popular permiten establecer una continuidad con el cine previo de agitación política (propio de los sesenta), al tiempo que dialogan con el cine que Jorge Denti realizará durante la transición democrática argentina. Sin embargo, como resulta evidente, tanto los testimonios como la focalización en la movilización popular funcionan de diferente modo en distintos momentos del denso bloque de los años sesenta, y desde luego también en los ochenta, en especial como corolario de la narración de dos derrotas, como son los casos de la guerra de Malvinas y la promulgación de la Ley de Punto Final, que puso un límite a la promesa de condenar a los culpables de crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura.

Una voz desde el exilio

Al igual que otros documentales tempranos sobre la guerra, *Malvinas, historia de traiciones* responde a las características del documental expositivo, construido en base a una locución argumentativo-pedagógica que se apoya en imágenes ilustrativas, entrevistas a especialistas, testimonios de excombatientes, obreros e integrantes de organismos de derechos humanos; estructura que resulta habitual en el documental para televisión. Como todo documento, el film conserva distintas marcas de su presente histórico, que afectan, desde luego, su materialidad. Uno de los más evidentes remite a la voz *over* que, por supuesto, condensa el punto de vista asumido por el documental, y que en este caso está pronunciada en un español neutro que se diferencia en forma y entonación respecto de las locuciones habituales en Argentina. La alusión a las Madres de Plaza de Mayo, una referencia sin duda muy local, pronunciada con ese acento neutro, pareciera condensar sensorial y afectivamente la circunstancia del exilio mexicano de Denti (como se corrobora también en otros films que

comparten la denuncia humanitaria en circunstancias similares).

Por otra parte, la voz que Denti alza desde el exilio se distancia, en muchos sentidos, de la postura en torno de Malvinas que habían asumido distintos grupos de militantes exiliados – principalmente Montoneros y otros sectores de izquierda –, que habrían brindado su apoyo a la guerra (CONFINO 2018; VITULLO 2012).¹⁰ La perspectiva que Denti asume desde el exilio se ubica cronológicamente luego de finalizado el conflicto y adopta un posicionamiento crítico que considera a la guerra como parte del accionar del terrorismo de Estado y como una mala estrategia que da por tierra las negociaciones que se venían dando por vías diplomáticas.¹¹

El recorrido histórico que plantea el documental está centrado en la reconstrucción de los vínculos de intercambio que supo mantener el Reino Unido con la Argentina. Al igual que otros documentales tempranos sobre Malvinas, la voz *over* del film se encarga de contextualizar el entramado histórico de relaciones que rodearon a las islas desde el siglo XVI y sus vínculos con navegantes de distintas nacionalidades. El relato, por supuesto, pronto focaliza en el histórico rol imperialista de Gran Bretaña, su fracaso en el intento de colonizar a la Argentina en las fallidas invasiones de 1806 y 1807 y, finalmente, su triunfo en imponer ese objetivo inicial a través de sus políticas de comercio. En ese contexto, las Malvinas son presentadas como el símbolo del imperialismo inglés en territorio argentino, una posición de dominación que en el presente del film ya le pertenece a Estados Unidos.

En los posteriores documentales de Denti sobre la transición democrática argentina, el recurso de la voz *over* ya no está presente. Sin embargo, esta misma función pedagógico-argumentativa es delegada a un/a único/a testificante, protagonista de esas obras – Hebe de Bonafini, presidenta de Madres de Plaza de Mayo en el caso de *No al Punto Final*; el fraile Antonio Puigjané en *Entre el cielo y la tierra*; el intendente José Caetán en *Pampa del infierno* – cuyo testimonio asume también características expositivas, mientras las imágenes, en general, son subordinadas a un rol

10 Hernán Confinó (2018, p. 351) explicita que la dirigencia de Montoneros habría ofrecido su colaboración a la dictadura en base a un reclamo territorial que consideraba justo, independientemente de que fuera vehiculado por sus enemigos (esta colaboración finalmente no llegó a concretarse). Por su parte, Vitullo (2012) recupera la posición de un grupo de exiliados peronistas nucleados en el Grupo de Discusión Socialista de México en apoyo a la guerra.

11 Entrevista personal con Jorge Denti, 27 de marzo 2012.

ilustrativo (MARGULIS 2020). El formato del medimetraje posiblemente influya en la condensación de distintas funciones en la misma persona – el testimonio, la argumentación, la voz editorial.

En todas las piezas de la trilogía la experiencia de la dictadura resulta constitutiva de la narración y desencadenante del conflicto, situación a partir de la que se evalúa y denuncia el contexto en el presente del film. En *No al Punto Final* el rol testimonial de Bonafini se asocia a su experiencia institucional como presidenta de Madres de Plaza de Mayo, antes que a su experiencia subjetiva; y el peso de su evaluación recae en lo que considera el incumplimiento de la promesa democrática por parte del en aquel entonces presidente, Raúl Alfonsín. Si bien, como indica el nombre del film, su objetivo central es intervenir en la discusión pública para evitar la promulgación de la Ley de Punto Final, este eje es solo el puntapié inicial de una crítica estructural al modo en que Argentina estaba avanzando en el proceso de consolidación democrática. Los reclamos de Bonafini incluyen, también, la demanda de libertad de presos políticos en democracia, la denuncia de las complicidades entre la institución eclesiástica y las Fuerzas Armadas durante la dictadura, además de una crítica general al estado de situación de desigualdad que ubica en posición de desamparo a amplios sectores sociales.

Tanto en *No al Punto Final* como en *Malvinas, historias de traiciones* los argumentos esgrimidos a través de los testimonios son el motor de arranque de la movilización popular heterogénea en la que confluyen distintos sectores hacia el final y que construye una épica de la organización popular.

El testimonio

Tanto en *Malvinas, historia de traiciones* como en *No al Punto final* notamos una identificación tácita con algunos testimonios asociados mediante la estrategia de montaje con la causa popular. Como se sabe, a diferencia de las entrevistas, que reponen un saber especializado a través de una palabra autorizada, los testimonios reconstruyen experiencias personales únicas e intransferibles (APREA 2015). Según explica John

Beverley (2004, p. 2-3), el testimonio exige solidaridad en la medida en que se asume siempre como verdadero, y su autoridad ética y epistemológica deriva del hecho de que sabemos que el o la testimoniante ha vivido en primera persona la experiencia narrada. En el caso de ambos films de Denti objeto de análisis, la voz testimonial no se construye excluyentemente a partir de la experiencia subjetiva, sino que se establece en el cruce de experiencias personales y colectivas. Esto quiere decir que las voces testimoniales representan a la persona y al colectivo que las contiene – organismos de derechos humanos, excombatientes, obreros, miembros de la iglesia, etc.

A diferencia de *No al Punto Final* donde la voz testimonial de Hebe de Bonafini, única que se despliega en el documental, sintetiza la función argumentativa y la mirada editorial, en el caso de *Malvinas, historia de traiciones* el formato del largometraje da más espacio al despliegue de voces divergentes a través de entrevistas a agentes especializados. El largo flujo de entrevistas aborda los puntos álgidos del conflicto entre Argentina y el Reino Unido en su histórica disputa por las islas. El montaje de estas voces de autoridad, tanto del lado inglés como del argentino – referentes del mundo de la intelectualidad y de la política, del sector militar, del periodismo y de la organización obrera, entre otros –, construye un fluir cuyo efecto de sentido es la organización de un diálogo coral tácito en el que los distintos entrevistados parecieran hablarse, responderse y – en algunos casos – provocarse los unos a los otros.¹² Mientras que en *Malvinas, historia de traiciones* las entrevistas a especialistas se asocian al clásico “rostro parlante” en el que se destaca la figura estática de los participantes; los testimonios, en cambio, son acompañados por acciones colectivas: movilizaciones en el espacio público en defensa de los derechos humanos, acampes, ollas populares, acciones de visibilización de las condiciones laborales de los trabajadores, etc.

En *Malvinas, historias de traiciones*, los testimonios se asocian principalmente con tres grupos de agentes con los que se identifica la posición editorial del film: (1) los excombatientes argentinos, en especial

12 Esta construcción en base a entrevistas repone la discusión y los principales argumentos en torno de la soberanía de las islas, las negociaciones frente a organismos internacionales, la sospecha de armas nucleares en la zona de conflicto, la crítica situación interna que atravesaban el gobierno de Thatcher y el régimen militar argentino, la manipulación de la información durante el conflicto bélico, entre otros.

aquellos grupos movilizados que aparecen en forma simétrica al comienzo y al final del documental; (2) los obreros argentinos, que en este film se identifican con las declaraciones y acciones de los trabajadores de Volkswagen, organizados contra los despidos; y por último, (3) los organismos de derechos humanos, sintetizados en las figuras de Madres de Plaza de Mayo y Adolfo Pérez Esquivel (premio Nobel de la Paz). Son los testimonios de estos tres grupos los que nombran y explicitan en primera persona los conflictos y argumentos que el documental asumirá como propios. Más allá de su heterogeneidad, estos tres sectores aportan una palabra testimonial, una experiencia fáctica y una movilización pública que el documental asocia al pueblo, y que se oponen, por principio, al régimen dictatorial y/o al “imperio”:

(1) Como resulta evidente, el testimonio de los excombatientes vertebró el conflicto principal del film ya desde de su aparición inicial, que brinda crudos detalles sobre su falta de preparación, la carencia de abrigo y equipos en el campo de batalla, pero también, y fundamentalmente, a partir de la voz de aquellos sectores que entienden la guerra de Malvinas como parte de las causas de liberación nacional y latinoamericana. Varios de los testimonios y de las acciones más contundentes de este grupo son reservados para el tramo final del film y destacan ciertos puntos en común entre Malvinas y otras guerras de liberación latinoamericana, como las de Nicaragua y El Salvador. Uno de ellos sostiene:

Son pueblos que lucharon por lo que luchamos nosotros en las Malvinas, fue por liberarse del imperialismo. Es la continuación de la guerra de la independencia, porque todavía no estamos liberados, todavía tenemos yugos acá. (...) porque la lucha de Malvinas no solo compromete a Argentina, sino que compromete a toda América Latina.

Si bien, como se sabe, la causa de Malvinas está ligada a la defensa de ideales nacionalistas y antimperialistas desde 1833, en estas palabras se advierte un tono y la alusión a causas tercermundistas que recuerdan las reivindicaciones de los años sesenta, que todavía estaban activas en algunos sectores y agentes sociales en ese momento – recordemos que Denti había acompañado con su cámara la revolución en Nicaragua apenas

tres años antes. Ubicadas hacia el final del documental, estas declaraciones testimoniales asumen un rol conclusivo y se asocian con los ideales que acompañan en imágenes la marcha final que da cierre al documental, y que sintetizan en el film la organización del pueblo. Al mismo tiempo, este grupo de excombatientes que se organiza y asume una posición activa, funciona también como contracara y tal vez como búsqueda de superación de la figura del soldado dominado en batalla, víctima de los abusos de sus superiores – la figura de “los chicos de la guerra” cristalizada en esa misma época –,¹³ y conduce parte de la “lucha contra la traición” (contra el abuso de sus superiores inmediatos y también, a un nivel más general, contra el régimen totalitario que los mandó al campo de batalla como parte de una “aventura trasnochada e irresponsable”).

(2) Los testimonios de los obreros, por su parte, contribuyen a sostener el mismo imaginario antimperialista vinculado al sesentismo y aportan una clave de lectura contextual sobre el porqué de la ocupación de las islas el 2 de abril. Sus voces narran en primera persona las experiencias en la marcha que desafió al régimen militar el 30 de marzo de 1982 y que es interpretada como una de las circunstancias que desencadenaron la guerra dos días más tarde.¹⁴ Pero también son estos testimonios los que aportan complejidad al relato, al evidenciar las contradicciones de lo que sería una lucha por la liberación nacional sostenida por las fuerzas de la dictadura argentina –la liberación del pueblo a manos de sus mayores opresores–, planteando distintos interrogantes e hipótesis contrafácticas sobre qué podría haber pasado si Argentina, en el marco del régimen dictatorial, “ganaba la guerra contra el imperio”. Mientras que algunos obreros ven en el régimen dictatorial “el representante del imperialismo en Argentina” y

13 Luego de la derrota en la guerra, los soldados argentinos (en su mayoría exconscriptos que la campaña triunfalista sostenida por los principales medios de comunicación había presentado como “héroes”) pasaron a ser considerados como “los chicos de la guerra”, víctimas de los abusos de sus superiores. Esta denominación cristalizó en el libro homónimo de Daniel Kon (1982), que sería luego transpuesto al cine por Bebe Kamin (1986) con el mismo nombre y se convertiría en uno de los films-emblema del período.

14 El 30 de marzo de 1982, en medio de una dura crisis recesiva y bajo la implícita búsqueda de reapertura democrática, tuvo lugar la primera movilización masiva convocada por la Confederación General del Trabajo (CGT) bajo el lema “Paz, pan y trabajo”. Esta marcha constituyó un punto de inflexión, por significar la recuperación de la calle como espacio de manifestación y protesta pública en un contexto de opresión y violencia, y fue leída como uno de los detonantes de la ocupación de Malvinas dos días más tarde. Previsiblemente, la manifestación fue duramente reprimida y culminó con un muerto y al menos cien detenidos. Para un análisis de otras manifestaciones públicas que rodearon la problemática de Malvinas, véase Varela 2013.

su derrota frente a Inglaterra como una traición al poder militar por parte del gran poder imperial sintetizado en la alianza Estados Unidos-Inglaterra; otros reivindican la causa antimperialista que se encuentra en la base del conflicto bélico y consideran el hipotético triunfo militar argentino tan solo como una primera y breve etapa de lo que esperan podría haber sido un proceso de liberación del pueblo.

(3) Por último, los testimonios y las acciones de los organismos de derechos humanos aportan la denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura, la reivindicación de valores democráticos y abonan a la lectura de Malvinas como parte del accionar del terrorismo de Estado. En el film de Denti, son ellos los que hablan de los “desaparecidos de Malvinas” y ligan la denuncia de los horrores de la guerra a los crímenes cometidos por la dictadura.

A la luz de su contexto histórico, *No al Punto Final* pareciera retomar la voz (3) presente en *Malvinas, historia de traiciones* y darle un total protagonismo a la luz del peso que esos temas fueron ganando en la agenda pública. Los años transcurridos desde 1983 hasta 1986 muestran, como es esperable, el modo en que luego del Juicio a las Juntas y de otros procesos abiertos contra los militares, la justicia transicional reforzó su lugar como parámetro sensible para evaluar la consolidación democrática. Si bien la idea de acotar la persecución penal a ciertos casos ejemplares dentro de las cúpulas militares – y organizaciones armadas –, y de distinguir grados de responsabilidad entre los integrantes de las Fuerzas Armadas estuvo presente desde el comienzo en la plataforma de Alfonsín (LANDI y GONZÁLEZ BOMBAL 1995; ACUÑA y SMULOVITZ 1995; JELIN 1995), el curso dramático que asumieron las circunstancias influyó en que la emergencia de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida fuese vivida por grandes sectores de la sociedad como una reversión insalvable en las posibilidades de defender los valores democráticos y el Estado de derecho.

En dicho marco, el discurso de Bonafini en *No al Punto Final* destaca los desencuentros entre las demandas de las Madres y las políticas del gobierno de Raúl Alfonsín. Bonafini muestra su disconformidad ante la conformación de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) – debido a su carácter extraparlamentario y por carecer de facultades coercitivas para obligar a los militares a declarar (CRENZEL 2008, p. 61) – en vez de la conformación de una Comisión bicameral en el Parlamento; y por supuesto, rechaza las políticas de “reconciliación

y perdón” sostenidas por la iglesia católica –situación esta última, desarrollada con mayor profundidad en *Entre el cielo y la tierra*.

En sintonía con las lecturas propias de la época, Bonafini evalúa el desarrollo del gobierno de Alfonsín contrastándolo con la “promesa democrática”, un compromiso que en su discurso asume amplias dimensiones. Según destaca Bonafini, Alfonsín “...prometió investigar hasta las últimas consecuencias, prometió pagar solo la deuda externa real, prometió que íbamos a recuperar la documentación que tenían los servicios de inteligencia para saber qué había pasado con cada uno de los desaparecidos”. Pero desde su perspectiva, la democracia también se corresponde con ideales más amplios:

Para nosotros la democracia es (...) Estado de derecho pleno. Democracia es que todos tengamos posibilidades de estudiar, que todos tengamos trabajo digno, que todos tengamos vivienda digna, que todos los argentinos alcancemos a vivir realmente como seres humanos, que no haya mortandad infantil por hambre, que no haya inundaciones, que no tengamos villas de emergencia donde la gente vive casi a la intemperie, que la vida sea el don máspreciado, que sea defendido. Para nosotros democracia y Estado de derecho es donde (sic) todos tengamos el mismo derecho. Donde los trabajadores ganen para poder mantener a sus familias. (...) Un Estado democrático es donde (sic) todos alcancemos los medios de comunicación para poder pronunciarnos.

En ese sentido, aun cuando el discurso de Bonafini se organiza en función de conceptos que adquieren gran relevancia y centralidad en los ochenta – principalmente la democracia como garantía de justicia e igualdad –, sus reclamos se acomodan a las distintas dimensiones, y en especial, a las decisiones tomadas en materia económica, que marcan indirectamente la derrota del proyecto de los sesenta.

En síntesis, son el protagonismo y los argumentos de estos grupos testimoniantes lo que justifica y vertebra en ambos films la necesidad de la organización popular. Es la fuerza del testimonio lo que sostiene su épica. El posicionamiento de estos sectores y de sus demandas, aporta a esta épica ciertos ideales (heterogéneos, desde luego, en ambos films), entre los que

se destaca la unión nacional y latinoamericana, la lucha antimperialista, la denuncia humanitaria y la condena del terrorismo de Estado.

La épica de la organización del pueblo

La épica de la organización del pueblo que funciona como uno de los articuladores de *Malvinas, historias de traiciones* no construye un heroísmo a partir del desempeño en el campo de batalla – como podría esperarse a partir de la temática de la guerra –, ¹⁵ sino que funciona como un recurso narrativo estructural, también presente – aunque con diferencias y matices, como veremos – en la trilogía *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)*. A nivel narrativo, esta épica se sostiene en un estilo tendiente a editorializar a través de la musicalización y a elaborar una estrategia de montaje que destaca el potencial organizativo del pueblo. Este mecanismo se va tramando fragmentariamente a lo largo de la narración en un *in crescendo* que exhibe inicialmente las condiciones de miseria, precariedad productiva e injusticia social, atribuidos a la mala gestión y a la negligencia gobernante – por medio de planos fijos y de *travellings* que recorren las ruinas de fábricas cerradas y abandonadas, hogares carenciados, huelgas de hambre, inundaciones, etc. –, y una banda sonora que refuerza el tono sombrío y agónico de la situación. Esta instancia sigue una lógica causal y funciona como justificación de la iniciativa que sostiene, como respuesta, la organización del pueblo en tanto fuerza de lucha. El ensamble popular se va gestando en forma gradual y vectorizada a lo largo de estos films, hasta llegar a constituir un sujeto unificado y fuerte, hacia el final. Esto se logra por medio de una estructura de montaje tendiente a la adición, que va sumando distintas demandas populares a través de los testimonios,

15 La crítica literaria y cinematográfica han coincidido al notar que la narración del conflicto por las islas del Atlántico Sur no admite una épica, ingrediente fundamental en las narrativas bélicas. Martín Kohan (1999, p. 6) explica que la literatura planteó con gran rapidez su propia versión de la guerra de Malvinas. En ella se destaca el objetivo de “zafar y no de vencer” a partir de la única meta que es la supervivencia. En sintonía con el planteo de Kohan, la épica de la organización del pueblo que funciona como uno de los articuladores de *Malvinas, historias de traiciones* no construye un heroísmo a partir del desempeño en el campo de batalla, sino que funciona como un recurso narrativo estructural que atraviesa distintas obras de Denti por aquellos años (no necesariamente vinculadas temáticamente a la guerra).

que son a su vez reforzados y complementados por imágenes de carteles, pancartas, pintadas en las paredes, y manifestaciones de distintos grupos en la vía pública. La visibilidad fragmentada de estas demandas a lo largo de estos documentales (acompañada por los argumentos que aportan las entrevistas y los testimonios) construye el efecto de confluencia – de sectores heterogéneos – en una única marcha final masiva que los congrega y/o articula a todos, y que los presenta como un actor fortalecido. Esta forma de mostrar al pueblo lo exhibe como un agente colectivo “corporalizado” (en contraposición a la “rostrificación” (AGUILAR 2015) que se observa en las entrevistas a especialistas), volcado hacia distintas acciones que ocupan el espacio público y que son captadas también en forma dinámica por una cámara en movimiento. La épica de la organización del pueblo se compone, entonces, de cuerpos colectivos móviles que asignan un sentido político al espacio público.

En *Malvinas, historia de traiciones* el punto de inicio de la visibilidad pública de estas marchas y demandas aparece tempranamente en la introducción del documental, en una manifestación cuyas consignas evidencian su oposición a la dictadura y al modo en que fue encarada la guerra de Malvinas.¹⁶ En forma simétrica, tanto los testimonios como esta manifestación en el espacio público encontrarán una continuidad (y un cierre) en los momentos finales del documental. Pero más allá de ese anticipo, el punto de giro en esta construcción se dará recién en el último tercio – una vez agotado el despliegue de los principales argumentos a través de las entrevistas –, a partir del momento en que el documental alude a la rendición argentina. Es la derrota en la guerra, y principalmente, el naufragio del régimen militar, lo que reasigna al pueblo un rol protagónico en las imágenes (y en el relato). Llegados a este punto, una secuencia permite ver a la policía formada en dos cordones frente a una masa de manifestantes que no retrocede ante su presencia, mientras corea “el pueblo unido, jamás será vencido” y luego “se va’ acabar, se va’ acabar, la dictadura militar”; antes de las corridas, los gases y la represión. A partir de este punto de giro que coincide con la derrota, se condensa la incorporación cada vez más frecuente de manifestaciones populares diversas. En el último tramo del documental, la voz over destaca la operación de la organización como instancia constitutiva del pueblo, en un tono que conjuga la descripción, la

16 Los cánticos que corean los manifestantes sostienen: “Los pibes murieron, los jefes los vendieron”, y también, “Galtieri, borracho, mataste a los muchachos”.

arenga y la expresión de deseo:

Aún en el escepticismo, con tantas puertas cerradas ante sí, **el pueblo argentino** se reorganiza y exige que se cumpla el proceso de democratización. No oculta, nunca ocultará su firme vocación de lucha. El deseo de corregir viejos errores, la ansiedad de ver su patria liberada. La dictadura militar, cercada entre el derrumbe económico, la presión internacional y la exigencia de justicia de un pueblo que no olvida los múltiples crímenes, intentó salvar su existencia lanzando el país a una **aventura sangrienta**. Una vez más mostró su ineptitud. La guerra llegó a su fin. **La guerra contra la traición ha comenzado**. (Resaltado mío).

El pasaje recién citado explicita el punto de giro en la épica de la organización popular que, como sostiene el narrador, da inicio a la lucha contra la traición encarada por el pueblo.

Este esquema se traslada, por supuesto, a la marcha final que toma lugar en el centro porteño, en un espacio que condensa una fuerte carga simbólica: la Torre Monumental (conocida como la “Torre de los Ingleses”) ubicada en Retiro, frente a donde pocos años más tarde se erigiría el Monumento a los caídos en Malvinas. Camino a dicho escenario, uno de los organizadores da una señal de alto a las columnas que vienen avanzando por la calle. Una vez detenidas, se da una escena de acuerdo o de negociación entre algunos de los organizadores de la marcha – reconocibles para el espectador, dado que han prestado testimonio en el film – y la policía, que les pregunta a dónde van, qué es lo que van a hacer y qué cantidad de gente traen. La cámara oficia de testigo – y también de garantía – en esta negociación que desnuda parte de los engranajes de la organización de los sectores movilizados, y acompaña a los manifestantes y a los uniformados hasta el móvil policial (un Ford Falcon)¹⁷ donde se terminarán de definir las pautas del acto; un acuerdo elidido, al que finalmente, el espectador no accede. Esta elipsis establece una diferencia entre los mecanismos de organización evidenciados y aquellos otros no develados al espectador, y destaca en ese mismo acto la propia operación

17 El Ford Falcon es el modelo de automóvil con el que se asocian los secuestros y otras maniobras clandestinas perpetradas durante la dictadura.

organizativa por sobre el acuerdo concretado. La consigna “patria sí, colonia no” acompaña la vuelta al movimiento de los manifestantes por la calle hasta el lugar donde tendrá lugar la concentración. A continuación, las imágenes del acto son acompañadas con el pedido de un minuto de silencio por los compañeros caídos en la guerra, y luego la quema de las banderas británica y norteamericana – en un gesto claramente antimperialista. De inmediato, el tema “Solo le pido a dios” en la voz de León Gieco – uno de los himnos humanitarios de aquellos años – funciona como articulador de un montaje de imágenes heterogéneas que incluye distintas marchas de las Madres de Plaza de Mayo, vistas de las calles de Londres y de Buenos Aires, el embarque de Royal Marines hacia el Atlántico Sur, el socorro a soldados heridos en campo de batalla, manifestaciones, etc. La musicalización que acompaña las imágenes sostiene un ritmo que ya no es el de la agitación y la incitación a la rebelión de las masas – como sucedía muchas veces en el cine de agitación de los sesenta –, sino el de un videoclip de los ochenta que recupera, sin embargo, algunas luchas y reivindicaciones que irán ganando cada vez más fuerza y visibilidad por aquellos años, como las que llevan adelante Madres de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos.

Esta tendencia se corrobora en *No al Punto Final*, obra en la que observamos esta misma estrategia de montaje, pero esta vez en torno de las ideas y argumentos sostenidos por Bonafini. El plano medio de la presidenta de Madres de Plaza de Mayo – de pie en lo que pareciera ser un patio interno, vistiendo un tradicional poncho y el pañuelo blanco en su cabeza (insignia de las Madres de Plaza de Mayo) – es sostenido con leves variaciones a lo largo del documental, articulado a otras imágenes que dialogan con su testimonio. Estas imágenes que son alternadas con la de Bonafini se subordinan a dos finalidades: (1) ilustran sus afirmaciones, (2) se ajustan a la construcción de la épica en torno de la organización del pueblo, a través de manifestaciones en el espacio público, a menor o mayor escala. El formato del mediometraje posiblemente influye en la simplificación de la estructura del film y en las formas depuradas que adopta la épica de la organización popular. Los planteos de Bonafini que exponen la desigualdad social y el estado de carencia del pueblo son ilustrados con vistas de ollas populares que tratan de alimentar a un gran número de niños, plantas industriales en venta, niños en medio de inundaciones, huelgas de hambre, etc., que se acomodan temáticamente a cada uno de sus argumentos. En simultáneo, estas imágenes son articuladas con otras que evidencian la organización de sectores sociales heterogéneos

asociados al pueblo – trabajadores, presos políticos, estudiantes de nivel inicial, etc. Estas manifestaciones populares son presentadas en forma fragmentada, pero mantienen una continuidad progresiva en el film que produce, como resultado, la sensación de que asistimos a la preparación de un evento que se está gestando. La presentación conjunta de imágenes de la carencia y del descontento (que exponen las causas de la manifestación), junto con aquellas otras que muestran la acción gradual y colectiva de distintos grupos, genera como efecto la expectativa en torno de algo movilizador que podría suceder más adelante, capaz de cambiar el curso de los acontecimientos.

Este recurso es utilizado, por ejemplo, para presentar la protesta de presos políticos en tiempos de democracia. Así, un *travelling* va siguiendo los rostros sonrientes de los presos sentados en la ventana de un penal a cierta altura, acompañándolos en su movimiento mientras se van pasando, mano en mano, la tela que van desenrollando entre las rejas. Distintos fragmentos de esta escena son desplegados progresivamente durante el documental, para presentar como resultado, un plano general que exhibe ahora la bandera desplegada (que tapa por su gran dimensión parte importante del edificio) y permite leer: “Solidaridad, unidad y lucha para la liberación”. Estas y otras movilizaciones de protesta que se van desplegando a lo largo del film construyen un devenir que va de lo micro – con situaciones a pequeña escala que involucran a pocos actores sociales (más allá de que estos episodios sean generalizables) – a lo colectivo, a través de marchas y manifestaciones en la vía pública, varias de ellas multitudinarias, para confluir hacia el final en la emblemática marcha de las Madres alrededor de la Pirámide en la Plaza de Mayo, como síntesis de la unión popular y de la lucha humanitaria.

A modo de conclusión: la lectura de las imágenes entre épocas

Al presentar en imágenes al pueblo movilizado, en las calles, *Malvinas*, *historias de traiciones* y *No al Punto Final* sostienen vínculos con toda una línea de cine de agitación política que tuvo una eclosión durante el largo bloque de los años sesenta. Esas imágenes recuerdan la arenga

como un recurso frecuente en ese cine, a partir del intento de movilizar al espectador, sacudirlo de su rol pasivo y convertirlo en protagonista de la lucha por la liberación, recuperando la máxima de Frantz Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”. Estos elementos, desde luego, encuentran un apoyo y una identificación con el testimonio como fuente de verdad. Sin embargo, como resulta evidente, el contexto postdictadura impone un marco interpretativo de las imágenes de la movilización popular distinto del de los primeros sesenta y del de los tiempos de dictaduras. Los documentalistas, explica Jane Gaines (2018, p. 14) utilizan imágenes de cuerpos luchando porque quieren que el público continúe esa misma lucha. Sin embargo, la recepción varía de acuerdo con el contexto, dado que es “...solo en la conexión con momentos o movimientos, que se podía esperar de los films una contribución al cambio social, y que en sí mismos ellos, no tenían ningún poder para afectar las situaciones políticas” (GAINES 2018, p. 6). Gaines también sugiere que estos momentos en los que opera la generación de ambientes y de climas por medio de la musicalización extradiegética, o donde la estrategia de montaje resalta la fuerza de la organización popular, son también aquellas instancias que expresan una mayor creatividad, en las que la “sobriedad” que caracteriza por principio al documental (NICHOLS 1991), es relegada en pos de establecer un vínculo más estrecho con el espectador (GAINES 2018, p. 24). La creatividad, en estos casos, es destinada a sostener una arenga, una incitación al pueblo hacia la acción, a través de recursos que impactan en las emociones del espectador. Como es de esperarse, ya a partir de la derrota de Malvinas se anuncia para este tipo de compilaciones una lectura más evocativa que incitativa.

Por otra parte, el registro de las masas movilizadas en las calles no solo resulta una imagen frecuente en los sesenta, sino que, desde luego, constituye también un recurso recurrente en los ochenta. Resulta frecuente en los documentales de la transición, el motivo visual de las grandes columnas de manifestantes avanzando detrás de banderas de agrupaciones políticas que ocupan todo el ancho de las avenidas, las plazas colmadas de personas que desbordan la pantalla, etc. Pero en estas imágenes recurrentes de las multitudinarias marchas –que tienden a enfatizar el espacio público recuperado, el retorno de la vida político-partidaria, etc.–, las masas son presentadas en forma transparente, como algo “ya dado”, sin evidenciar sus mecanismos de organización. Lejos de presentar la constitución de los muchos como resultado de un mecanismo transparente, en Denti

observamos estructuras de montaje igualmente elaboradas para destacar, esta vez, la maniobra de armado de esas columnas de gente, dado que en sus films esas operaciones funcionan como símbolo de la fuerza y del potencial de lucha, el resultado de un ensamblado que reúne y que convoca a distintos sectores y sus demandas en contraposición a los grupos de poder que reproducen una situación de injusticia social.

En *Malvinas, historia de traiciones* estos elementos se destacan al nivel de la estructura general del relato, en su estrategia de montaje, pero condensan también en algunos momentos de registro, especialmente aquel que remite a la escena de negociación con la policía, previo al desarrollo del acto principal. Se trata de una instancia que en general los documentales no muestran – ya sea porque no acceden a ella o porque no la consideran relevante –, pero que en este caso permite seguir los entretelones y condensa la capacidad del pueblo para organizarse. En el caso de *No al Punto Final* esta instancia es recreada por la fragmentación de los momentos de movilización, que generan como efecto la expectativa en torno de la organización de distintos sectores populares. Y es precisamente esa capacidad de organizarse lo que confiere la fuerza y la capacidad de lucha del pueblo (una capacidad que en los ochenta es sugerida en forma potencial).

Otro tanto se podría decir del testimonio, cuyas características y utilización varían de los sesenta a los ochenta. Al respecto, Mariano Mestman (2013) ha señalado el modo en que hacia fines de la década del sesenta distintos grupos de cine político recuperaron el testimonio en tanto expresión de una comunidad o colectivo que se pensaba incorporada a las obras, donde el cineasta se postulaba como facilitador de la voz popular; mientras que en la década del ochenta el testimonio se vincula a problemáticas asociadas a los derechos humanos. Resulta clave en este razonamiento, nuevamente, el trabajo de John Beverley (2004), quien explica que el testimonio fue un recurso para las luchas armadas de liberación en América Latina y del Tercer Mundo hacia la década del sesenta, pero su canonización está más ligada a la fuerza militar, política y económica de la contra revolución posterior a 1973. Según describe Beverley, el testimonio estuvo íntimamente vinculado a las redes de solidaridad internacional de los movimientos revolucionarios, a las luchas ligadas a los derechos humanos y en defensa de la democracia. Separado de los contextos de estas y de otras luchas humanitarias, el testimonio pierde su poder estético e ideológico (BEVERLEY 2004, p. 77).

Tal como puede apreciarse, la fuerza del testimonio en *Malvinas, historia de traiciones* reposa en la convivencia entre estas dos instancias: la defensa de los ideales latinoamericanistas y antimperialistas, propia de los sesenta, pero también en la denuncia de los crímenes de lesa humanidad asociados al terrorismo de Estado, que ganarán más fuerza en el transcurso de los ochenta. *No al Punto Final* corrobora la tendencia de protagonismo de las denuncias humanitarias avanzando en los ochenta, pero las identidades e ideales de los sesenta no desaparecen, en la medida en que muchas veces el horizonte democrático al que se aspira está planteado a través de la mirada y el testimonio de agentes fuertemente marcados por la experiencia sesentista.¹⁸

Malvinas, historias de traiciones permite observar el modo en que transicionan estas dos maneras de pensar el conflicto: la guerra es explicada y narrada apelando, muchas veces, a términos, argumentos y fórmulas sesentistas; y al mismo tiempo, es denunciada a partir de aspectos humanitarios que tenderán a acentuarse durante los años ochenta. En *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)* predomina la denuncia humanitaria subsumida bajo la imagen de lucha de Madres de Plaza de Mayo, pero los parámetros que se usan para definir nociones clave, por momentos, dejan entrever consignas y trazos de experiencias previas. El arco de años que separa *Malvinas, historia de traiciones* respecto de *No al Punto Final* permite observar el modo gradual en que se van dando estos desplazamientos. Posiblemente en esa transición se condense parte importante de la complejidad de las claves de lectura que estos films aportan para interpretar conflictos tan densos.

18 Esto se observa, especialmente, en *Entre el cielo y la tierra* (una de las piezas que integran el tríptico de Denti) donde los parámetros a partir de los cuales se evalúa el estado de situación general son establecidos por Antonio Puigjané, un sacerdote formado al calor de la experiencia con el movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo y como discípulo de Monseñor Agelelli, comprometido con la “iglesia del pueblo”.

Bibliografía citada

ACUÑA, Carlos y SMULOVITZ, Catalina. “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional”. En VV.AA.: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, 19-99.

AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

AIMARETTI, María. “El Movimiento Latinoamericano de Video en su cita boliviana”. *Ñawi: Arte Diseño Comunicación*, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual, Vol. 5, N°1, 55-73, 2021.

APREA, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

BEVERLEY, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2004.

CAMPO, Javier. *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus, 2017.

CANELO, Paula. “La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)”. En PUCCIARELLI, Alfredo (coord.): *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006, 65-114.

CHANAN, Michael. “The British Contingent in Montreal”. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Montreal, Vol. 24, No. 2, Numéro spécial | Special Topic: Montréal, 1974: Rencontres internationales pour un nouveau cinéma (Fall / Automne 2015), 2015 (96-108).

CONFINO, Hernán Eduardo. *La contraofensiva estratégica de Montoneros. Entre el exilio y la militancia revolucionaria (1976-1980)*. Tesis de Doctorado en Historia. Universidad Nacional de General San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Directora: Dra. Marina FRANCO, 2018.

CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más: La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

CRISTIÁ, Moira. *AIDA: Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2021.

DINAMARCA, Hernán. *El video en América Latina*. Montevideo: Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación Cultura Universitaria, 1990.

FELD, Claudia y FRANCO, Marina. “Introducción”. En FELD, Claudia y FRANCO, Marina (Dir.): *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica, 2015, 9-21.

FERMAN, Claudia. “‘Mi país era América Latina’: Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista” 20 (Winter 2010), 2010. http://istmo.denison.edu/n20/articulos/1-ferman_claudia_form.pdf.

GAINES, Jane. “Mimesis política. Introducción: (25 años después) y las luchas políticas por venir”. *Revista Cine Documental*, n°17, 2018.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

GUBER, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

JAMESON, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997.

JELIN, Elizabeth. “La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”. En VV.AA.: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, 101-146.

KOHAN, Martín. “El fin de una épica”. *Punto de Vista* n° 64, 1999, 6-13. doi: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv64.pdf>

KON, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires: Galerna, 1982.

LANDI, Oscar y GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. “Los derechos en la cultura política”. En VV.AA.: *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, 147-192.

LESGART, Cecilia. “Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta”. En *Estudios sociales – Revista Universitaria Semestral*, año XII, N°22-23, Santa Fe, Argentina, Universidad

del Literal, 2002, 163-185.

LIÑERO, Germán. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2010.

MARGULIS, Paola. “Expectativas en transición. El tratamiento filmico de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los indultos en el documental argentino de la restauración democrática”. En MARGULIS, Paola (ed.): *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería, 2020, 105-128.

MARKARIAN, Vania. “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos (1972-1976)”. *Cuadernos del Claeh*, n. 89, v. 27, 2004, 85-108.

MESTMAN, Mariano. “Al compás de la revuelta. Jorge Denti más allá del cine y la televisión”, en Retrospectiva de Jorge Denti, en *Catálogo del XI Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (FICDH)*, 2009. Disponible en: https://www.imd.org.ar/festivales/festival11/festival/secc_retrojd_sp.php

MESTMAN, Mariano. “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”. En MESTMAN, Mariano y VARELA, Mirta (coords.): *Masas, pueblo, multitud en el cine y la televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013, 179-215.

MESTMAN, Mariano. “Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974)”. *Revista Secuencias – Revista de historia del cine*, N° 43-44, Madrid, 2016, 73-94.

NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela. “Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 17, n° 2, 2020, 233-251.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. *Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1991.

PUCCIARELLI, Alfredo. “La República no tiene Ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa”. En PUCCIARELLI, Alfredo (coord.): *Los años de Alfonsín*:

¿*El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006, 115-151.

VARELA, Mirta. “La Plaza de Malvinas: el color de la multitud”. En MESTMAN, Mariano y VARELA, Mirta (Coord.): *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013, 277-298.

VITULLO, Julieta. *Islas imaginadas: La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

ZOLOV, Eric. “Introduction: Latin America in the Global Sixties”. *The Americas*, vol 70, n°3, 2014, 349-362.

Films citados

DENTI, Jorge. *Malvinas, historia de traiciones*. Channel Four, 1983.

DENTI, Jorge. *La Argentina que está sola y espera (tríptico sobre el país real)* integrado por los medimétrajes *No al Punto Final*, *Entre el cielo y la tierra* y *Pampa del infierno*. TVAL Producciones, 1986.

KAMIN, Bebe. *Los chicos de la guerra*. New Line Home Video, 1986.

ENVIADO EM: 13/09/2021
APROVADO EM: 01/10/2021

SAÚDE PÚBLICA NAS TELAS DO CINEJORNAL EM CUBA: PROJETOS, CONQUISTAS E USOS POLÍTICOS

*Public health on newsreel screens in Cuba:
projects, achievements and political uses*

Mariana Villaça¹

RESUMO

Neste artigo analisamos o tratamento conferido às políticas de saúde pública no cinejornal cubano Noticiero Icaic Latinoamericano, que traz mais de uma centena de reportagens sobre o assunto durante as três décadas em que foi veiculado (1960 a 1990). As transformações sociais e urbanas propiciadas pela instalação de grandes e modernos complexos hospitalares, os avanços da medicina soviética mediante a abordagem futurista dos equipamentos de última geração, a valorização da figura do médico à luz do modelo de “homem novo”, a cobertura belicista do enfrentamento a epidemias, ou a ênfase na internacionalização de programas cubanos como o *Médico de la familia* são alguns dos temas que abordamos. Nas reportagens do Noticiero tais assuntos são tratados de forma a enaltecer a rápida modernização de Cuba e as conquistas sociais da Revolução, consideradas como respostas heroicas às ações do imperialismo norte-americano. A história desse cinejornal permite dimensionar o esforço estatal e de mobilização popular na constituição de um sistema nacional de saúde eficaz, que passou por significativas mudanças nos anos 1980. A análise das edições possibilita também compreender a importância política desse investimento para a propaganda governamental, dentro e fora do país, e para o estabelecimento da política externa cubana. Por meio desta análise, refletimos sobre a importância dos sentidos simbólicos de certas representações, bem como alguns silêncios e tensões, no Noticiero, que revelam dificuldades e dilemas latentes na história de Cuba, nessas décadas.

Palavras-chave: revolução cubana, saúde pública, Noticiero Icaic Latinoamericano.

ABSTRACT

In this article, we analyze the treatment given to public health policies in the Cuban newsreel *Noticiero Icaic Latinoamericano*, which has over a hundred reports on the subject during the three decades it was aired (1960 to 1990). The social and urban transformations brought about by the installation of large and modern hospital complexes, the advances of Soviet medicine through the futuristic approach of state-of-the-art equipment, the valorization of the doctor in the light of the “new man” model, the bellicose coverage of the combating epidemics, or the emphasis on the internationalization of Cuban programs such as *Médico de la familia* are some of the themes we address. In the *Noticiero* reports, these issues are treated in a way that praises the rapid modernization of Cuba and the social achievements of the Revolution, considered as heroic responses to the actions of US imperialism. The history of this newsreel allows us to scale the state effort and popular mobilization in the constitution of an effective national health system, which underwent significant transformations in the 1980s. The analysis of the editions also makes it possible to understand the political importance of this investment for government advertising, within and abroad, and for the establishment of Cuban foreign policy. Through this analysis, we reflect on the importance of the symbolic meanings of certain representations, as well as some silences and tensions, in *Noticiero*, which reveal difficulties and dilemmas latent in the history of Cuba in these decades.

Keywords: Cuban revolution, public health, *Noticiero Icaic Latinoamericano*.

Introdução

Esse artigo é fruto de uma pesquisa sobre o cinejornal semanal cubano *Noticiero Icaic Latinoamericano*, que tem apoio da Fapesp². A pesquisa vem sendo desenvolvida no âmbito de um projeto coletivo elaborado para o mapeamento e análise de algumas das principais temáticas contempladas por esse volumoso corpus documental, que compreende o período de 1960 a 1990. Este acervo, digitalizado recentemente na França, trata-se de um patrimônio audiovisual considerado pela Unesco, em 2009,

2 Trata-se de um projeto que conta com Auxílio Regular à Pesquisa da Fapesp (Processo 2020/151866), e intitula-se “O *Noticiero ICAIC Latinoamericano*: educação e ‘formação revolucionária’ em Cuba (1960-1990)”.

registro da “memória do mundo”.³

O Noticiero (assim identificado neste artigo, de forma simplificada, a partir de agora) era um cinejornal produzido para ser exibido principalmente em Cuba, mas não raramente circulava por outros países, em festivais, mostras, cineclubes e atos políticos de solidariedade ao governo instituído pela Revolução de 1959. Diversas edições especiais ou monotemáticas, muitas delas produzidas de forma original e criativa, ganharam exibição independente (como documentários) e foram premiadas internacionalmente. Suas notícias às vezes vinham acompanhadas de datas, mas, no geral, apresentavam análises amplas, de modo que não envelhecessem ao serem veiculadas semanas depois de sua realização. Como um jornal audiovisual com clara conotação política, visava traduzir e interpretar a realidade para os espectadores, atuando como formador de opinião, indicando padrões de conduta e comportamento “em prol da Revolução”. Ao mesmo tempo, mostrava ao mundo as incríveis conquistas de Cuba, a despeito dos problemas advindos do embargo dos Estados Unidos e da própria Guerra Fria.

Dentre as reportagens que semanalmente compunham a pauta desse cinejornal, educação e saúde tinham lugar frequente e temos nos debruçado sobre essas temáticas em nossa pesquisa recente. Neste trabalho, focamos alguns temas ligados à saúde pública que nos parecem extremamente ricos para dimensionar os sentidos e usos políticos que seu tratamento adquiriu no cinejornal.⁴

Vale notar, em se tratando da história cubana nessa área, que os investimentos governamentais em saúde pública e em ações voltadas à erradicação dos graves problemas que atingiam a maioria da população, predominantemente rural, foram notórios após a Revolução de 1959. A prioridade conferida à saúde e à educação na elaboração das políticas

3 O projeto coletivo denomina-se *Recherche collective sur le Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1990)*, com informações disponíveis em: <https://noticiero.hypotheses.org>. As edições deste cinejornal cubano podem ser acessadas mediante cadastro no Institut National d'Audiovisuel (INA- França), onde foram digitalizados: <https://www.inamediapro.com/Collections/Collection-Actualites-Cubaines-ICAIC>. As referências citadas neste artigo identificam as edições por seu número original, data e um título da reportagem (inexistente no original) que foi catalogado pelo INA. A quem desejar consultar as sinopses e a relação de todas as edições do Noticiero Icaic Latinoamericano, ver CINEMATECA DE CUBA, 2019.

4 Em um primeiro levantamento do tema realizado no acervo digital do INA, localizamos cerca de 125 edições que tratam de assuntos relacionados à saúde entre 1960 e 1990. Apresentamos uma visão geral desse corpus, focando os temas educação e saúde, em um capítulo do livro a ser publicado em 2022 na França, fruto do projeto coletivo já mencionado, coordenado pelas professoras Nancy Berthier e Camila Areas.

públicas do novo governo demonstrava seu forte compromisso com a questão social. As ações empreendidas no início dos anos 1960 não demoraram a dar resultados e se transformaram em conquistas sociais inegáveis: a vitória no combate ao analfabetismo, o aumento substantivo da quantidade de médicos por habitantes, a melhora rápida dos indicadores relacionados à desnutrição, à mortalidade infantil e à expectativa de vida, o decréscimo sensível na ocorrência de enfermidades associadas à pobreza e à falta de cuidados básicos foram algumas dessas transformações.

Os resultados positivos na área de saúde logo foram reconhecidos internacionalmente, pela OMS (Organização Mundial da Saúde), e passaram a ser celebrados internamente como conquistas da Revolução, sendo motivo de orgulho nacional e indício da potencialidade do país em sua inserção no bloco socialista, a despeito das dificuldades causadas pelo embargo e pelas sanções norte-americanas. Mais que isso, tais resultados constituíram parte fundamental da propaganda política governamental e se fixaram de tal forma à imagem de Cuba que se tornaram um poderoso capital simbólico no plano das relações internacionais. Nos dias de hoje (2021), programas conhecidos mundialmente como o *Médico de la familia*, datado dos anos 1980⁵, e os esforços no desenvolvimento de uma vacina própria contra o Coronavírus, como a Soberana 02 (a primeira desenvolvida inteiramente na América Latina), com a expectativa de sua exportação, sinaliza a expertise adquirida nesse campo, bem como o grau de importância que o tema possui para o governo cubano e para a projeção do país.

O Noticiero ICAIC Latinoamericano, cinejornal semanal que foi produzido e veiculado largamente para o público cubano, seu alvo prioritário, mas também internacionalmente, como já mencionado, nos permite acompanhar a divulgação das políticas públicas e a aclamação dessas vitórias no campo da saúde. Para lidar com esse tipo de fonte, além de ser imprescindível conhecer a história e a condição institucional privilegiada do ICAIC, *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos*, responsável por sua produção, cabe compreendermos as peculiaridades de um cinejornal. Nesse sentido, a tese de Rodrigo Archangelo é uma importante referência na

5 Noticiero 1274, 26/03/1986, “Preparación de una obra sobre el Médico de la familia”. Os títulos das reportagens citados entre aspas ao longo de todo este artigo não constam originalmente no cinejornal: foram criados pelo INA a fim de identificar o tema principal abordado e diferenciar os segmentos existentes dentro de uma mesma edição.

área de pesquisas em História e Cinema, uma vez que o autor alerta para os cuidados metodológicos e esmiúça o formato específico do cinejornal: um registro documental, em curta-metragem, seriado, composto por segmentos de notícias sobre atualidades, muitas vezes dividido por temas que são distribuídos e intercalados de forma a conduzir as emoções do espectador (ARCHANGELO, 2015, p. 13). No caso das edições do Noticiário, que tinham em média duração de 10 minutos - podendo variar, no entanto, de 8 a 20 minutos -, quase 30% das edições eram monotemáticas, e o restante abordava uma sequência de temas variados, sendo visível, na montagem dos segmentos, esse propósito do efeito passional de que nos fala Archangelo⁶. As notícias sobre a saúde possuíam em geral uma conotação propositiva, alegre, muitas vezes finalizando uma edição. Como outras notícias desse tipo, sobre conquistas na educação ou nos esportes, elas muitas vezes mostravam crianças e jovens saudáveis, profissionais em ação, mutirões para a construção de hospitais e outros êxitos revolucionários. Sucediavam reportagens de conteúdo mais pesado, como ataques perpetrados pelos Estados Unidos, por exemplo, ou acontecimentos trágicos na América Latina. A condução da narrativa se dava quase sempre pela locução de uma voz masculina⁷ e, em alguns momentos, mediante o uso de um discurso de Fidel sobre o tema, em *off* ou intercalado às imagens exibidas.

Assistindo semanalmente o Noticiário (cuja exibição era obrigatória antes de cada programação principal da sessão de cinema), o espectador tinha acesso às sucessivas campanhas massivas empreendidas para o combate às epidemias e doenças acometidas na infância, às diversas ações preventivas que consistiam em eixo fundamental da saúde pública cubana. O Noticiário, por meio de recorrentes imagens cativantes (como crianças pequenas brincando) e trilha sonora festiva, amplificava o fervor da melhoria da qualidade de vida e registrava o surgimento de um amplo sistema de saúde em Cuba. A inauguração de grandes complexos hospitalares, por exemplo, era revestida, nas reportagens, de um tratamento estético e discursivo que transformava aquele fato em uma grande celebração da efetiva modernização do país. Como se pode perceber pelos títulos referenciados em nota, neste

6 Das 1493 edições do Noticiário, 405 delas são monotemáticas, representando 27% do total.

7 E as duas principais vozes do Noticiário foram os locutores Julio Batista Delgado (até 1964) e Enrique López, entre os cinco que passaram por esta função, assinalados por ALVAREZ DIAZ, 2012, p. 322. Ver também ANDRADE, 2009.

artigo, as reportagens sobre a saúde tinham pautas variadas: desde notas explicativas, de conteúdo didático (que ensinavam, entre outros conteúdos, noções de higiene bucal às crianças⁸ ou medidas preventivas contra o stress⁹), a congressos médicos, matérias sobre a importância da atividade física ou os primeiros transplantes de rim e coração na URSS. Havia também notas sobre as inúmeras campanhas de vacinação, alertas contra o tabagismo, contra a gravidez precoce, a obesidade, a diabetes, além de formaturas, exposições e visitas de autoridades a hospitais e centros de excelência em pesquisa sobre doenças.

Assim, em nosso levantamento, o tema “saúde” se ramifica em uma série de subtemas que, em comum, têm a preocupação com a formação de um “homem novo” cubano: indivíduo corajoso, revolucionário, internacionalista, consciente politicamente, disposto a trabalhar e a combater pela Revolução e seus ideais, nos limites do sacrifício¹⁰. Reforçando esse discurso, algumas reportagens lembram que é dever do cidadão, principalmente o/a jovem, cuidar de sua saúde pois a defesa da Revolução dependia de cidadãos saudáveis. E essa necessidade de uma sociedade saudável transparecia nos discursos audiovisuais direcionados a distintos grupos. Em uma edição sobre a importância da vacinação infantil contra o sarampo, por exemplo, a locução frisa que a doença significava a “perda de horas de trabalho das mães”.¹¹ Ou seja, era necessário se precaver contra doenças para não quebrar o ritmo contínuo de trabalho que aquele momento exigia.

Ainda que esses documentos audiovisuais sejam intensamente permeados do propósito do governo em fazer propaganda de seus feitos e em manter a população engajada na defesa da Revolução, o que requer do historiador estar atento à função primeira de um cinejornal estatal (difundir os feitos governamentais), eles permitem também, por meio do registro de ocasionais dissonâncias entre locução e imagens, e até mesmo da reiteração ou do silêncio sobre certos temas, indagar a respeito dos desafios e tensões que revestem as conquistas e os problemas da saúde, em Cuba, ao longo do

8 Noticiero 1144, 24/09/1983, “Clínica Estomatológica de Ciudad Libertad”.

9 Noticiero 1217, 23/02/1985, “Nota explicativa sobre el stress”.

10 Che Guevara anuncia a necessidade de formação e as características desejáveis no “hombre nuevo”, imprescindível na nova sociedade que vinha sendo gestada em Cuba, em seu texto “El socialismo y el hombre en Cuba”, de 1965, escrito na forma de carta a Aníbal Quijano, editor do semanário uruguaio *Marcha*, e publicado nesse mesmo periódico em 12 de março de 1965.

11 Noticiero 541, “20/01/1972, “Vacunación contra el sarampión”.

tempo. Também é possível perceber camadas de sentido, como o “recado” presente na reiteração da figura de Fidel Castro, que conduz a maior parte das formaturas e congressos, evidenciando que as conquistas da Revolução nesse campo eram propiciadas pela condução de um líder forte. Fidel é tratado nas reportagens como um verdadeiro astro, generosamente enquadrado pelas câmeras, e com amplo direito à voz na narração do Noticiário (BERTHIER, 2010).

Ainda em se tratando das camadas de sentido, podemos detectar o conteúdo subliminar que abunda nas metáforas visuais presentes nas reportagens sobre epidemias, por exemplo. Tais reportagens constroem o discurso de que as epidemias provinham de guerras biológicas, sabotagens e outras ações criminosas, responsabilizando os Estados Unidos por disseminarem doenças como a dengue e a conjuntivite hemorrágicas.

Para a compreensão da amplitude desses sentidos nas reportagens sobre saúde, faz-se necessário o cotejo dessa narrativa com a discussão histórica presente na bibliografia¹². Assim, é por esta que iniciamos, fazendo uma breve apresentação das ações empreendidas pelo governo após a Revolução, segundo a historiografia, e a natureza das publicações existentes sobre o tema “saúde em Cuba”. Ao longo do artigo, dialogamos com alguns trabalhos que tratam do lugar que a saúde adquiriu nos projetos governamentais e as transformações advindas das políticas públicas. Conjuntamente, analisamos algumas temáticas que consideramos marcantes no corpus do Noticiário (a formação dos médicos, o elogio da tecnologia, a polêmica sobre certas epidemias e o papel da medicina cubana na política internacional) explorando as representações construídas, os discursos e sentidos ali presentes de forma explícita ou subliminar, bem como alguns silêncios e tensões.

12 Agradecemos imensamente, pelas indicações bibliográficas sugeridas, a nossa colega Ana Lúcia Nemi, do Departamento de História da UNIFESP, que possui trajetória de pesquisa na área de História e Saúde.

Saúde pública eficaz e de largo alcance

Para compreender a história da saúde pública cubana é possível recorrer a diversos estudos existentes, mas que, via de regra, se servem de dados semelhantes, como estatísticas oficiais e marcos cronológicos comuns, e tecem uma avaliação bastante valorativa das conquistas cubanas nesse campo, o que não é de se estranhar, pois, de fato, transformações muito importantes ocorreram após a Revolução, com resultados surpreendentes (MADUREIRA, 2010; OSA, 2011). Até hoje, Cuba é considerado um país exemplar em termos de política de saúde pública e com avanços significativos no desenvolvimento de vacinas e tratamentos médicos¹³. Não temos, contudo, o objetivo de aprofundar essa temática, visto que saúde pública é um tema denso e há especialistas nesse campo de conhecimento que se dedicaram ao caso de Cuba (FITZ, 2020) ou, mais amplamente, à América Latina do pós-guerra (CUETO & PALMER, 2017). Esse breve histórico tem apenas a função de situar o leitor em relação às principais medidas que se efetivaram na ilha, frequentemente apontadas nos trabalhos a respeito.

Um primeiro aspecto a ser destacado nessa matéria foi a expansão, após a Revolução, do atendimento médico gratuito à população. O compromisso com a saúde essencialmente “pública” foi oficializado na forma de lei¹⁴ e constantemente lembrado na formação dos médicos, inclusive no momento da formatura, em que estes juravam abdicar do atendimento no meio privado¹⁵. Logo após a Revolução, foram visíveis os esforços nessa área, e a figura de Che Guevara atendendo os camponeses na Sierra Maestra se tornou um símbolo potente dessa disposição. Os primeiros contingentes de médicos encaminhados às zonas rurais, no início dos anos 1960, tiveram como missão a prestação de cuidados elementares, a chamada “atenção

13 Noticiero 1270, 24/02/1986, “Psoríase, vitiligo y calvicie”. Essa nota mostra o desenvolvimento de uma medicação (melagenina) em Cuba, a partir da placenta humana, para o tratamento do vitiligo e outros males. Ver também a lista de vacinas desenvolvidas em Cuba ao longo da história em: OSA, 2011, pp. 93-94.

14 Segundo Madureira, isso está explicitado no artigo 50 da Constituição de 1976 e na Lei 41 da Legislação cubana, que estabelece os princípios da Saúde Pública definindo “o caráter estatal das instituições, a gratuidade dos Serviços de Saúde e da assistência médica”, assim como “o caráter social do exercício da Medicina”, a “orientação profilática como função altamente priorizada”, a participação ativa e organizada da população na elaboração e execução dos planos de Saúde Pública e a “colaboração internacional no campo da saúde e prestação de ajuda no campo da Saúde como um dever internacionalista”. *Ley 41*, Capítulo I, Artigo 4 apud MADUREIRA, 2010, p. 9.

15 Noticiero 223, 14/09/1964, “Graduación de 250 médicos”.

primária”, direcionada principalmente às crianças. E já em 1963 e em 1964 vemos no Noticiero a celebração de batalhas vencidas contra doenças historicamente crônicas no país, como a poliomielite, a gastro-enterite¹⁶ e outros males associados às condições precárias de nutrição e higiene.

Nos anos 1960 também observamos, pelas lentes do Noticiero, a construção de hospitais de campanha e hospitais militares¹⁷, logo sendo sucedida por uma sequência de obras e inaugurações de grandes complexos hospitalares, chamados de “combinados”, “centros hospitalares” ou “policlínicos”. A construção de hospitais em geral contava com a ajuda dos CDR’s (Comitês de Defesa da Revolução) e brigadas de voluntários, colaboração sempre lembrada nas edições do Noticiero¹⁸. Os hospitais foram frequentes nas telas, nos anos 1970 e 80, e possuíam dimensões variadas. Alguns derivaram de hotéis e bancos¹⁹, mas os mais filmados foram os grandes complexos hospitalares recém-construídos em áreas rurais, que congregavam diversas instalações como clínica para atendimento básico, asilo, alojamento médico e estudantil, instalações próprias para atendimento infantil e certas especialidades²⁰. Segundo a historiografia, neles os estudantes eram formados e logo passavam a trabalhar no Sistema de Saúde Cubano²¹. Sua arquitetura planejada, de linhas retas e simétricas, com módulos pré-fabricados e clara influência soviética, era mostrada no cinejornal como prenúncio da modernização que Cuba alcançaria em tempo recorde, com a

16 Noticiero 158, 17/06/1963, “Nuevos médicos diplomados”. Tétano, tuberculose, sarampo, mortalidade materna são citados, por Fidel, como problemas combatidos: Noticiero 974, 23/06/1980, “Inauguración de combinado de la salud en Las Tunas”.

17 Noticiero 131, 10/12/1962, “Inauguración del nuevo hospital militar”. Noticiero 437, 21/01/1969, “Inauguración de policlínicos en la montaña” (Valle del Peru e El Cangre). Noticiero 974, 23/06/1980 “Inauguración de combinado de la salud en Las Tunas”. Noticiero 1356, 16/01/1987, “Inauguración del Hospital Clínico Quirúrgico Abel Santamaría”.

18 Noticiero 547, 02/03/1972, “Construcción del Hospital de Centro Habana”. Noticiero 1103, 11/12/1982, “Inauguración del Hospital Hermanos Ameijeiras”.

19 Caso do Hospital Hermanos Ameijeiras, no centro de Havana, antes da Revolução um edifício luxuoso destinado ao Banco Central de Cuba e à bolsa de valores, que foi reformado e inaugurado em 1982. Idem, ibidem.

20 Noticiero 974, 23/06/1980, “Inauguración de Combinado de la salud en Las Tunas”.

21 O Sistema de Saúde Cubano se estruturou gradativamente nos quatro níveis de atendimento hoje vigentes: um nível básico composto de pequenos consultórios onde um médico, e uma enfermeira acompanham todos os moradores de um quarteirão. O segundo nível, composto por 498 policlínicos que atendem cada qual uma determinada zona (bairro ou cidade pequena) e contém praticamente todas as especialidades que não necessitam de internação. O terceiro nível, composto por hospitais menos numerosos onde os pacientes encaminhados pelo Policlínico são internados. E um quarto e último nível, composto por poucos hospitais especializados, com UTI e recursos para atendimento a casos graves. MADUREIRA, 2010, pp. 15-16.

ajuda dos países socialistas, responsáveis pela doação de equipamentos e o emprego de capital humano especializado (como engenheiros e arquitetos).

As inaugurações de hospitais eram alvo frequente de reportagens do Noticiário e muitas vezes as datas escolhidas para esses eventos estavam associadas a outros marcos que acrescentavam sentidos políticos àquela celebração, caso da inauguração de um importante hospital em Havana no “dia da medicina latino-americana”, que também coincidia com o 19º aniversário de nascimento do médico epidemiologista cubano Carlos Juan Finley, figura celebrada como patrono da medicina nacional²². A oficialização de novas datas históricas pós-1959, celebradas e comemoradas periodicamente, sob o espírito da contínua reafirmação política e simbólica da Revolução, foi analisada pelo historiador Giliard Prado e também pode ser constatada nas edições do Noticiário, mesmo em se tratando de assuntos específicos como inauguração de hospitais e eventos médicos (PRADO, 2018). As sobreposições de efemérides eram enfatizadas na locução do cinejornal, nas imagens selecionadas na edição e reiteradas em painéis armados nos palcos dessas celebrações. Buscavam consolidar conquistas e realizações daquele governo, aproveitando o capital simbólico de marcos e figuras históricas já consagrados, de forma a criar um novo “calendário” didático de fatos e datas, e a legitimar um “panteão” revolucionário, capitaneado pelos líderes do governo²³. Os nomes dados aos hospitais e escolas médicas, as datas escolhidas para o lançamento de campanhas, inaugurações e formaturas também participam dessa lógica de construção de uma memória da Revolução.

Se os hospitais (distribuídos em vários modelos de Policlínicos) foram durante quase duas décadas o eixo do Sistema de Saúde, isso mudou nos anos 80, quando se constatou insatisfação da população com o modelo vigente, que era fortemente centralizado nos hospitais, e maior eficácia de resultados ao se investir mais no atendimento primário. O ano de 1984 é citado como marco da consolidação de um novo modelo chamado de Medicina Familiar ou Programa Médico e Enfermeiro da Família – PMEF (ROLLO e WEBER, 2018, p. 16; FEINSILVER, 2006, p. 83), que será fortemente exportado nas décadas seguintes aos países que nutriam boas relações com

22 Noticiário 1103, 11/12/1982, “Inauguración del Hospital Hermanos Ameijeiras”. Sobre as contribuições de Finley ver ALMEIDA e CUETO, 2021, pp. 145-146.

23 A construção desse “calendário” oficial vem sendo analisada por Bruno Romano Rodrigues em pesquisa de doutorado intitulada “Calendas Cubanas: História e Memória nos discursos de Fidel Castro (1959-2006)” desenvolvida na USP sob orientação de Stella Maris Scatena Franco.

Cuba. Esse modelo, que ao final da década de 1980, já atendia à metade da população cubana, atribuía a um médico e a uma enfermeira a tarefa de acompanhar uma determinada quantidade de famílias (em um consultório e atendendo a domicílio), de uma dada região geográfica, como um quarteirão. A dupla monitorava doenças e epidemias, encaminhando casos para os policlínicos e observando as pré-disposições de cada grupo familiar, o que se revelou bastante eficiente na prevenção e no diagnóstico precoce de várias enfermidades.

Essa transição de sistema, que revela uma “correção de rota” das políticas públicas cubanas, não é abordada diretamente pelo Noticiário como uma mudança, uma vez que as reportagens raramente admitiam balanços ou avaliações dos erros e acertos das políticas governamentais pós-1959. No entanto, é possível acompanhar essa transformação na medida em que, ao longo dos anos 1980, a câmera deixa de dar tanto destaque aos hospitais e suas instalações, passando a mostrar também os médicos em “trabalho de campo”, seus depoimentos e suas iniciativas louváveis em prol do bem estar da comunidade. O profissional da saúde como indivíduo, portanto, passa a ter mais relevância que a estrutura hospitalar, numa época em que esta começa dar sinais de desgaste, necessitando da manutenção cada vez mais difícil de se assegurar com a progressiva escassez de recursos na segunda metade da década.

Médicos, os “melhores comunistas”

É possível acompanhar nos Noticiários um aspecto essencial do êxito da política de saúde cubana: a ênfase na rápida formação de médicos e outros profissionais desse ramo. A literatura sobre saúde em Cuba invariavelmente frisa o déficit de médicos existente na ilha nos anos 1950 e o problema agravado pelo êxodo de cerca de metade desses profissionais logo após a Revolução²⁴. Um forte investimento em capacitação de profissionais da saúde em vários níveis, inicialmente por meio de cursos oferecidos nos

24 Permaneceram cerca de 3000 médicos em Cuba, de um total de 6000 existentes. MADUREIRA, 2010, p. 6.; OSA, 2011, p. 92).

hospitais existentes e, depois, nos diversos hospitais-escolas inaugurados, foi uma tônica importante da política educacional, nas décadas seguintes. Entre 1959 e 2010, formaram-se no país mais de 100 mil médicos, triplicando a proporção de doutores por habitantes.²⁵

Notavelmente, esses profissionais eram valorizados de maneira diferenciada em relação aos de outras áreas, distinção que é comum em muitos países, mas que em Cuba se revestiu, ao longo dos anos, de implicações específicas, das quais trataremos mais adiante. Se logo após a Revolução as primeiras formaturas, inclusive as de profissionais da saúde, eram um tanto discretas,²⁶ poucos anos mais tarde havia eventos com centenas de diplomados e cerimônias grandiosamente produzidas²⁷. Fidel Castro, sempre presente e muitas vezes participando como paraninfo ou um “mestre de cerimônias”, destacava em seus discursos que, na saúde pública, Cuba necessitava dos melhores comunistas que houvesse no país para serem médicos, realçando o status dessa profissão. Lembrava que o regulamento das escolas de medicina era propositalmente mais duro que o das demais áreas, frisando que ali se exigiam “requisitos morais” imprescindíveis: “En el médico necesitamos las tres cosas: la calidad humana, la calidad intelectual y la calidad político-social indispensable”.²⁸

Algumas vezes os jovens formandos passavam por uma espécie de rito de passagem, como uma longa caminhada em direção a um lugar histórico, a exemplo da escalada ao Pico Turquino.²⁹ Essas excursões, a modo de “peregrinação”, tinham notável caráter simbólico, uma vez que punham à prova os jovens médicos, futuros combatentes dos males da saúde, dos quais se exigia a bravura e o espírito de sacrifício próprios ao “homem novo”, por meio de desafios semelhantes aos que eram submetidos os soldados em treinamento militar. A marcha coletiva, captada em panorâmica, em tomada aérea, assumia um sentido místico, purificador, uma vez que os jovens rumavam, com algum sacrifício (suando, carregando suas mochilas, debaixo

25 Se em 1970 contabilizava-se 1 médico para 1393 habitantes, em 2005, havia 1 médico para 159 pessoas (FEINSILVER, 2006, p. 83) e em 2015, 1 para cada 130. (ALVES et al, 2017, p. 2228; OSA, 2011, p. 92).

26 Noticiário 20, 17/10/1960, “Formación de enfermeras”. Nota sobre a graduação de 104 enfermeiras pelo Hospital Nacional de Cuba. Noticiário 94, 26/03/1962, “Nueva escuela de medicina”. Nota sobre a graduação de 53 médicos, no Oriente.

27 Noticiário 158, 17/06/1963 – “Nuevos médicos diplomados”. Formatura de 256 médicos no Teatro Amadeo Roldán. Noticiário 223, 14/09/1964 - “Graduación de 250 médicos”. Evento no Palácio del trabajadores.

28 Noticiário 1122, 23/04/1983, “Claustro Nacional de Ciencias Médicas”. Noticiário 882, 07/09/1978, “Inicio del curso escolar 1978-1979”. Noticiário 1030, 18/07/1981, “Acto de graduación”. Noticiário 1176, 12/05/1984, “Encuentro nacional de estudiantes de ciencias médicas”.

29 Noticiário 284, 22/11/1965, “Graduación en el Turquino de médicos y estomatólogos”.

de sol, chuva, etc) para um lugar alto, onde um palco montado de forma rústica abrigava a cerimônia oficial. A peregrinação era coroada assim por uma celebração conduzida por uma autoridade do partido comunista, do governo, ou pelo próprio Fidel. Dentro desse espírito era lembrada a atuação de Che, como médico, junto aos camponeses, sob as condições precárias e perigosas da vida clandestina no meio rural³⁰.

Nesses e em outros momentos, como o do embarque de destacamentos de médicos para missões em outros países, ou em notas sobre o programa *Médico de la familia*, a figura do médico-combatente é heroicizada, ultrapassando os contornos de uma simples profissão. Para se tornar médico, era preciso “estar entre os melhores” não apenas no rendimento escolar mas também em termos de conduta moral e do perfil desejado de um “bom comunista”.

A quantidade de profissionais diplomados foi crescente na história cubana, havendo hoje um certo excedente planejado para a atuação no exterior. Nas últimas décadas, a escolha dessa carreira, para além de motivações humanitárias, se tornou atraente aos jovens justamente por abrigar a possibilidade da saída de Cuba, realidade distante para a maioria dos outros profissionais, e a remuneração com um salário superior ao pago dentro do país, mesmo considerando que parte dele fique com o Estado (MADUREIRA, 2010, pp. 50-51). Assim, formar-se médico se tornou, para muitos jovens, mais que um status ou uma missão: uma opção desejável para recomeçar a vida em outro país.

Exposições, equipamentos: tecnologia “do futuro” para Cuba socialista

Técnica e tecnologia são ideias reiteradas pelo discurso e pelas imagens do Noticiário desde os anos 1960. Elas transparecem na cobertura dos eventos médicos e de exposições variadas sobre formação revolucionária, caso da I Exposición Nacional Forjadores del Futuro

30 Noticiário 387, 04/12/1967, “Los médicos guerrilleros en la Sierra Maestra”.

onde se lê, num painel: “La revolución social se hizo para dar paso a otra revolución: la revolución técnica”.³¹ A palavra ‘técnica’ está presente inclusive em inaugurações de escolas, em lemas escritos com letras garrafais nos palcos armados nessas ocasiões, tais como: “Nos forjaremos en la acción cotidiana creando un hombre nuevo con una nueva técnica. Che”.³² Também é destacada em reportagens sobre aparelhos, instrumentos, métodos inovadores utilizados em transplantes, cirurgias, que vão colaborando para a reiteração do discurso de que Cuba seria, um dia, uma “potência médica”. Os aparelhos modernos, filmados em detalhes, e cujo uso é demonstrado minuciosamente diante das câmeras, são acompanhados de trilha sonora composta de ruídos eletrônicos que conferem à cena um clima futurista.³³ Eles são representações de uma Cuba urbana, moderna, encantada e favorecida pela tecnologia.

Nesse tipo de abordagem recebe grande destaque, nos anos 1980, o equipamento SUMA – Sistema Ultramicro-analítico – aparelhagem que prometia, através da combinação de resultados de exames de sangue efetuada por um computador, elaborar diagnósticos precisos para detectar problemas gestacionais e malformações congênitas. O equipamento é apresentado como uma invenção cubana capaz de trazer a solução para muitos males.³⁴ Na literatura sobre saúde em Cuba ele continua sendo exaltado como uma importante invenção, mesmo 25 anos depois de sua criação. (OSA, 2011, p. 93). A título de contraponto, vale notar que uma abordagem bem menos otimista é empreendida à acupuntura, buscando dissuadir a população dos poderes curativos dessa técnica chinesa: em uma reportagem sobre o tema, um médico enfatiza que a acupuntura não “está cientificamente comprovada”³⁵ revelando que a preferência governamental recaía sobre a influência soviética e sua medicina mais “tecnológica”.

Nesse sentido, os avanços da medicina soviética são difundidos em exposições onde se exibem, em grandes pavilhões, equipamentos de raio X, novas técnicas de sutura e outros recursos desenvolvidos por

31 Noticiero 737, 27/11/1975, “I Exposición Nacional Forjadores del Futuro”.

32 Noticiero 882, 07/09/1978, “Inicio del curso escolar 1978-1979”.

33 Noticiero 296, 21/02/1966, “El ultrasonido en medicina y en la industria”. Noticiero 636, 20/02/1973, “La salud pública en Cuba”. Ênfase nos equipamentos modernos da UTI do Hospital Comandante Fajardo.

34 Noticiero 1174, 28/04/1984, “Sistema Ultramicro analítico - SUMA”. Noticiero 1351, 12/09/1987, “Inauguración del Centro de Inmunoensayos, presidida por Fidel”.

35 Noticiero 920, 31/05/1979, “Acupuntura”.

países socialistas.³⁶ As reportagens também exploram a absorção dessas conquistas por Cuba, exibindo, por exemplo, um método de “parto sem dor” usado em hospitais cubanos, baseado na “teoria dos reflexos condicionados de Pavlov”,³⁷ ou o primeiro transplante de rim, realizado na URSS³⁸ e reproduzido com sucesso em Cuba.³⁹ A inserção cubana no mundo moderno socialista também é selada por reportagens sobre doações estrangeiras, oficializadas por embaixadores e autoridades.⁴⁰ Também figuram notas sobre aquisições de equipamentos modernos pelo governo cubano, como uma frota de táxis da marca Alfa-Romeo para servir com exclusividade aos hospitais⁴¹ ou a sofisticação da mecanização na produção farmacêutica nacional.⁴²

Muitas exposições coincidiam com congressos médicos internacionais que tinham também a função de demonstrar ao mundo o apoio político a Cuba por segmentos sociais respeitáveis, como os desses profissionais.⁴³ Vários eventos médicos eram realizados em espaços nobres, como a Academia de Ciências de Havana, e com a profusão de congressos e seminários, estes encontros passaram a se sobrepor, sendo realizados simultaneamente e em locais próximos.⁴⁴ Alguns desses eventos também se combinavam a campanhas direcionadas à população, caso da distribuição de óculos concomitante ao I Congresso Nacional de Optometria.⁴⁵ O caráter simbólico do gesto da distribuição de óculos, possibilitando a correta visão a quem não podia enxergar, ainda se faria presente muitos anos depois, no documentário *Mi Hermano Fidel* (Santiago Álvarez, 1977, 17 minutos), realizado pelo cineasta responsável pela produção e direção geral do

36 Noticiero 101, 14/05/1962, “La ciencia al servicio del hombre.” Noticiero 141, 18/02/1963, “Diagnosticar enfermedades del corazón”.

37 Noticiero 168, 26/08/1963, “Método para el parto sin dolor”.

38 Noticiero 270, 09/08/1965, “Transplante de riñón en URSS”.

39 Noticiero 1398, 05/08/1988, “Reportaje sobre transplante de riñón en el hospital pediátrico docente”.

40 Noticiero 716, 03/07/1975, “Visita de Olof Palme, Primer Ministro de Suecia”.

41 Noticiero 492, 06/04/1970, “Alfa Romeo para los hospitales”.

42 Noticiero 545, 17/02/1972, “El laboratorio farmacéutico Saul Delgado”.

43 Noticiero 143, 04/03/1963, “Clausura del X Congreso Médico Nacional”.

44 Caso do III Congresso Internacional em Medicina e do VII Congresso estomatológico Nacional realizados juntos, no Instituto de Ciencias Básica y Pré-clínicas Vitória de Girón, em Havana, com 3000 participantes. Noticiero WWW, 21/02/1966, “Preparación de los congresos médicos”. Nos anos 1980 essa confluência de eventos continua sendo praticada: em novembro de 1984 se realiza simultaneamente o VII Congresso Latino-americano de Pediatria, o XIV Congresso Panamericano de Pediatria e o XXI Congresso Nacional de Pediatria. Noticiero 1203, 17/11/1984, “Congresos de Pediatría Cuba/84”.

45 Noticiero 30, 26/12/1960, “Viendo más daño”.

Noticiero.⁴⁶ Estrelado pelo próprio Fidel e filmado em cores, o curta registrava a visita que este havia feito a Salustiano Leyva, camponês idoso que, quando criança, havia tido contato com os heróis da independência José Martí e Máximo Gómez. O ponto alto da “entrevista” realizada por Fidel a esse idoso, que pouco enxerga, está nos momentos finais do documentário, quando este é examinado por um oculista que mede, por meio de um aparelho, seu grau de deficiência visual, enquanto Leyva, que supostamente não sabia que era com Fidel que estava conversando até aquele momento, comenta elogiosamente sobre o quanto admirava o líder, declarando que “morreria por Fidel”. Leyva é presenteado com um par de óculos. Em *off*, escutamos Fidel revelando ao idoso sua identidade, enquanto este, incrédulo, pergunta duas vezes: “- Usted es Fidel?”. Ao final, ao som de uma música instrumental melosa que acompanha todo esse desfecho do filme, vemos Leyva, de óculos, desejando ao líder muitas felicidades e que viva mais de 100 anos. Nesse filme, encontramos algumas características muito presentes nas reportagens do cinejornal: o culto à personalidade de Fidel e o elogio às transformações que a Revolução (encarnada no próprio líder e reforçada pelo título “meu irmão Fidel”) havia propiciado, como o acesso à tecnologia e à assistência médica por todos os cubanos.

Epidemias: artifícios do imperialismo?

Problemas de saúde pública existentes em Cuba não são tratados pelo Noticiero de forma alarmista: as notícias, em geral, destacam a erradicação rápida da doença ou as medidas bem sucedidas que vinham sendo tomadas nessa direção. Exceção feita para a cobertura das epidemias de dengue hemorrágica e conjuntivite em 1981, que teve contornos mais dramáticos. As reportagens sobre essas doenças, mesmo mostrando as

46 Santiago Álvarez só passa a constar como diretor oficial do Noticiero ICAIC Latinoamericano a partir do número 104, visto que, até então, era o nome de Alfred Guevara, diretor do ICAIC, que aparecia nos créditos. No entanto, são reconhecidas a importância e a autoridade de Santiago na produção do Noticiero, e ainda que vários outros cineastas tenham realizado inúmeras edições (nem sempre com os créditos devidos), o crivo final era sempre de Santiago. Ver LABAKI, 1994; MENEZES, 2019.

ações do governo para sua contenção e tratamento, deixavam entrever a gravidade do problema e o medo que assolava a sociedade, sob um forte discurso acusatório de que sua origem estaria em ações criminosas dos EUA. Em uma reportagem específica sobre a dengue, em 1981, o espectador é levado à indignação e à raiva por meio das palavras de Fidel e cenas de doentes acamados, inclusive crianças, reforçadas por imagens impactantes de “vítimas” de outras epidemias, como corpos de porcos depositados em grandes valas. Nesta edição, Fidel atribuía a dengue a uma suposta guerra biológica perpetrada pela CIA, que teria introduzido o vírus no país⁴⁷ de forma similar a ações já realizadas anteriormente em países como Vietnã e China. Apresentava estatísticas de cubanos contaminados: 270.404 pessoas, sendo 181 crianças vitimadas.⁴⁸ Cenas de pequenos aviões sobrevoando o espaço aéreo sugeriam que esse teria sido o meio de disseminação do mosquito. As imagens dos cadáveres suínos sendo carregados em caminhões, dizimados por uma praga anterior que atingira fortemente essa criação, funcionam como evidência das investidas dos EUA e da ideia de massacre deliberado.

Esse recurso de montagem, aproximando acontecimentos distantes no tempo, explorando imagens de arquivo e imagens do presente, se revela fundamental à análise histórica desse material. Cabe destacar que tal estratégia fílmica também era uma das marcas do estilo de Santiago Álvarez – por ele denominado de cinema urgente – que constituiu parte importante da identidade do Noticiero.⁴⁹ Uma edição ágil, com paralelismo de imagens fortes e o uso notório da trilha sonora, imprimia com eficácia o sentido político em questão.

47 Noticiero 1032, 31/07/1981, “Campaña contra el mosquito *Aedes aegypti*”.

48 Segundo Gonçalves, a epidemia foi contida após 4 meses e houve o investimento, por parte da URSS, de mais de 100 milhões de dólares. Foram contabilizados 344.203 casos, levando à morte 158 vítimas: 101 crianças, 57 adultos, sendo cerca de 80% brancos. GONÇALVES, 2019, p. 3.

49 A obra de Santiago Álvarez é vasta, e ele figurou como diretor geral do Noticiero tendo cerca de 600 edições atribuídas a sua autoria, entre muitas outras que supervisionou. Algumas reportagens internacionais do Noticiero por ele dirigidas circularam de forma independente como curtas e médias-metragens documentais, recebendo prêmios em festivais, como *Hanoi, martes 13* (1967), sobre o Vietnã, ou *LBJ* (1968), sobre a situação político-social dos EUA. Os procedimentos de montagem de Santiago influenciaram outros documentaristas cubanos e estão presentes em algumas edições do Noticiero, como o uso de pouca narração em *off*, a exploração do contraste e da sobreposição imagens com vistas à montagem dialética, efeitos de zoom e movimentos de câmera sobre fotos fixas, cuidado acurado com o emprego da trilha sonora (abusando do ecletismo na escolha musical, no uso de ruídos e efeitos sonoros), uso de intertítulos e efeitos gráficos. PRIOSTE, 2014; AREAS, 2019; MENEZES, 2019.

Devemos ressaltar, ainda, que o clima entre EUA e Cuba era bastante tenso, nesse momento. No ano anterior, o governo cubano havia enfrentado uma grave questão político-social de exílio em massa para os Estados Unidos, pelo porto de Mariel,⁵⁰ e o discurso contra o governo daquele país continuava bastante inflamado. Nessa e em outras notas do cinejornal sobre tais epidemias vemos um apelo belicista, convocando as pessoas à resistência, uma vez que outras pragas (inclusive na cana de açúcar) já tinham sido erradicadas em Cuba, segundo Fidel. Os cidadãos eram então chamados a colaborar com os “brigadistas sanitários” nessa batalha, denunciando focos de criadouros do mosquito ou pessoas que descumprissem as medidas sanitárias.⁵¹ Era preciso agir rapidamente a fim de conter o inimigo e denunciar suspeitos, veiculava o cinejornal. Cabe ressaltar que as imagens do combate aos focos do mosquito, nessas reportagens, talvez involuntariamente, deixam entrever problemas graves que não haviam sido solucionados pela Revolução, vinte anos após a primeira reforma urbana, como a falta de tratamento do lixo, de saneamento básico, enfim, as condições sanitárias que provavelmente teriam colaborado para a disseminação da dengue.⁵²

A realidade de esgoto a céu aberto, falta de água, lixo acumulado, principalmente nos bairros mais pobres, foi pouco tratada pelo Noticiário ao longo de sua existência, mas, a partir dos anos 1980 começa, de forma discreta, a aparecer como tema secundário, principalmente em situações nas quais os cidadãos são chamados a colaborar para a resolução dos problemas.⁵³ Aliás, quando o discurso do Noticiário especula sobre os possíveis responsáveis por determinadas situações de precariedade, quase sempre a culpa incide sobre os próprios cidadãos que não zelam pelo espaço público, não jogam o lixo no lugar certo, etc. Problemas como o déficit de moradia (que favorecia os cortiços insalubres), a ineficiência dos serviços públicos (coleta e tratamento de lixo) ou o mal planejamento dos conjuntos habitacionais ao estilo soviético, que proliferaram nas periferias

50 Para mais informações sobre esse episódio, em 1980, quando saíram de Cuba, para o exílio nos EUA, cerca 130.000 cubanos em poucos meses, ver MARQUES, 2012.

51 Noticiário 1030, 18/07/1981, “Peligro de surgimiento de criadero de mosquitos”. Noticiário 1034, 15/08/1981, “Continúa la campaña de fumigación”.

52 Noticiário 1036, 29/08/1981, “Campaña contra el dengue”.

53 Noticiário 1225, 20/04/1985, “Situación de abastecimiento de agua en la capital”. Noticiário 1482, 30/03/1990, “Condiciones sociales del barrio insalubre La Guinera, en Ciudad de La Habana”.

nos anos 1960 e 70, não são relacionados a questões de saúde pública. Tais temas aparecem, de forma leve, apenas na transição para os anos 1990, quando o fim da URSS favorece um discurso oficial de que era preciso corrigir os erros do passado⁵⁴ e retomar o caráter autêntico e “cubano” da Revolução, agora sem a influência de outros países.

Nos momentos finais das reportagens sobre as epidemias, o foco do discurso e a escolha das imagens reforçavam a difusão das medidas governamentais em curso para a solução dessa questão, como fumigações, internações em alas especiais, escolas transformadas emergencialmente em hospitais para o isolamento dos pacientes de dengue.⁵⁵ Pela ênfase que recebem no Noticiário, é possível ter a dimensão da gravidade das epidemias que eclodiram na ilha, inclusive com um pequeno intervalo de tempo entre uma e outra (decorrem poucos meses entre a epidemia de dengue e outra de conjuntivite, em 1981), bem como a clara intenção de criminalizar essas doenças mediante acusações contra os EUA.⁵⁶ Tal intenção se faz patente na edição que veicula trechos do discurso de Fidel, em Havana, na 69ª Conferência Mundial da União Interparlamentar, em que este acusa a CIA pelo uso de armas biológicas e por ter introduzido o vírus da dengue na ilha: acusação que já havia feito, inclusive, meses antes, em cadeia nacional (GONÇALVES, 2019). Nesse discurso, Fidel relata que em menos de três anos, cinco grandes epidemias haviam atingido o país – pragas na cana, no tabaco, na criação suína e mais recentemente, os casos da dengue e da conjuntivite – e que todas haviam sido obra dos EUA.⁵⁷

O historiador Huener Gonçalves, em um estudo minucioso sobre a repercussão dessas acusações, mostra que houve, por anos a fio, intensa polêmica envolvendo a denúncia, inclusive com a publicação de estudos favoráveis à suspeita de Fidel (por jornais soviéticos ou a imprensa de esquerda norte-americana) e outros estudos, em sentido contrário, desenvolvidos nos EUA, que rebatiam as acusações, gerando inclusive uma troca de correspondência diplomática entre os dois países, em 1984

54 Trata-se de uma campanha batizada de *Rectificacion de Errores y Tendencias Negativas* anunciada pelo governo em 1986, no III Congresso do Partido Comunista de Cuba.

55 Noticiário 1032, 31/07/1981, “Campaña contra el mosquito *Aedes aegypti*”. Noticiário 1034, 15/08/1981, “Continúa la campaña de fumigación”. “Aislamiento de los enfermos de dengue”. Noticiário 1036, 29/08/1981, “Campaña contra el dengue”.

56 Noticiário 1041, 08/10/1981, “Aparición de la conjuntivitis hemorrágica”. Noticiário 1109, 22/01/1983, “La conjuntivitis hemorrágica y la higiene”.

57 Noticiário 1041, 08/10/1981, “Aparición de la conjuntivitis hemorrágica”.

e 1985. (GONÇALVES, 2019, p.6). Nos EUA surgiu a teoria de que o vírus havia sido trazido por combatentes cubanos que regressaram de Angola. Em Cuba, outras versões acusavam que americanos teriam trazido propositalmente o vírus do Vietnã e da Coreia. A polêmica sobreviveu ao fim da Guerra Fria e nos anos 1990 continuou a ser alimentada por pesquisas que se basearam em sequenciamento genético a fim de precisar a origem da cepa do vírus da dengue detectada pela primeira vez em Cuba, em 1977, e que poderia ter vindo da Ásia. A dúvida e o veredicto científico final sobre a questão, segundo o autor, ainda estão longe de serem resolvidos (GONÇALVES, 2019, pp.13-14).

De todo modo, com ou sem a devida fundamentação científica, as edições de 1981 do Noticiero revelam inegável uso político da epidemia, e a enunciação de um discurso historicamente eficaz, que reforçava o anti-imperialismo e a ideia da necessária mobilização permanente contra o inimigo comum. Ainda que as imagens deixem entrever as condições sanitárias que provavelmente teriam contribuído enormemente para a infestação do mosquito responsável pela disseminação da doença, o enfático discurso de Fidel sobre esse ataque, presente na reportagem, com a apresentação de “provas” e argumentos críveis, desviava a possibilidade de uma crítica à gestão governamental, estimulando o recrudescimento da mobilização contra o inimigo e a necessária comunhão com o governo no enfrentamento da batalha.

Do internacionalismo humanitário à diplomacia médica

No início dos anos 1960, foram empreendidas ações de solidariedade internacional que visavam mostrar Cuba sendo capaz de exercer papel humanitário proeminente nesse campo de atuação. Os registros de ajuda médica a outros países trazem alguma variação, mas em geral assinalam como primeira ação internacional a ajuda prestada por Cuba ao Chile, que sofreu um terremoto em 1960. Já sob o regime socialista, em 1963, o governo cubano enviou 56 médicos para a Argélia, para uma missão de 14 meses. (FEINSILVER, 2006, p. 81). Em 1964, Fidel anunciava que Cuba era o país com mais médicos (6.500) na América Latina e, em 1970, uma edição do especial do Noticiero focava uma campanha de ajuda às

vítimas de um terremoto no Peru, mostrando Fidel doando sangue, junto a milhares de cidadãos que, segundo o cinejornal, atenderam prontamente a essa campanha de solidariedade. As imagens mostravam filas para doação que dobravam quarteirão, reiterando o forte internacionalismo cubano⁵⁸.

Tal internacionalismo também foi exaltado no Noticiero por reportagens que evocavam o Dia da Medicina Latino-americana ou mostravam a situação da saúde nos países do Terceiro mundo, com imagens dramáticas (fotos fixas) para ilustrar a alta mortalidade infantil em outros países: crianças sujas e desnutridas, closes de rostos chorando e planos conjuntos de pequenos caixões de crianças na Bolívia,⁵⁹ por exemplo, compõem essas abordagens. Nesse sentido, a ideia de que Cuba estava muito melhor que os demais países do subcontinente é continuamente reiterada e comprovada por meio de índices e estatísticas, nos anos 1970 e 80.⁶⁰

De forma complementar a essa abordagem comparativa, o Noticiero exaltava as ações de solidariedade internacional que, de fato, foram notórias e contínuas na história cubana. Vejamos alguns exemplos. Na bibliografia, há registros de ajuda médica à Nicarágua e Honduras (1972 e 1974, respectivamente, por conta de um terremoto e da passagem de um furacão). Nicarágua voltou a receber médicos cubanos no contexto da revolução sandinista, em 1979. Nos anos 1980, temos ações em vários países africanos em guerra (para os quais Cuba enviou numerosas tropas) e na Armênia,⁶¹ também vitimada por terremoto. Mesmo em períodos complicados do ponto de vista econômico, como 1990, início do “período especial”, Cuba recebeu, para tratamento médico, cerca de 17.000 crianças atingidas pelo desastre nuclear em Chernobyl.⁶²

A institucionalização dessa política de solidariedade, nos anos 1980, ganhou reforço com a criação do Destacamento de Ciências Médicas Carlos J. Finley, com 3.800 jovens imbuídos da missão de prestar assistência no exterior. No ato que marcou a formação desse contingente, o Noticiero intercalou cenas deste evento, no teatro Karl Marx, com imagens

58 Noticiero 496, 08/06/1970, “Donaciones de sangre para Peru”; Noticiero 507, 28/09/1970, “Médicos cubanos en Peru”.

59 Noticiero 387, 04/12/1967, “Los médicos guerrilleros en la Sierra Maestra”.

60 Noticiero 946, 28/11/1979, “20 años de la Declaración de los Derechos del Niño”.

61 Noticiero 1417, 16/12/1988, “Ayuda médica de Cuba a la República Socialista de Armenia”.

62 Esse tema integra o argumento do filme *Un traductor* (2018), coprodução canadense-cubana dirigida por Rodrigo e Sebastián Barriuso.

de médicos cubanos atuando na África e a previsão otimista de Fidel, de que os resultados daquele destacamento se veriam nos anos 1990 e 2000.⁶³ Pertencer a esse Destacamento ou compor missões no exterior possuía um valor simbólico e moral significativo na sociedade cubana: os médicos, ao regressarem de suas missões no exterior, eram agraciados com medalhas concedidas a “trabalhadores internacionalistas”.⁶⁴

O internacionalismo, portanto, era parte importante da política externa e estava integrado ao nacionalismo cubano. Investimentos na formação de estrangeiros na ilha também compunham essa política, na área da saúde. Em 1984, Fidel afirma que Cuba mantinha mais de 1800 bolsistas de 75 países diferentes, muitos dos quais estudariam medicina⁶⁵ e, no ano seguinte declara que Cuba fornecia ajuda médica a 25 países.⁶⁶

Quando há a introdução do programa *Médico de la familia*, sinalizando, como já mencionado, uma mudança na política pública voltada à saúde, este logo é incorporado às ações internacionalistas. Há algumas edições, a partir de 1986, de caráter monotemático, que abordam esse programa, apresentando-o ao público e mostrando os benefícios do atendimento domiciliar a todos os integrantes de uma mesma família, bem como os efeitos positivos da medicina preventiva.⁶⁷ O governo investe fortemente na promoção internacional dessa nova concepção, em um contexto no qual saúde e educação passam a ser “moedas de troca” fundamentais para um país em crise: em um grande evento centrado no *Médico de la familia* lê-se na parede ao fundo do palco, a frase de Fidel: “El Médico de la familia es una experiencia excepcional de vanguardia, una promesa para nuestro país”.⁶⁸ A ampla conotação dessa “promessa” (social, econômica) era certamente bem acolhida pela população, nessa fase incerta de desagregação da URSS. E podemos dizer que a promessa se cumpre, uma vez que a importação desse modelo ou seu uso pontual ocorrerá, nos anos subsequentes, em vários países, gerando uma possibilidade de entrada de recursos (diretos e indiretos) em Cuba.

63 Noticiero 1065, 20/03/1982, “Primer Contingente de Ciencias Médicas Finlay”.

64 Noticiero 549, 16/03/1972, “Regreso a Cuba de los constructores del Peru”. O governo cubano construiu, em 1971, 6 maternidades no Peru no período de 9 meses.

65 Noticiero 1203, 17/11/1984, “Congresos de Pediatría Cuba/84”.

66 Noticiero 1227, 06/05/1985, “II Exposición Internacional ‘Salud para todos’”.

67 Noticiero 1274, 26/03/1986, “Preparación de una obra sobre el Médico de la familia”. Noticiero 1286, 18/06/1986, “Seminario Internacional de atención primaria de salud”.

68 Noticiero 1344, 29/07/1987, “II Encuentro del Médico de la familia”.

Julie Feinsilver identifica como “diplomacia médica” essa política internacionalista baseada no envio de assistência como parte da negociação de contrapartidas materiais importantes para Cuba. A autora constata as implicações materiais dessa diplomacia médica de forma bilateral ou multilateral, com a obtenção de créditos e investimentos (FEINSILVER, 2006, p. 82). A relação estabelecida mais recentemente com a Venezuela, a partir da troca apelidada de “petróleo por doutores”, é sintomática e produto das necessidades urgentes de Cuba desde o fim da URSS. Há inclusive relações de triangulação nessa diplomacia médica: países ricos que ajudam materialmente Cuba a prestar ajuda a países pobres.⁶⁹

Em solo cubano, a criação, em 1998, da ELAM, *Escuela Latinoamericana Médica*, em Havana, para recebimento de estudantes estrangeiros (dentre os quais, muitos bolsistas) e, em Santiago de Cuba, da *Facultad Caribeña de Medicina*, que oferece cursos para estudantes francófonos (provenientes de países como Haiti e Mali) revelam a continuidade do projeto formativo e internacionalista que já se delineava nos anos 1980 como parte das políticas de saúde. A presença de cerca de 10.000 estudantes estrangeiros nessas instituições (MADUREIRA, 2010, p. 17) e o ingresso em dólar propiciado pelos cursos pagos, inclusive em outras áreas como o cinema⁷⁰, são fontes de recursos para Cuba.

Considerações Finais

O propósito governamental, auspicioso, de transformar Cuba em uma “potência médica” internacional, meta explícita nos discursos de Fidel⁷¹, de alguma forma se cumpriu ao analisarmos o desenvolvimento que o país alcançou nesse campo, em poucas décadas, exportando métodos,

69 Houve financiamento da OMS e da OPS para Cuba atuar em alguns países. Além disso, a Alemanha teria bancado projetos de assistência médica cubana na Nigéria e em Honduras; França teria feito o mesmo com o Haiti; o Japão com Honduras e Haiti, e África do Sul com outros países africanos. FEINSILVER, 2006, p. 89.

70 No final dos anos 1980, o governo cubano e parceiros internacionais viabilizaram a construção da Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, que oferece cursos pagos, junto com algumas bolsas.

71 Noticiero 1316, 14/01/1987, “III Congreso de la FEU”. Noticiero 1065, 20/03/1982, “Primer Contingente de Ciencias Médicas Finlay”. Noticiero 1122, 23/04/1983, “Claustro Nacional de Ciencias Médicas”.

programas e profissionais qualificados, por um lado, e recebendo alunos, médicos interessados em conhecer o modelo cubano, e pacientes em busca de tratamentos específicos, por outro. Em tempos de pandemia mundial de Covid, a importância de políticas eficazes de saúde pública e de um sistema que as viabilize ganhou uma dimensão talvez nunca imaginada, e o caso cubano mostra que ter conferido prioridade a essa questão, logo após a Revolução, foi uma aposta certa de seu governo.

Se hoje as conquistas obtidas em poucos anos causam admiração, não é difícil imaginar o quanto um espectador do Noticiário Icaic Latinoamericano, em Cuba, em plena Guerra Fria, se sentia orgulhoso ao acompanhar as transformações positivas do país, reiteradas efusivamente, e que contribuíam para a construção de uma potente identidade coletiva⁷². Dessa forma, o caráter propagandístico e nacionalista das reportagens funcionou muito bem politicamente, favorecendo a consolidação de uma imagem forte de Cuba como nação vitoriosa (no campo da saúde, inclusive). O cinejornal estatal, nesse sentido, cumpriu bem seu propósito por cerca de três décadas.

Mas a análise desse corpus documental, para além dessa confirmação, também ilumina questões latentes e a possibilidade do levantamento de temáticas adjacentes ou subliminares na abordagem construída sobre a saúde. Nesse artigo buscamos explorar algumas dessas temáticas e as representações que nos chamaram a atenção pela força dos sentidos simbólicos que evocavam. Uma dessas temáticas, muito vinculada à ideia da necessidade de Cuba forjar um “homem novo”, foi a valorização do médico como um cidadão diferenciado, um comunista “de vanguarda” e exemplar. Nesse sentido, é paradigmática a representação audiovisual da formatura, monumentalizada como um rito de passagem importante, algumas vezes revestida de um sentido místico reforçado pelas panorâmicas das peregrinações, pelo cenário natural das trilhas e a evocação do espírito de sacrifício dos “guerrilheiros heroicos” de Sierra Maestra. A associação entre o médico cubano e a ideia do “homem novo”, sujeito abnegado, altruísta, incansável, permanece nas reportagens ao longo de décadas, ao

72 Para exemplificar essa reiteração, nas reportagens sobre formaturas, eventos e congressos, há presença constante de dados estatísticos que demonstram ampliação na capacidade de leitos dos hospitais, o número de médicos e trabalhadores da saúde atuantes, os bons índices de expectativas de vida e mortalidade infantil, entre outros dados. Ver, por ex.: Noticiário 1004, 17/01/1981, “Inauguración del Hospital Celia Sanchez Manduley”.

focarem as missões no exterior, o combate às epidemias ou a atuação na comunidade como um *médico de la familia*.

Em termos da construção de sentidos simbólicos, vimos também a importância que adquiriu a representação da tecnologia, em uma Cuba que queria se ver e se mostrar moderna, rumo à equiparação de seu nível de desenvolvimento ao dos países socialistas mais avançados. O enfoque dado pelo Noticiário aos equipamentos médicos (aparelhos para medir graus oculares, raio x, ultrassom e aparelhos desenvolvidos em Cuba), acionava um imaginário futurista, promissor, que revestia também as reportagens sobre os grandes complexos hospitalares e o efeito de sua presença no campo. Na sequência, dedicamos os dois últimos itens do artigo às repercussões internacionais da gestão da saúde por parte do governo cubano. Ao analisarmos a polêmica deflagrada pela acusação de que os EUA haviam disseminado vírus causadores de epidemias, em 1981, buscamos mostrar como, nesse caso, a análise das metáforas visuais, do “específico filmico” se faz fundamental para destrinchar a construção do discurso dramático, passional, que abusa da montagem e da força de certas imagens para surtir determinado impacto emocional. Também percebemos filmagens, nessas edições, que deixam entrever as contradições de um país não tão moderno como o governo almejava, com problemas estruturais, com deficiências causadas por serviços mal geridos ou obras apressadas, mal planejadas, e a forte dependência da URSS para a efetivação de investimentos ou medidas emergenciais. Por fim, abordamos a tradição da solidariedade internacional praticada por Cuba, no campo da saúde, e sua institucionalização como política – ou como “diplomacia médica”, conforme utilizam alguns autores. A importância da exportação, pelo governo cubano, de programas sociais e de seu próprio capital humano, se antes aparecia no Noticiário como um gesto nobre de um país que havia conquistado um patamar superior (como observamos nas campanhas de ajuda a países latino-americanos que haviam sofrido terremotos), ao final dos anos 1980, deriva em uma “promessa de futuro”, assim anunciada por Fidel para a população, e cada vez mais importante para sua sobrevivência econômica em um contexto de fim da tutela soviética e de graves dificuldades para a obtenção de combustível, insumos, alimentos e produtos industrializados. O reconhecimento internacional da expertise cubana na implementação de projetos de alcance social se mostra fundamental para a manutenção de suas próprias conquistas e da continuidade do ingresso de recursos, a despeito de algumas críticas e dos boicotes que também

atingem esses programas.

O desvendamento das representações acionadas e/ou produzidas pelas narrativas audiovisuais colaboram para a análise histórica da construção de um dado “discurso oficial” acerca dos fatos e processos da época, mas não apenas, pois permite também a formulação de perguntas, hipóteses e a compreensão dos imaginários potentes que, no caso cubano, alimentaram, anos a fio, o engajamento da população na defesa da Revolução. Ainda que o Noticiero não tenha sobrevivido ao fim da URSS, e ao duro “período especial em tempos de paz” que se seguiu, sua longevidade, rara na vida dos cinejornais, sinaliza sua importância como veículo de informação em Cuba e fornece um incrível material de pesquisa sobre esse e outros países alvos de suas reportagens.

Bibliografia

AREAS, Camila. “Noticiero ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas”. Revista *Doc on line*, setembro de 2019, pp. 137-159.

ALMEIDA, Marta de & CUETO, Marcos. “Políticas sanitárias e pesquisa médica no mundo rural latino-americano” In: PRADO, Maria Lígia. *Utopias latino-americanas. Política, sociedade, cultura*. São Paulo: Contexto, 2021, pp. 143-162.

ALVAREZ DIAZ, Mayra. *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2012.

ALVES, Sandra A. M. et al. “Cooperação internacional e escassez de médicos: análise da interação entre Brasil, Angola e Cuba”. *Ciência e Saúde Coletiva*, 22 (7): 2223-2235, 2017.

ANDRADE, Alice de. “Memória cubana do mundo”. *Cinemas d’amérique latine*, núm. 17, 2009, pp. 159-163. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1720>

ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da Nação. Política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1961)*. Tese de Doutorado em História Social na Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

BERTHIER, Nancy. *Fidel Castro: arrêts sur images*. Paris: Ophrys, Collection Imágenes, 2010.

CAPELATO, Maria Helena. A imprensa como fonte e objeto de estudo do historiador. In: VILLAÇA, Mariana e PRADO, Maria Ligia (orgs) *História das Américas: fontes e abordagens historiográficas*. São Paulo: Humanitas: CAPES, 2015, pp. 114-136.

_____. “Propaganda política e construção da identidade nacional coletiva” in *Confrontos e Perspectivas*. Revista Brasileira de História, vol. 16, núm. 31-32, São Paulo: Contexto/Anpuh, 1996.

CINEMATECA DE CUBA. *Bitácora de cine cubano*: producciones ICAIC 1959-2017. Tomo II, vol. II. La Palma: Hurón Azul, 2019.

CUETO, Marcos; PALMER, Steven. *Medicina e Saúde Pública na América Latina: uma história*. Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz, 2017.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio e VILLACA, Mariana. Dossiê Revolução Cubana e Documentário: 60 anos. *DOC On-line* Revista Digital de Cinema Documentário. Edição Especial, setembro de 2019. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc>. Acesso em 06 de outubro de 2019.

FEINSILVER, Julie M. “La diplomacia médica cubana: cuando la izquierda lo ha hecho bien”, *Foreign Affairs en Español*: Vol. 6 No. 4 (oct.-dic. 2006): 81-94.

FITZ, Don. *Cuban Health Care: The Ongoing Revolution*. New York: Monthly Review Press, 2020.

GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GONÇALVES, Huener Silva. “A epidemia de Febre Hemorrágica da Dengue (FHD) em Cuba, em 1981: uma controvérsia americana sem fim?”. Anais do 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019. Disponível em: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564684873_ARQUIVO_AepidemiadeFebreHemorragicadaDengue\(FHD\)emCuba.em1981umacontroversiaamericanasemfim-Codigodotrabalho5946824-simp067.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564684873_ARQUIVO_AepidemiadeFebreHemorragicadaDengue(FHD)emCuba.em1981umacontroversiaamericanasemfim-Codigodotrabalho5946824-simp067.pdf)

LABAKI, Amir. *O olho da revolução: o cinema urgente de Santiago Álvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MADUREIRA, Pedro de Sousa Pizarro. *Sistema de Saúde Cubano*. Tese de Mestrado, FMUC Medicina, Universidade de Coimbra, 2010.

MORETTIN, Eduardo. “Acervos filmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos”. In: BRANDÃO, Alessandra S. e SOUSA, Ramayana L. de. *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP, Papirus, pp. 87 - 102.

OSA, José A. de la. “Um olhar para a saúde pública cubana”. *Estudos Avançados*, vol.25, n.72, 2011, pp. 89-96.

PRADO, Giliard. *A construção da memória da Revolução Cubana*. A legitimação do poder nas tribunas políticas e nos tribunais revolucionários. Curitiba: Appris, 2018.

PRIOSTE, Marcelo V. O Cinema Documentário de Santiago Álvarez na construção de uma Épica Revolucionária. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, ECA- USP, 2014.

MARQUES, Ricley Leandro. A condição Mariel: memórias subterrâneas da Revolução cubana. Goiânia: EDUFMA, 2012.

MENEZES, Tainá Carvalho Ottoni de. Experimentação estética e engajamento político no cinema documental de Santiago Álvarez. Dissertação de Mestrado, Niterói, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, UFF, 2019.

ROLLO, Rosane Machado; WEBER, Douglas Luis. “O Sistema Nacional de Saúde cubano e a geopolítica: reflexões a partir de vivências *in loco*”, *Ágora*, v.20, n.2, jul-dez 2018, pp. 14-26.

SANTOS, Fabio Luis Barbosa; VASCONCELOS, Joana Salém; DESSOTTI, Fabiana. *Cuba no século XXI. Dilemas da Revolução*. São Paulo: Elefante, 2017.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

ENVIADO EM: 28/06/2021
APROVADO EM: 13/09/2021

PAISAGENS, PRÁTICAS VISUAIS E REVISTAS DE CINEMA: O DEBATE CINEMATOGRAFICO ITALIANO (1939 - 1944)

Landscapes, visual practices and film magazines: the Italian cinematographic debate (1939 -1944)

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior¹

RESUMO

O texto almeja mostrar a formação das referências de paisagem no cinema italiano, na passagem dos anos 1930 aos 1940, construída entre práticas visuais e demandas pela italianidade na imprensa cinematográfica. A demanda por uma outra paisagem italiana conduziu à construção de noções e esboços de paisagens por meio de usos de imagens nas revistas de cinema e livros fotográficos, destacando-se a revista *Cinema*, publicada entre 1936 e 1943. Nesse sentido, o texto trabalha os agenciamentos da noção de paisagem e o papel da fotografia entre as práticas visuais na revista *Cinema*, na qual a paisagem desejada pelos agentes do campo cinematográfico foi originalmente elaborada.

Palavras-chave: cinema italiano; revistas de cinema; fascismo e cultura visual.

ABSTRACT

The goal is to show the formation of the landscape in Italian cinema from the 1930s to the 1940s, built between visual practices and demands for Italianity in the cinematographic press. The demand for a new Italian landscape was not a discovery of a country off camera, but a construction that occurred in the assemblages of descriptions and photographs in Italian

¹ Formado em história pela UFPI. Mestre em multimeios pela UNICAMP. Doutor em história pela UFF. Professor da UFRN desde 2009. Professor do Programa de pós-graduação em História e do Programa de Pós-graduação em Ensino de História (Profhistória) da UFRN. Coordenador do grupo de pesquisa CNPq “Espaços, poder, práticas sociais”. E-mail: santiago.jr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-5222>.

film magazines and photographic books, notably in the magazine *Cinema*, published between 1937 and 1943. In this sense, the text works on the assemblages of the notion of landscape and the use of photographs as visual practices in the magazine *Cinema*, where the landscape desired by the agents of the cinematographic field was originally elaborated.

Keywords: italian cinema; Film magazines; Fascism and visual culture.

De acordo com os estudos históricos e críticos, desde os anos 1930, foi articulada uma nova paisagem italiana no cinema, como é possível observar a partir dos textos seminais *Per un film sul fiume Po*, publicado em 1939, por Michelangelo Antonioni, e *Per un paesaggio italiano*, de Giuseppe De Santis, publicado em 1941, ambos veiculados pela *Cinema*, revista fundamental do ambiente cinematográfico italiano. Partindo da relação entre espaço e paisagem, Antonioni e De Santis propunham coordenadas para uma ética das práticas filmicas. Essas reflexões são constantemente revisitadas pela crítica, que parece concordar (GRIGNAFFINO, 1981; ROCHE, 2015) no tocante às reverberações alcançadas pelo pensamento desses dois autores, cujas indicações ressoaram nos filmes considerados pré-neorrealistas (*Ossessione* (1943), de Luchino Visconti, por exemplo) e se tornaram a base de filmes neorrealistas, tais como: *Roma, città aperta* (1944) e *Paisà* (1948), de Roberto Rossellini; *Riso Amaro* (1949), de Giuseppe De Santis; *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica; e *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti; entre outros, nos quais a paisagem explorada era uma categoria de produção de novas imagens da cultura filmica italiana dos anos 1930 e 1940.

Este texto apresenta a elaboração das referências paisagísticas como categorias de debate no campo cinematográfico italiano, na passagem dos anos 1930 aos 1940, revisitando os ensaios acima citados, incluindo outras fontes, e, acima de tudo, abordando-os no seu contexto material, ou seja, na imprensa cinematográfica ricamente ilustrada da época. Veremos que a indagação e a demanda por uma nova paisagem combinavam o tratamento e a busca pelos ambientes, lugares e construções “tipicamente” italianos – assim, uma busca pela italianidade – à identificação de antiguidade, velhice ou desgaste desses itens como elementos paisagísticos.

Esse movimento foi praticado em importantes publicações da época, das quais destacamos a revista *Cinema* (1936-1944). Mais do que discursos

escritos, tais definições do que seria a paisagem foram praticadas na estrutura editorial da revista, oferecendo-se como prática visual que combinava textos e imagens, notadamente, fotografias. Ocorria, como veremos, nessa imprensa ilustrada, práticas visuais nas quais a paisagem italiana não era apenas definida, mas apresentada visualmente. Nesse sentido, indagamos: qual a especificidade do discurso paisagístico cinematográfico italiano entre 1939 e 1944? Por meio de que práticas visuais a paisagem e os sinais de passado foram articulados? Qual a relação dessa nova tradição paisagística com os projetos de nação do fascismo?

Até alguns anos atrás, a historiografia do cinema tratava a paisagem como uma “descoberta” neorrealista, em especial, pelo gosto pelos ambientes naturais (FABRIS, 1996, p. 66). De fato, os filmes italianos neorrealistas tematizaram lugares, planos e imagens novas que foram associadas à identidade nacional. Hoje, a historiografia aborda esses aspectos pelo que é chamado de “invenção da paisagem” (BRUNETTA, 1996; PARIGI, 2014). Gian Brunetta (2015) evidenciou como a “descoberta do olhar” e da paisagem se juntava a uma série de metáforas visuais que caracterizavam o vocabulário do neorrealismo (PARIGI, 2014). Segundo essa referência, a paisagem, como caracterizadora da diversidade humana, era um *tropo*, figura de linguagem, que fazia parte das chaves da escritura sobre cinema (PARIGI, 2014). Como *tropo* (MITCHELL, 2009), a paisagem não é apenas uma forma de pensar um território, é também o olhar para ele, que permitia aos críticos, realizadores e espectadores tratarem o espaço por meio de sua pretensa “italianidade”. Neste sentido, a revista *Cinema* foi abordada como uma fonte histórica na sua materialidade, ou seja, uma combinação imprensa de diversos recursos editoriais, entre eles o das imagens impressas. A nossa hipótese é que a paisagem fora elaborada – descoberta/inventada – *antes do realismo* ser uma questão na forma de tropos e práticas visuais presentes nas revistas de cinema e outros materiais.

As fontes tratadas neste texto foram publicadas, em sua maioria, em *Cinema*, revista técnica e de crítica que circulou entre 1936 e 1943, nas quais atentaremos para reportagens, escritos e imagens. Todos esses materiais e a paisagem são tomados aqui como um problema da cultura visual,² campo de

2 A paisagem natural é uma composição histórica e uma variante da “paisagem política”. É um processo social de transposição da experiência de espaço em a(re)apresentação de lugar: (a) designa a uma porção de terra/domínio; (b) o modo como se “percebe/olha/imagina” o mundo empírico; (c) a “tradição visual” das representações do mundo empírico. Cf. VIEIRA, 2013. Nos escritos da revista *Cinema*, oscilam as 3 concepções.

problematização interdisciplinar, que teve uma de suas matrizes nos estudos de cinema, e que foi sistematizado por Ulpiano Meneses (2004).

Os textos e escritos foram analisados por meio de uma combinação entre a iconologia de W. T. J. Mitchell (2009) e a abordagem filmológica de Stefania Parigi (2006). A iconologia é o estudo das práticas culturais que migram entre *images* (imagem intangível) e *pictures* (imagens materiais) e especialmente da interface entre linguagem e representação visual (MITCHELL, 2009). Ela se ocupa dos *tropos*, figuras e metáforas, da relação entre imagens e linguagem. Nessa perspectiva, este texto trabalhará com a ideia de que a paisagem surge nos textos escritos e nas fotografias como *tropos* e ícones que se retroalimentam entre si. Como se a paisagem fosse encapsulada em práticas visuais que podem ser observadas na troca entre imagens e textos ocorrida na materialidade das páginas das revistas, *loci* de circulação dessas imagens.

Ainda na seara dessa discussão, a análise da cultura filmica italiana compreende também “os discursos que as acompanham [as imagens]”, os quais, “neste caso, são naturalmente depósitos sobre imagens” que as transformam (PARIGI, 2014, p. 12). Stefania Parigi (2014) trata os discursos críticos como estratégias discursivas historicamente situadas que possuem o poder definidor de alguns dos padrões de visibilidade e valor socialmente partilhado das imagens. A revista *Cinema* funcionou, nesse sentido, como apresentação de textos nos quais se definem aspectos centrais da cultura filmica da época.

A abordagem filmológica-iconológica pode ser desenvolvida por meio de uma aproximação intertextual, na qual se entende que, “se os estudos da história do cinema tiveram seu óbvio epicentro nos filmes” (TORRE, 2014, p. 9), a “periferia” dos numerosos textos e artefatos a estes ligados contempla uma tipologia vasta de impressos que circularam no espaço público, tais como revistas de *fans*, revistas especializadas, fotoromances, manifestos, jornais etc. Estes funcionaram como componentes fundamentais da constituição da semântica (DE BERTI, 2009) e da materialidade das imagens na cultura visual italiana, fortemente marcada pelo avanço da imprensa ilustrada nos anos 1920 em diante (DE BERTI, 2009), quando se criou, nas publicações que circulavam na Itália, a interconexão imprensa & cinema “no panorama da cultura de consumo nacional” (MITAYNE, 2016, p. 9).

Nesse contexto, as revistas de cinema são concebidas como paratextos, no duplo sentido do termo emprestado de Gerard Genette

(2009)³: o periódico contém uma série de textos paralelos aos filmes produzidos; ao mesmo tempo que a imprensa ilustrada se apresentava como um conjunto de materiais e práticas visuais e de leitura da própria cultura cinematográfica (MITAYNE, 2016, p. 200), ampliando os significados e a visualidade filmicas, notadamente definindo concepções e ícones de paisagens, espaços e de identidades. Para contemplar essa intertextualidade, esta investigação está dividida em quatro partes: a primeira apresenta o material documental notadamente e a revista *Cinema*; a segunda, dedica-se à tematização da paisagem no debate italiano entre 1939 e 1944; a terceira, identifica a transformação da paisagem como um problema do verismo e do seu engajamento na definição da italianidade; e a última parte aborda o impacto crítico do filme *Ossessione*, evento definidor de certa maneira de pensar, ler e mostrar a paisagem.

As revistas de cinema e a cultura fílmica italiana

A revista *Cinema* fazia parte das quatro publicações que mudaram o panorama da cultura cinematográfica italiana (BRUNETTA, 1993) surgidas no final dos anos 1930. As outras eram *Bianco e Nero*, *Film e Lo Schermo*. Rapidamente, *Bianco e Nero* – publicação acadêmica e dirigida por Luigi Chiarini e Luigi Freddi – e *Cinema* se tornaram os principais fóruns de debate. Esta última foi fundada em julho de 1936, resultado do patronato de Luciano De Feo, que foi seu diretor responsável, junto a Giacomo Paulucci de Calbino, então presidente do Instituto L.U.C.E., Lando Ferretti (diretor da revista *Lo Schermo*) e Luigi Freddi, o Diretor Geral da Cinematografia. O primeiro número da revista definia sua proposta: De Feo afirma a arte cinema era como uma “enciclopédia escrita por imagens em movimento” que deveria ser abordado em todos os seus aspectos:

3 Nenhum texto se apresenta de forma “nua”, havendo uma série de produções, verbais e não-verbais que o cercam e o *prolongam* para torná-lo *presente* de uma dada forma. Genette concebia que o paratexto compõe-se de um “conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos” (GENETTE, 2009, p. 10).

Põem-se problemas do controle do estado sobre a produção e o seu objetivo ideal; da exploração do Cinema para os fins da educação e do ensinamento; dos aspectos legislativos, propagandísticos, nacionais e internacionais dessa novíssima atividade artística-industrial; dos reflexos estéticos; da divulgação histórica em meio à tela... Não se acabaria nunca [de elencar temas]. Este, acima de todos e no seu complexo, é o grande mundo genuíno do Cinema; este é, em suma, *Cinema* (DE FEO, 1936, p. 8).

Nos primeiros anos, destaca-se a cobertura de aspectos práticos, técnicos e tecnológicos da mídia cinema na revista, com matérias sobre o som, a atuação, os truques ópticos, a montagem de roteiro etc., além da recorrente menção e propaganda sobre a fundação da “Città del Cinema”, a Cinecittà, cuja construção iniciara em janeiro de 1936 e foi inaugurada em 1937 em meio a publicidade que celebrava a “vitalidade industrial” nacional. *Cinema* fazia propaganda constante dos valores nacionais e fascistas e tematizava o avanço do estado, realçando, por exemplo, a constituição do Império Fascista com a invasão da Etiópia, defendendo que o cinema deveria contribuir para “a conservação da pureza da raça” e a “salvaguarda do prestígio” (RAVA, 1936, p. 9) italiano.

Para facilitar a apreensão dos aspectos técnicos, educativos, propagandísticos e nacionalistas, a revista era ricamente ilustrada, mas, diferente das *rotocalchi*, como eram chamadas, na Itália, as revistas de fãs (*fans magazines*), não tinha por fim o *divismo* (o culto às estrelas de cinema). As edições eram repletas de publicidade de aparelhos e componentes técnicos de imagens, tais como filme virgem, câmeras fotográficas e filmicas, apresentando também publicidade a bancos, casas comerciais, produtos e filmes que eram lançados na época. As reportagens, ensaios técnicos ou outros textos eram ilustrados com materiais publicitários com reprodução fotográfica de cenas de filmes, cenários, plantas, figurinos, de roteiros, *storyboards* etc. O uso de imagens na revista, portanto, era organizado como uma maneira de fazer compreender o tema tratado, o que lhe atribuía, além do cunho ilustrativo, a função cognitiva. A revista, nesse sentido, combinava práticas de leitura com práticas visuais.

A partir de outubro de 1938, a direção da revista passou a ser de Vittorio Mussolini, reconhecido apaixonado por cinema, em especial o estadunidense. O filho do Duce disputava a proeminência no campo do

cinema italiano, competindo diretamente com Luigi Freddi e Luigi Chiarini, que controlavam, respectivamente, a Direção Geral de Cinematografia e o Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), a primeira escola de cinema do mundo ocidental, responsável também pela publicação da revista *Bianco e Nero*. Vittorio não impedia posicionamentos pessoais, tornando *Cinema* um *lôcus* de colaborações diversas, nas quais tanto se celebrava a propaganda do “grande” cinema nacional-fascista como promovia discussões que, com o acirramento da segunda guerra mundial, encaminharam-se em crescente hostilidade contra o regime fascista (BRUNETTA, 1993; PARIGI, 2014).

Era quase unânime entre os articulistas a defesa do caráter *nacional* do cinema. O próprio Benito Mussolini declarou em famoso discurso que “o cinema era uma arma do estado”. A onda nacionalista relacionada com a invasão da Etiópia, em 1935, trouxe ao primeiro plano a necessidade de engajamento da cinematografia, tese que foi encampada pela maioria das revistas de cinema como *Lo Schermo*, *Bianco e Nero* e *Cinema*. Nestas, críticos e intelectuais em geral pronunciavam-se sobre a construção da cultura cinematográfica italiana e como esta poderia prosperar junto ao regime. Eles incentivavam a confecção de filmes sobre o passado histórico da península e o mundo africano, filmes históricos que remontavam à origem romana ou medieval⁴, dando continuidade às alegorias⁵ da nação, comuns aos filmes históricos italianos da era muda.

Recorde-se também que a passagem dos anos 1930 e no início da guerra foi a época dos filmes “telefones brancos”, um tipo de cinema de evasão, que mostrava ambientes estrangeiros ou a aristocracia e alta burguesia que frequentava hotéis e salões, ambientes construídos em

4 *Scipione* (1937) ilustra esse processo bem. Produzido na Cinecittà, narra uma das guerras púnicas: o general romano era o italiano conquistador do povo bárbaro de Cartago, espelhando de alguma forma a invasão de Mussolini na África.

5 Luigi Chiarini defendeu explicitamente o procedimento alegórico quando a equipe da revista *Bianco e Nero* empreendeu um experimento: exibiu *Scipione l'africano* para um grupo de crianças em uma escola (não identificada) de Roma. Chiarini afirma que estudar o efeito dos filmes “na psicologia infantil permite compreender a psicologia das massas mais ingênuas” (CHIARINI, 1939, p. 9), realçando como o “espetáculo imponente e coreografado, em uma trama que, reinvocando as tradições mais gloriosas de Roma” pode “discretamente referir-se à atualidade mais próxima” (CHIARINI, 1939, p. 10). Giuseppe Bottai, no editorial deste fascículo observou: “Scipione, para as crianças, não é um herói romano, mas sim Mussolini. Os atos de Scipione tornam-se, por virtude da ingenua da transposição, os atos de Mussolini. *A analogia torna-se identidade*” (BOTTAI, 1939, p. 6, grifos do autor). Tanto Bottai como Chiarini usam um *tropo* de infantilização das massas para descrever o filme como espelhamento do império colonial. Cf. GEERTS; CACIORGNA; BOSSU, 2014.

estúdios e cuja artificialidade passava a incomodar (FABRIS, 1996). Alguns filmes de comédia se afastavam de tudo isso, como *Gli uomini, che mascalzoni* (1932), de Mario Camerini, concebidos como mais populares e “veristas” (AUGUSTO, 2014; FABRIS, 1996).

Na revista *Cinema*, em especial, havia um debate sobre cenografia e sua importância na trama fílmica. Se *Cinema* enaltecia o regime e seus esforços, a pouca intervenção de Vittorio Mussolini e as modificações da revista a partir de 1939 fizeram-na enveredar pela ampliação do papel da crítica, destacando-se, por exemplo, quando Giuseppe Isani assumiu, em 1939, *Film di questi giorni* (*Filme destes dias*), uma das colunas fixas da revista, na qual combinava, na avaliação crítica, a aclamação ao regime à reclamação da má qualidade do cinema nacional. Muitos escritores, de 1940 em diante, assumiram textos mais opinativos, e os lugares estratégicos postos à disposição foram ocupados por alguns colonistas, inclusive, futuros cineastas, como Giuseppe de Santis, que também assumiu a coluna *Film di questi giorni* a partir de janeiro de 1942 (DE SANTIS, 1942), ampliando os discursos sobre a falta no cinema italiano para além dos vários ensaios opinativos com os quais já colaborara nos anos anteriores, como veremos adiante.

Todos os ensaios comentados a seguir apontam a articulação da paisagem. A emergência do tema inicia-se com a ideia da câmera na rua, que fora requisitada por críticos, como o fascista Leo Longanesi ou por antifascistas como Cesare Zavattini. Quando a questão da paisagem em *Cinema* se organizou, a partir de 1939, formaram-se duas perspectivas: a primeira, aberta por Michelangelo Antonioni e Umberto Franciscis, abordava a paisagem por meio da tematização da contraposição entre elementos do passado e do presente, combinando ensaio e usos de fotografias pelo ponto de vista dos fragmentos no espaço. Essa mesma compreensão abriu também o problema da cenografia como tópico para debater a paisagem. Já a segunda perspectiva, foi aberta por Giuseppe De Santis e Mario Alicata, a partir de 1941, e tomou como ponto de apoio o modelo da literatura de Giuseppe Verga e consolidou uma discussão da paisagem pela ambientação *verista*.

O filme como rio e o problema de cenografia

A primeira emergência da nova paisagem ocorria em texto e imagens que a tematizavam de maneira fragmentada, sem criar propostas de síntese geral do que seria “italiano”, como veremos a seguir. Em 1939, Michelangelo Antonioni perguntava, em ensaio ilustrado nas páginas do n. 68 da revista *Cinema*, sobre como fazer um filme sobre o rio Pó e a *pianura padana*. Em *Per un film sul fiume Po*, apresentava no título o jogo de palavras entre filme (*film*) e rio (*fiume*). A metáfora era o rio como filme e vice-versa:

Não é uma afirmação patética dizer que as gentes padanas são apaixonadas pelo Pó. Efetivamente um alo de simpatia, poderíamos dizer de amor, circunda este rio que, em certo sentido, é como o déspota de seu vale. A gente padana *sente* o Pó. Em que se concretiza esse sentir, não sabemos; sabemos que é difuso no ar e que vem súbito como uma magia sutil. Ê, de fato, fenômeno comum a muitos lugares marcados pelos grandes cursos d’água. Parece que o destino destas terras se reúne no rio. A vida adquire modos e caminhos particulares [...] Se estabelece, em outras palavras, uma intimidade especial alimentada de diversos fatores, entre os quais a comunhão dos problemas e a luta das populações contra a água (ANTONIONI, 1939, p. 254).

O objetivo do filme seria apresentar a cheia do rio, a qual, mesmo em sua violência, não conseguia abalar a ligação com a gente do Pó, ambas parte da “ordem natural das coisas”. Para Antonioni, o rio conferia a própria dimensão do tempo da *pianura* (planície):

Outro ponto interessante e significativo vem do particular reflexo da civilidade na gente do rio. A qual, tinha, em outros tempos, aspecto bem mais romântico e pacato. Vegetação enrugada, cabanas de pescadores, *moinhos flutuantes* (ainda existe um outro exemplar), *balsas rudimentares*, pontes de barcos: tudo submerso em uma *aura imemorial e estática*, em um sentido de força irresistível que parecia evaporar da grande massa de água e desanimar cada coisa (ANTONIONI, 1939, p. 254, grifos nossos).

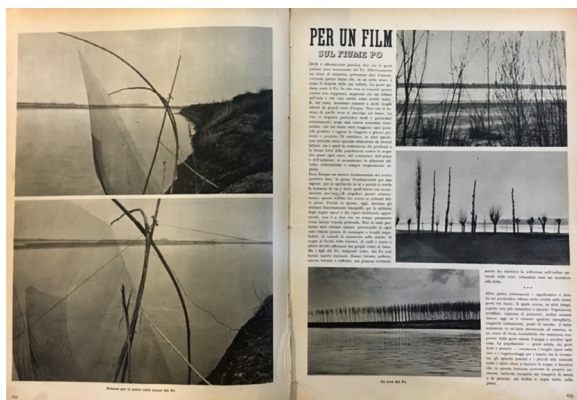
A descrição procura alinhar traços e sobrevivências na atmosfera fluvial. Isso era tão mais importante, porque:

Chega também ao Pó o tempo do despertar. E foram as pontes de ferro sobre as quais longos trens chacoalham dia e noite, foram edifícios de seis andares salpicados de enormes janelas e vomitando pó e barulho, foram barcos a vapor, docas, fábricas, chaminés esfumaçadas [...] foram em suma, todo o mundo moderno, mecânico, industrializado que chega a meter em confusão a *harmonia daquele antigo* (ANTONIONI, 1939, p. 254).

Antonioni usa a descrição acima para valorizar, como motivo visual, os eventos que transformaram o Pó em um ambiente funcional moderno, que destruiu o antigo ao mesmo tempo em que se perguntava como selecionar os elementos do rio e sua selvagem vegetação. O tema, ele avisa, “quer ser cinematográfico” e deveria traduzir-se em ato fílmico, e nas páginas em que foi publicado, *Cinema* apresenta o filme a ser feito por meio de material fotográfico que ilustra o ensaio.

Na apresentação tipográfica do ensaio, acompanhado por fotografias, entre outras coisas, aparece pouco as mudanças históricas mencionadas. Nas quatro páginas do ensaio, figuram nove fotografias. A primeira página não apresenta textos, apenas duas fotos do rio tiradas da margem com a legenda: “Balança para pesca nas águas do Pó”. A segunda contém três fotografias das margens do rio: todas estão divididas em duas partes (inferior e superior) pela linha da água do rio, que ocupa o centro horizontal dos quadros, formando uma linha topográfica que realça o contraste das águas com a vegetação e a planície ao fundo, sem colinas. Não há presença humana, apenas o leito fluvial, um céu nublado, as margens alagadas ou lamacentas e linhas de árvores (**Fig. 1**).

Fig. 1: *Cinema*, n 68, 1939, p. 254-255. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.

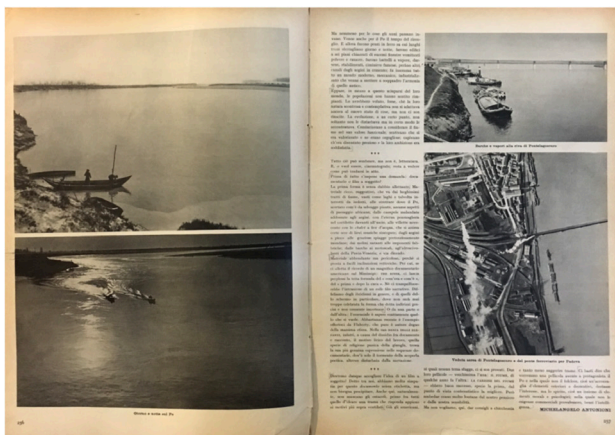


A terceira página contém duas fotos que acentuam o leito do rio, conferindo-lhe amplidão. Destacam-se dois barcos e duas canoas com uma pessoa dentro da última, como sinal de atividade humana. Tais imagens ilustram um texto que menciona a “vegetação selvagem”, semelhante à “paisagem africana”, expressão por meio da qual o autor evoca uma espacialidade anacrônica, fora do tempo do progresso, contrastado com a marca humana ancestral da pesca. Apenas na última fotografia realça-se a mudança histórica com presença de barcos à vapor, pontes e, acima de tudo, uma das então mais modernas formas de registrar espaços (**Fig. 2**):⁶ uma foto aérea que constitui um mapa do rio fotografado e que conclui, ilustrando, a reportagem. Mas se “ilustram” o texto, as imagens também competem com ele, mostrando espaços desabitados. As fotos foram realizadas pelo próprio Antonioni, em 1939, quando pensava em fazer o filme, o qual, de fato, só foi iniciado em 1943, sob o título de *Gente del Po*. Elas não são creditadas na própria revista, e hoje sabe-se que, em outras imagens não publicadas Antonioni fotografara pessoas e *canoas rudimentares*, predominando ainda o rio que espelhava o

6 A fotografia aérea foi uma ousada inovação da imprensa ilustrada da primeira metade do século XX, momento no qual ocupava lugar central, uma vez que tinha profundo efeito plástico, sendo muito comuns, inclusive, nas revistas de vanguarda (COSTA, 2012). Aparentemente, a foto aérea não era da autoria de Antonioni.

céu⁷. Em *Cinema*, as fotos selecionadas permitem acompanhar a plástica do rio, com curvas e leito refletindo a luz, diferenciando-se das terras lamacentas.

Fig. 2: *Cinema*, n 68, 1939, p. Fonte: acervo pessoal, p. 256-257. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



Se no texto Antonioni diz como o filme deveria ser feito e define a paisagem padana, afirmando que deseja evitar o tratamento folclórico, a caracterização intimista constituiu a base de uma composição visual voltada ao registro do presente através da diferenciação, em suas imagens, dos sinais do passado que ainda sobrevivem. A menção aos moinhos flutuantes ou à “paisagem africana” remete a uma tentativa de evidenciar uma região ainda ancestral, marcando sua diferença por meio de artefatos em desaparecimento ou marcadamente anacrônicos, dos quais o rio torna-se a própria imagem como composição textual e fotográfica recortada na revista imprensa.

Percebe-se que, ao tematizar a paisagem, Antonioni procura realçar aspectos visuais e temáticos de um passado sobrevivente no presente. As páginas da revista *Cinema* eram espaços privilegiados para a irrupção e

7 Fotos encontradas por Elisabeth Antonioni nos anos 2000. Antonioni, deve-se recordar, nasceu na *pianura padana*, em Ferrara, em 29 de julho de 1912. Para saber mais Cf.: http://www.ansa.it/lifestyle/notizie/people/storie/2014/09/09/antonioni-e-il-po-le-foto-ritrovate_692de87b-458e-417c-8d6a-3416a85b9547.html#.

elaboração de uma epistemologia visual da realidade. Ora, qual episteme está se abrindo? Algo alternativo ao ambiente fascista o qual realçava a identidade italiana por chaves turísticas (o apreço aos monumentos), de ambientes rurais ou citadinos burlescos ou de desenvolvimento urbano que revelavam crescimento econômico⁸. As imagens que realçam a sobrevivência e os gastos do tempo, permitindo entrever em corpos e lugares como passados-presentes não domesticados pelo fascismo, revelam alternativas visuais contra o ideário nacionalista centralista e patriótico presente na maioria das publicações da época.

Em *Per un film sul fiume Po*, abriu-se uma maneira de articular o problema: a partir do mesmo ano, tornou-se comum refletir sobre o que seria uma “verdadeira cenografia” contra uma “cenografia falsificante”. A maior parte dessas discussões realçava a ausência da *macchina di presa* (a câmera cinematográfica) na rua, a fim de que gravassem os planos de situação dos ambientes externos. Raros eram os filmes recebidos como tendo exercido bem a caracterização cotidiana da cultura italiana. A valorização da paisagem ocorria ao relembrar-se de filmes anteriores ao período, por exemplo, as imagens de Milão que abrem fitas como *Gli uomini, che mascalzoni* (1932), de Mario Camerini, recurso presente também em outras comédias “realistas”. Ainda assim, não havia a organização de uma economia da paisagem que avançasse para além da localização topográfica básica pelos filmes. As fitas de Camerini, de Raffaello Matarazzo e Mario Mattoli constam como as poucas que usaram locações “veras”. O filme *verista* e de uma cenografia adequada tornar-se-ia uma questão para debate, porque colocaria o tema da paisagem como um problema da técnica fílmica e não apenas da moral do cineasta, como em Antonioni.

Em 1940, o crítico Umberto de Francisicis publicava o ensaio *Scenografia vera* (Cenografia verdadeira), no qual afirmava que a Itália

8 Infelizmente, por falta de espaço, não serão apresentadas as propostas de Cesare Zavattini e de Alberto Lattuada, que dialogavam diretamente com as de Antonioni. Zavattini escrevia para inúmeros periódicos, inclusive Cinema, no qual publicou a hoje famosa nota Mio paese, de 1940, na qual propunha certa paisagística. Nos anos 1950, publicou com Paul Strand o livro fotográfico Un paese (1953). Lattuada publicou, em 1941, o livro fotográfico Ochio Quadrato, no qual exercia o mesmo movimento fotográfico de Antonioni, com uma caracterização da paisagem como antiquariado do cotidiano. A fotografia amadora (de Antonioni, Lattuada) fora um dos principais ambientes de tradução das ideias fílmicas. Cf: LUCAS; AGLIANI, 2015; FABRIS, 2006.

tinha uma paisagem anônima, faltando-lhe um caráter nacional. Conclusão que o estudioso italiano alcançou após uma crítica severa da ambientação/cenografia construída nos filmes italianos:

Faz-se antes de tudo realçar o anonimato que informa a nossa ambientação; anonimato que é mais grave nas cenas de exteriores do que nas de interiores. É costume corrente da nossa produção fazer de tudo para que os acontecimentos que se desenrolam pareçam ambientadas em qualquer lugar que não seja a Itália [...] e assim todas as comédias produzidas na Itália se ambientem em uma cidade x (e aqui o x deve ser tomado no seu verdadeiro valor, isto é, aquele sinal de incógnita) (FRANCISCIS, 1940, p. 108).

A reclamação dirigida às comédias (“telefones brancos”) seria ampliada. O autor afirmava que, para conquistar o mercado estrangeiro, o cinema italiano deveria sair do anonimato das ambientações em prol de caracteres nacionalistas. Franciscis tomava como exemplo o *western*, com a sua “paisagem inequivocamente americana” (FRANCISCIS, 1940, p. 108) e os filmes franceses. Um bom filme só poderia sair se fosse aderente “à própria mentalidade e ao próprio sistema de vida” (FRANCISCIS, 1940, p. 109). Franciscis pedia, portanto, por filmes “veramente e tipicamente italianos”, sendo a ambientação uma das formas de conseguir isso.

No seu discurso, portanto, os motivos visuais podem ser também temas nacionais que se impregnam de um caráter de cenografia/paisagem, ambos elementos que estão inseridos em uma discussão sobre ambientes (*ambientazione*) ao “gosto” italiano. Para tanto, segundo ele, deve-se evitar os temas à moda dos cartões postais (os ícones conhecidos, padronizados como o Vesúvio para Napoli ou a Piazza de San Marco de Venezia), uma vez que tais marcos se apresentam como acessórios da paisagem que interessariam apenas aos colecionadores.

Para Franciscis os sinais monumentais devem ser inseridos em outro contexto espacial, a partir de *outro* recorte. Como elemento autônomo – ou fragmento – eles não servem a nada:

A paisagem italiana não está apenas nos palácios ou os monumentos célebres. As características paisagísticas italianas são notáveis, baseadas no contraste com as montanhas e planícies, sob os jogos de luz e sombras, sobretudo em sua doçura e aspereza [...]. A paisagem italiana está sobretudo em certos aspectos de uma Itália menos famosa, nas ruas nas quais passam todos os dias, em uma praça adormecida, em certas estradas dos bairros periféricos nos quais as casas à margem da cidade parecem beirar ao campo, em alguns detalhes dos edifícios e construções industriais que existem também na Itália (FRANCISCIS, 1940, p. 109).

Incapaz de achar nos filmes locais os exemplos visuais sobre os quais fala, Franciscis afirma que escolheu fotografias capazes de mostrar seu ponto de vista. Seu ensaio apresenta fotos realizadas por Francesco Pasinetti, importante crítico e historiador do cinema italiano e colaborador constante nas principais imprensas cinematográficas, além de professor no CSC. O autor identifica o fotógrafo como “um homem de cinema que ofereceu uma documentação para a nossa nota, documentação notabilíssima, mas que não é mais do que a mínima parte dos ensaios de paisagem que temos à disposição” (FRANCISCIS, 1940, p. 110).

As fotografias usadas no ensaio em Cinema, segundo Franciscis, mostravam “aspectos ignorados da cidade a serem explorados cinematograficamente” (FRANCISCIS, 1940, p. 110). A nota ocupa quatro páginas ilustradas com seis fotos, todas constituídas em uma editoração de página dupla (trata-se de uma leitura orientada das páginas para enquadrar as imagens e textos particulares que a compõem). Elas evitam os exemplos de imagens cartão-postal: a primeira mostra dois carros de boi ladeando um trilho de trem, na convivência entre moderno e arcaico, em uma das entradas de Roma (**Fig. 3**); seguida das que a legenda identifica como “Veneza menor”, tomadas inesperadas em Veneza, na época; e, em especial, a última fotografia mostra panos estendidos em San Polo, bairro de Veneza (**Fig. 4**).

Fig. 3: *Cinema*, Roma, ano V, v. 1, n. 88, 25 fev 1940, pp. 108-109. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



Fig. 4: Foto de San Polo, em Veneza. *Cinema*, Roma, ano V, v. 1, n. 88, 25 fev 1940, pp. 110-111. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



Franciscis desloca-se em relação à perspectiva de Antonioni. Se partilha do interesse por novas cenas e olhares mais próximos da vida das pessoas e de suas impressões espaciais, de fragmentos inéditos e arcaicos – nos quais o revoar de lençóis e os carros de bois das fotografias de Pasinetti poderiam encarnar essa paisagem nova –, Franciscis se afasta de Michelangelo ao realçar a “cor local” como metáfora da “paisagem nacionalista”. As fotografias de Pasinetti realçam o antigo ou tradicional que engasta o presente ao mesmo tempo em que destaca um ou outro elemento moderno. A chave visual de Franciscis é o recorte não realizado e as cenas inusitadas urbanas, rurais e das fronteiras entre ambos.

A paisagem e o homem italiano

A segunda emergência da paisagem ocorreu de 1941 em diante e, como veremos, pedia por uma abordagem de conjunto, que preferia pensar a própria ideia de quadros ou vistas da Itália. Essa perspectiva foi aberta por Giuseppe De Santis, no ensaio *Per un paesaggio italiano*. De Santis organiza o tópico ao redor de princípios: 1) seu conceito de paisagem remete ao gênero pictórico; 2) ele se apresenta como uma tradição; 3) que tem funções dramáticas; 4) existem resoluções cinematográficas; 5) estas não são usadas na Itália:

A importância de uma paisagem e a escolha dela como elemento fundamental dentro do qual os personagens deveriam viver trazendo, quase, os sinais dos seus reflexos, assim como interessaram aos nossos grandes pintores quando quiseram sublinhar melhor ora o sentimento de um retrato, ora a dramaticidade de uma composição, são aspectos de um problema quase sempre resolvido no cinema dos outros países, mas não no nosso (DE SANTIS, 1941b, p. 262).

Nos cinemas americano, francês e russo a paisagem é organizada ao redor de princípios formais e dramáticos específicos. De Santis (1941b)

cita filmes como, por exemplo, *Tabú*, de Robert Flaherty, e *Tempestade sobre a Ásia*, de Vsevolod Pudovkin:

Isolando os caracteres especiais que os filmes supracitados respeitam, é sem dúvida que o fascínio que deles deriva reside sobretudo naquelas atmosferas, impossíveis de se criar artificialmente, às quais todo o nosso íntimo participa realmente em virtude da extraordinária e *maravilhosa natureza* que, junto com a ação dos personagens, desdobram diante de nossos olhos. Mas, de outro modo, seria impossível entender e interpretar o homem, se o isolar dos elementos nos quais ele vive todos os dias [...] Não dizemos, certo, coisas novas, se afirmamos que a paisagem na qual todos nascemos e vivemos contribuiu a fazer-nos diversos uns dos outros (DE SANTIS, 1941b, p. 262 grifo nosso).

A “atmosfera” impossível de definir difere da noção paisagística de Antonioni, por ter uma proposta de síntese. De Santis trata o espaço/paisagem como *constitutivo da subjetividade dos sujeitos*⁹ e definidor da diversidade dos homens italianos: “A paisagem na qual todos nós nascemos e vivemos contribuiu a fazer-nos diversos uns dos outros” e nela “está o signo da Divindade que infelizmente habituamos a ver profanada a tal ponto que um camponês da Sicília pode parecer parecido aquele dos Alpes Giule” (DE SANTIS, 1941b, p. 262).

Enquanto Antonioni trabalhava a paisagem como um problema moral, para De Santis, a questão era dramática:

Deveria ser próprio ao cinema, uma vez que mais do que qualquer outra, esta arte fala no mesmo momento a todos os nossos

9 De Santis usa de um *topos* comum da discussão cinematográfica dos anos 1930, já apresentada nos escritos de Luigi Chiarini e de Umberto Barbaro. Para eles, o cinema autêntico corresponderia à vida e assim *deveria ser* o cinema italiano, ao qual faltava vínculo com a vida: “O homem não habita o mundo [...] fechado na sua limitadíssima concha; é circundado das companhias dos seus, dos animais, dos jardins, das estradas, das montanhas, de um céu, de um mar, da vida” (DE SANTIS, 1941a, p. 388). A vida, entendida como relações entre coisas e pessoas traduzidas em arte, era uma chave cara a Luigi Chiarini, que remetia ao legado oitocentista de Francesco De Sanctis e ao idealismo de Benedetto Croce.

sentidos, a preocupação com uma autenticidade, seja assim fantástica, dos gestos, do clima, em uma palavra, dos fatores que devem servir e exprimir todo o mundo no qual os homens vivem. Esta tendência que poderíamos fazer recuar ao primeiro cinema americano dos ‘westerns’, embora tenha surgido de uma maneira consciente ou respondendo às razões de ordem espetaculares, foi, mais tarde, levada pelos russos para um sabor muitas vezes excessivamente estetizante.

O equilíbrio principal entre uma e outra estrada, parece-nos tenha sido encontrado pelos franceses nos últimos anos. Jean Renoir, filho daquele Auguste Renoir pintor, fixou em alguns de seus filmes – *Grande ilusion*, *Bête humaine* – as sequências que permanecerão exemplos clássicos, neste sentido, na história do cinema (DE SANTIS, 1941b, p. 262).

Assim como Franciscis, De Santis organizava a exposição a partir das tradições do cinema, nas quais a paisagem desejada para o filme italiano estava presente, citando o *western* e os filmes de Renoir. Em especial as soluções cenográficas e de roteiro na sequência final de *Grande ilusão*, filme de 1937, evidenciariam a possibilidade de a paisagem acompanhar o estado de espírito dos personagens, integrando espaço e homem. Em outra parte do texto, o autor evoca o pai do diretor francês, o pintor Auguste Renoir, com o qual o cineasta poderia ter adquirido maior sensibilidade na direção de câmera e na encenação. De Santis postula a “educação pictórica” que teria “aberto os olhos” do Renoir filho a um “mundo desconhecido”. A paisagem, conectada ao *gênero pictórico*, esperava por ser *revelada/ descoberta* em cinema:

Ou falta à Itália uma paisagem? Não é esta a terra que todos invejam por suas belezas? Mas que fazem os nossos cineastas, ou quem por eles, para revelá-la ainda melhor? Não basta acostumar-se em possuir uma coisa bela, se não se demonstra de merecê-la ou saber amá-la [...] A paisagem não terá alguma importância se não houver o homem e vice-versa (DE SANTIS, 1941b, p. 263).

A educação pictórica, uma paisagem (fílmica) que falta, mas que se sabe possível, a ligação entre gênero pictórico espacial e territorial com o habitante e o homem, evidencia a necessidade de encontrar o que existe (homem e espaço), incorporando-o à cena fílmica. De Santis cita alguns poucos filmes locais, terminando por deter-se no então recente *Piccolo Mondo Antico* (1941), filme de Mario Soldati, adaptação do romance homônimo de Antonio Fogazzara. O sucesso pictórico desse filme advinha de que “pela primeira vez vimos o nosso cinema uma paisagem, não mais rarefeita, cafona-pitoresca, mas finalmente correspondente à humanidade dos personagens seja como elemento emotivo, seja como indicador dos seus sentimentos” (DE SANTIS, 1941b, p. 263). No filme, o lago de Garda, o amanhecer, o campo, correspondiam a elementos dramáticos.

O registro visual de De Santis estava ligado ao uso de metáforas do olho aberto (*occhio*), do olhar (*sguardo*) e da estrada/caminho (*strada*), termos comuns nas principais revistas italianas da época, em especial, na *Cinema*. Nas declarações de De Santis, porém, não há acento do passado, mas um chamado de responsabilidade sobre o mundo natural e urbano da Itália contemporânea. Sintomaticamente, na busca pela paisagem italiana (nacional), o artigo de Santis não apresenta fotografias, mas reproduções de fotogramas dos filmes mencionados, inclusive, uma destacada imagem lacustre da película de Soldati.

Os modelos de paisagem desejada de Giuseppe De Santis eram pictóricos, fílmicos (estrangeiros) e literários. O autor escreveu junto com Maurizio Alicata (1941a, 1941b) dois artigos para *Cinema* que se tornariam antológicos na historiografia do cinema italiano: *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano* (ALICATA; DE SANTIS, 1941b) e *Ancora di Verga e il cinema italiano* (ALICATA; DE SANTIS, 1941a). Neles, o escritor siciliano Giovanni Verga foi tomado como modelo literário de um tipo de estilística realista que existia, segundo os autores, por exemplo, no cinema francês¹⁰. A partir de 1941, o tema da paisagem e das ambientações foi incorporado, nessa tradição de chave nacional, ao debate sobre o *verismo*, o *cinema realistico* etc. Os filmes realistas estariam interessados pelo homem na vida,

10 Como chamam atenção Gian Brunetta (2015) e Stefania Parigi (2014), Verga permitia aos autores tematizar o sul da Itália e a busca por fontes de italianidade preservada. A paixão por Verga também era compartilhada por Visconti, cujo primeiro projeto fílmico não realizado era uma adaptação do romance *L'amante di Gramigna* (FABRIS, 1996).

pela observação das coisas em suas relações com os homens, pelo ambiente, espaço/paisagem como metonímias da realidade, apresentando a “poesia do ambiente” (ALICATA, 1942, p. 75).

Isso já era claro no título do texto de Franciscis de 1939 – *Scenografia vera* –, mas foi potencializado nas importantes produções de De Santis e Alicata voltadas ao debate sobre verismo e a *verità* no cinema, no diálogo com os modelos literários. Em *Verità e Poesia*, o vocabulário da paisagem cede espaço à noção da criação verista de espaços, lugares e ambiente dotados de vida. Esse verismo está relacionado a uma fé na realidade que só pode ser construída pela sua verdade:

Fé na verdade e na poesia da verdade, fé no homem e na poesia do homem, é o que pedimos ao cinema italiano. É uma afirmação simples, um programa modesto: mas para esta simples modéstia sempre nos sentimos apegados, toda vez que olhamos à história do nosso cinema, a vemos aprisionada na sua parábola entre o dannuzianismo retórico e arqueológico de *Cabiria* e a evasão nos inexistentes paraísos pequeno-burgueses das cantinas da Via Nazionale, onde desabafam nossas donas de casas das nossas comédias sentimentais (ALICATA; DE SANTIS, 1941b, p. 212).

Rejeitava-se a narrativa decadente de matriz nostálgica à D’Annunzio em filmes históricos, bem como o escapismo das comédias e “telefones brancos”. Como se podia perceber essa fé? No cinema, ocorria por meio de cenas emocionais vinculadas a espaços ou personagens, como “a corrida do trem atravessando o campo francês deserto na *La Bête Humaine*”, em referência ao filme de Renoir (ALICATA; DE SANTIS, 1941a, p. 217), ou a “Mario Soldati, que escreveu alguns dentre os mais livres e fortes contos italianos de hoje, abandonando as suas tabernas e os seus pórticos, os seus internos opressivos e sem luz e suas passagens coloridas e puras, pelos risotos com trufas¹¹ de Antonio Fogazzaro” (ALICATA; DE SANTIS, 1941a, p. 217). Tais autores foram citados para introduzir Giuseppe Verga como um modelo a ser seguido:

¹¹ O risoto de trufas é um prato mitológico de *Piccolo Mondo Antico*, citado no começo do romance que virou filme realizado por Soldati e referendado por De Santis.

Giuseppe Verga não criou apenas uma grande obra de poesia, mas criou um país, um tempo, uma sociedade; para nós que acreditamos na arte especialmente em quando criadora da verdade, a Sicília homérica e lendária dos *Malavoglia* de *Mastro Don Gesualdo* e do *Amante di Gramigna*, do *Jeli il pastore* nos parece ao mesmo tempo mais milagrosamente virgens e verdadeiras, que possa inspirar a fantasia de cinema no qual certas coisas e fatos em um tempo e um espaço da realidade, para afastar as fáceis soluções de um mortificado gosto burguês (ALICATA, DE SANTIS; 1941b, p. 217).

Indicar a criação de um espaço e de um tempo é a marca maior da proposta verista de fé no cinema como fé na realidade. O artigo de De Santis e Alicata criou reações imediatas, e houve aqueles que os acusaram de subordinar o cinema à literatura, como Fausto Montesanti (1941). Complementando a tese, os autores publicaram um novo ensaio em *Cinema*, no mês seguinte à publicação do primeiro texto, intitulado *Ancora di Verga e del cinema italiano*, no qual ambos declararam defender “o encontro do cinema nacional com a nossa autêntica tradição narrativa” a partir do exemplo da poética de Verga. Contudo, o que eles realmente queriam era:

levar a nossa câmera nas estradas, nos campos, nos pórticos, nas fábricas do nosso país: também nós estamos convictos que o um dia criaremos o nosso filme mais belo seguindo o passo lento e cansado do operário que volta para casa, narrando a essencial poesia da vida nova e pura que fecha, em si mesma, o segredo da sua aristocrática beleza (ALICATA; DE SANTIS, 1941a, p. 315).

O uso do *tropo* do paroxismo – um filme sobre um operário é a imagem de beleza aristocrática – combinado com a sinédoque nacionalista – a rua revelada pela câmera que nela transita valerá pelo país inteiro – revela o sentimento antiburguês idealizado dos autores, que recorrem a uma chave espacial de ambientação para encontrar o cinema da realidade. O termo verismo aparece pouco nesse segundo ensaio, que se interessava

mais pela tradição da paisagem e em evidenciar que o cinema desejado é o do país ainda não visto, com suas ruas e gente comum. Curiosamente, assim como *Per un paesaggio italiano* e *Verità e poesia*, as imagens ilustrativas eram fotogramas de filmes estrangeiros como *Tabu*, mas sem maiores referências aos espaços cenográficos, valorizando mais a presença dos personagens.

Nas discussões sobre o verismo ou realismo, um papel significativo, portanto, foi ocupado pela paisagem, embora frequentemente seu entendimento fosse arrolado ao redor de outros termos nas publicações, tais como: *scenario* (cenário); *scenografia* (cenografia); *ambiente*, *ambientazione* (ambientação); e a disparidade *esterni/interni* (externos, internos) para os tipos de sets. A ideia de uma realidade verossímil é o que a tornava histórica na medida em que se “escolhe um ambiente” significativo ao filme. Esse ambiente, porém, foi abordado em chave marxista por Mario Alicata em outro texto no qual assinou sozinho:

A existência de uma sociedade chega a sua plena realização histórica, de um ambiente social desenvolvendo-se a fim de poder tomar exata consciência dos seus costumes, dos seus interesses e dos seus ideais de vida, como o pressuposto necessário (ainda que não suficiente) de uma ampla e sólida civilidade narrativa [...] [de maneira que] uma participação consciente do ambiente na sociedade na qual se insere o conto é frequentemente a medida mais íntima [...] da validade moral e psicológica do próprio personagem (ALICATA, 1942, p. 75).

A realização histórica em um ambiente social marca a modificação do idealismo antifascista de antes, presente entre os críticos italianos, e o advento discreto de categorias marxistas, muito pela forte influência da atuação de Umberto Barbaro como professor do CSC, frequentado por De Santis e Alicata. Uma narrativa histórica advém de um ambiente dramaticamente simbólico, o que demanda uma modificação no cinema vigente:

A rigorosa presença de um ambiente e de uma sociedade no enredo cinematográfico, onde além de tudo, deve valer o

prejudicial do seu resíduo “documentário”, que nós, pelo menos espertos, aqui podemos também limitar-nos a exemplificar como a necessidade de mover a câmera em uma perspectiva real das estradas, casas, praças, onde aos gestos e às palavras bem discriminadas e calculadas dos próprios personagens, possam, afirmativamente, encontrar-se com outros gestões, outros sons, outras vocês de uma indiscriminada vida (ALICATA, 1942, p. 74).

Para Alicata, o ambiente histórico deveria ser acrescentado ao enredo ficcional de maneira visual, inserindo os personagens, ao invés de deixá-los às voltas em uma “paisagem imprecisa e indefinível”, num vazio de sentido. O cinema italiano seria “surdo à poesia do ambiente” (ALICATA, 1942, p. 75), pois quase todos os personagens “não possuem história, vivendo de lugares comuns”, uma vez que se entende que *para possuir história, é necessário também ter um espaço/ambiente*. Nessa perspectiva, o literato se aproxima dos cineastas, transformando sua pena em câmera, ao afirmar que: “Aqueles que tiverem como nós o gosto de gravar pelas estradas da própria cidade e colher a inexaurível poesia do que naturalmente existe, e tenha dado à própria fantasia a simples e frutífera lei de que todo homem ao qual se conhece é um personagem” (ALICATA, 1942, p. 75).

Ao contrário de De Santis, Alicata decidiu propor a sua paisagem na forma de imagens também, afirmando ser possível evidenciar como a realidade é mais rica do que a fantasia. Para isso, apresentou três fotografias de álbuns de sua família, com as quais “oferece aos leitores” uma “verdade poética”. As fotos, realizadas 30 ou 40 anos antes, em “cantos indefinidos” do país, permitiriam encontrar os segredos do “ar livre e imaginoso” contidos no “cotidiano”. As fotos são comentadas em poucas linhas, deixando ao leitor a tarefa de localizar o “amor da poesia pela verdade” (ALICATA, 1942, p. 75). Marca-se de todo um caráter documental, de um tempo mal designado, com pessoas e lugares sem identificação (uma foto familiar, um transeunte na rua, um evento público). São traços de tempo guardados e realçados para serem *visualmente* compreendidos. Novamente, foi na fotografia como mídia se encontrou o que faltava às imagens dos filmes italianos, que eram desejadas por essa geração que ingressava no campo cinematográfico por meio da escrita.

Uma característica desse momento foi o acirramento dos debates. *Verità e Poesia e Ancora di Verga e del cinema italiano*, por exemplo, aparecem no final de 1941, época da subida de tom na crítica do cinema vigente, a qual empreendia uma *retórica da falta*, inventariando o que faltava ao cinema italiano (paisagem, vida, verdade, realidade, realismo, autenticidade, identidade) e aliando a conceitos e a metáforas que, mais do que problemas, diagnosticavam *demandas*. Isso coincidia com o esforço social mais acirrado da guerra e coadunava com mudanças importantes na *Cinema*: desde 1940, um conjunto de escritores e críticos hostis ao regime e/ou ao estado do campo cinematográfico frequentava as páginas da revista. Frequentemente, conforme avançou o colapso italiano na guerra, cinema e o conflito espelhavam-se em *Cinema*: expressar os problemas e as faltas do cinema era uma forma de expressar os problemas da sociedade italiana, sendo esta, aliás, uma *tópica* comum nos discursos sobre o cinema na passagem dos anos 1920 para os anos 1930¹². A grande diferença é que, antes, a *tópica* figurada – o cinema nacional como a Itália –, nos anos 1920, designava também a construção da sociedade fascista, enquanto, nos anos de guerra, o problema tornava-se a construção de uma Itália diferente, e por isso, ainda que nem sempre explicitamente, não-fascista.

A chave realista e o cotidiano arruinado: Ossessione

O filme *Ossessione*, de 1943, de Luchino Visconti, catalisou muitas demandas por novas paisagens. Desde 1939, Mario Alicata, Giuseppe De Sanctis, Ingrao e todos que se conheciam no Centro Sperimentale di Cinema (CSC), lentamente, nas aulas do marxista heterodoxo Umberto Barbaro, estavam tornando-se antifascistas e passariam a escrever para a revista *Cinema*. Visconti também estava tornando-se um marxista, aproximando-

12 Pode-se observar essa diferença por meio da revista *Il cinematografo*, publicada entre 1927 e 1930 e editada pelo advogado e cineasta Alessandro Blasetti. Eram comuns críticas, reportagens e editoriais sobre os problemas do cinema italiano, metaforizados como problemas da sociedade italiana. No primeiro número, por exemplo, o próprio Blasetti (1927) acusava o público italiano de ser americanizado pela contínua projeção de filmes americanos e pela degeneração inócua que era o jazz. O motivo antiamericano aparecia (frequentemente com claras conotações racistas) acompanhando o *tropo* fascista da degeneração dos italianos que indicava a necessidade de uma *restauração* da italianidade.

se de Alicata e De Santis. Tão logo *Verità e Poesia* fora publicado, Visconti declarou¹³ que estava preparando roteiros baseados em romances de Verga e, interessado no verismo para mostrar a vida atual, elaborou um roteiro que daria origem a *Ossessione*. Alicata e muitos outros críticos de *Cinema* apoiaram o empreendimento.

As metáforas visuais e do olhar nos textos de Michelangelo Antonioni e de Umberto Franciscis conduziam a uma busca por um presente marcado de passado, que começou a instituir uma tradição de tematização da paisagem. A procura do inusitado e dos fragmentos, do lugar ainda não identificado, o qual podia ser obra humana ou natural (o rio Pó), demandava novas imagens. Os textos de Mario Alicata e Giuseppe De Santis produziram um deslocamento nessa tradição, voltada a uma tematização italiana-nacionalista que não tinha no passado um foco destacado de interesse¹⁴, mas nas cenas da vida que ainda não foram apresentadas. Tais aspectos não excluía um ao outro.

A busca do fora-do-filme a partir das noções de olho, olhar, cenografia, ambiente e paisagem eram chaves metafóricas sobre práticas filmicas desejadas que se realizavam como práticas de escrita em *Cinema*, na materialidade das trocas entre textos e imagens usadas, notadamente fotografias, que davam origem a práticas de leituras combinadas a práticas visuais.

A tendência nacionalista parece ter adquirido um ponto culminante no debate acerca de *Ossessione*, película que mobilizou o *staff* de *Cinema* e que atingiu também outras publicações como a revista *Si Gira*. No filme trabalharam membros da redação da revista *Cinema*, a qual o tratou como um manifesto visual de as propostas defendidas na escrita da revista. O filme foi debatido ainda em 1942, quando a discussão sobre o realismo estava plenamente em voga, após a repercussão dos textos de autores como De Santis e Alicata, que foi assumida por outros autores como Antonio Pietrangeli, que declarava que “na arte não há renovação se não há realismo” (PIENTRANGELI, 1942, p. 393).

Pietrangeli combinou as demandas dos realistas à de De Santis ao redor de um mesmo princípio de novidade. Ele afirmava que o filme que

13 Visconti escreveu dia 28 de outubro para Alicata declarando seu amor a Verga e mencionando o roteiro de *Ossessione*. Cf. LUSSANA, 2002, p. 1092.

14 Também Cesare Zavattini apresentou muitas contribuições a essa tradição. Contudo, no decorrer de sua obra, o roteirista, crítico e articulador oscilou entre níveis diversos de tematização do passado.

estava sendo realizado por Luchino Visconti, *Ossessione*, seria uma obra na qual:

toda uma humanidade espoliada, descarnada, ávida, sensual e feroz criada pela cotidiana luta pela existência e pela satisfação dos instintos irrefreáveis [...] Criaturas humanas, as quais palpitam traços de sua dolorosa verdade [...] [que se movem] entre árvores verdadeiras, na erva, no campo, nos prados, entre os elementos naturais, ou nas zonas acidentadas e destruídas da periferia citadina onde toda pedra, todo canto quebrado, todo caminho, todo pátio narra, na usura de sua fisionomia originária, *toda a longa história do cotidiano arruinado* dos homens (PIETRANGELI, 1942, p. 394, grifos do autor).

Entusiasmado com a paisagem italiana concebida em *Ossessione*, Pietrangeli realçava os elementos do arruinamento. A intervenção de Pietrangeli usou uma caracterização espacial, elencando espaços e suas populações ao redor do princípio do *cotidiano humano* e *verdade* de suas circunstâncias, que se *revelaram* em forma filmica. Trata-se de mostrar as gentes italianas e de realçar o ser humano arruinado num ambiente de “dolorosa verdade”, sendo que os personagens:

[...] não saberiam se mover nas maquetes desenhadas dos teatros posados, mas entre arvores verdadeiras, na grama, no campo, nos prados, entre elementos naturais, ou nas zonas acidentadas e quebradas da periferia urbana onde cada pedra, cada ângulo emburacado, cada caminho, cada jardim narra, na usura de sua fisionomia originária, *toda a longa história da ruína* cotidiano dos homens (PIETRANGELI, 1942, p. 394).

A metáfora da ruína do homem contida no ambiente fora de estúdio remetia ao filme “mais realista possível”, revelando dois cruzamentos no ensaio: a perspectiva antifascista da *Cinema* e a ideia de vida espoliada, que podia ser exposta como uma fisionomia, ou seja, uma *forma visível*. O *tropo* da *ruína* foi usado para qualificar a destruição do ambiente e das

pessoas, imagem do abuso do homem e também da verdade sobre a realidade apresentada¹⁵. Para Pietrangeli, homem, natureza e tempo gozariam de uma mesma extensão a partir dos signos visíveis.

O aspecto a ser destacado nessa discussão é de que a *fisionomia carrega uma história*, cujo sintoma são as formas visíveis de um presente de batalha e de destruição humana. O *Ossessione*, desejado por Pietrangeli e outros críticos, foi marcado pelo realismo e pela “verdade” das situações e personagens. Consolidava-se, assim, o princípio do espelhamento entre homem e espaço na qualificação da cenografia de um filme.

Curiosamente, o artigo hoje muito célebre de Luchino Visconti, *Il cinema antropomórfico*, de 1943, publicado na *Cinema* e lançado pouco depois do filme, ia na contramão dessa leitura, ao apresentar fraco interesse pela fisionomia dos espaços e um forte acento sobre o *ethos* do homem. O diretor afirmava que o cinema o “havia conduzido no empenho de contar histórias de homens vivos: homens vivos nas coisas, não as coisas por si mesmas” (VISCONTI, 1943, p. 108), e que se devia reconhecer a vida de um homem na superfície dos seus atos, inclusive, nos objetos inanimados. O texto de Visconti apresentava um desvio em função de um dramático antropomorfizado que, no geral, representava uma perspectiva antropológica pré-etnológica¹⁶.

Para Visconti, seu primeiro longa-metragem apresentava um interesse dramático em integrar espaços e personagens, remontando com isso a uma ambientação que só poderia ser pensada a partir de uma chave dramática, tal como afirmado por Giuseppe De Santis anos antes. O texto de Visconti dialogava mais com a preocupação do real e do realismo que já se organizava ao redor das chaves de *ethos* e que tentava estabelecer vínculos

15 Trata-se de um *tropo* da ruína e da decadência, uma das bases fundamentais da paisagística fílmica dos anos de guerra. Será na abertura semântica do *tropo* da ruína que emergirá parte do tratamento da iconografia do realismo/neorrealismo do pós-guerra, quando depois do lançamento de *Roma, città aperta* (1944), a ruína será deslocada pela coisa/tropo do escombros tematizado nos filmes de Rossellini e De Sica, nos roteiros e no interesse pela viagem pela Itália de Zavattini. A ruína retornará fortemente em *La Terra Trema*, o segundo filme de Visconti, quando o neorrealismo começará a se despedir do *tropo* do escombros. Cf. PARIGI, 2014.

16 Importante entender que um interesse etnológico, como o de Visconti, não configurou uma atitude etnológica em 1943. O olhar etnológico como componente da encenação cinematográfica é interessado pela alteridade cultural dos sujeitos-personagens. Assume frequentemente, por exemplo, uma idealização das diferenças a partir do agenciamento de aspectos como o trabalho, a religião, os costumes e o ambiente. A atitude etnológica fílmica está próxima das noções de registro-documentação do mundo social como encenação cinematográfica e intervenção ideológica e epistemológica orientada. É um *framing* interpretativo de cineastas e da escritura sobre filmes da crítica cultural e na imprensa. Cf. SANTIAGO JR., 2014.

com gêneros literários. O texto era também subversivo e antifascista, porque fora publicado em setembro de 1943. Em junho-julho de 1943, a Itália capitulou com a invasão aliada, sendo Mussolini destituído. Em meio a esse contexto, a revista *Cinema* continuou sendo publicada após a queda do regime, quando também Vittorio Mussolini fora destituído do cargo de editor-chefe e Gianni Puccini assumiu a edição. Ela publicaria 5 números antes de ser definitivamente fechada no final de 1943, com a invasão alemã. Nesse meio tempo, o ataque e crítica a pessoas, políticas ou signos culturais fascistas esteve liberado e o *Il Cinema antropomórfico* tinha por fim orientar uma nova atitude cinematográfica antifascista interessada no *ethos* do homem e na “dialética da vida”:

A vocação não existe, mas existe a consciência da própria experiência, o desenvolvimento dialético da vida de um homem em contato com os outros homens, penso que somente através uma experiência sofrida, cotidianamente estimulada por um afetuoso e objetivo caso humano, se possa chegar à especialização [...] [um trabalho] só será válido se for produto de uma múltipla testemunha da vida, se for uma manifestação da vida (VISCONTI, 1943, p. 108).

A imagem da vida e da arte combinava o conceitual marxista–dialético, a experiência como origem da consciência, trabalho modificando o homem em sociedade, e realidade como resultado da integração entre homens. Nesse âmbito, Visconti, emergia com um texto subversivo:

A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença é a única “coisa” que verdadeiramente enche o fotograma; que o ambiente é por ele criado, pela sua presença viva (...) a sua momentânea ausência no retângulo luminoso reconduz todas as coisas a um aspecto de uma natureza não animada (VISCONTI, 1943, p. 109).

Ele combinou a demanda pela vida na arte ao primado da experiência do homem sem acentuar o ambiente. Este só tem significado na medida em que está em relação com os seres humanos, e a vida passou

a ser vista como um elemento do presente, que podia desenvolver-se em ambientes decadentes.

Curiosamente, a imagem que ilustra a primeira página do ensaio de Visconti é uma reprodução fotográfica de um cenário de *Ossessione*, que apresentava o prédio da Trattoria ficcional, uma construção desgastada e empobrecida¹⁷ (**Fig. 5**). Lembremos que nas cenas do filme¹⁸ muitos ambientes e edifícios eram construções desgastadas, sendo este um motivo visual que não era mencionado no ensaio de Visconti. O texto de Pietrangeli, que transformara *Ossessione* em manifesto, por sua vez, tomava a ruína como o tropo pelo qual a fita deveria ser compreendida. Em *Il cinema antropomorfo*, Visconti evitou esse elemento, mas a reprodução fotográfica de um “exterior” de *Ossessione* aponta para essa direção (**Fig. 6**). Foi na impressão gráfica e fotográfica das imagens que o gosto pelo desgaste emergiu em *Cinema*, ocasião em que pela primeira vez, com o filme de Visconti, apresentava-se imagens de sets de um filme atual que eram a expressão visual, por meio dos desgastes dos edifícios e de objetos, da tão desejada cenografia. A reprodução entrava em choque com um não-dito do ensaio: os ambientes arruinados.

Fig. 5: artigo “Il Cinema Antropomorfo”. *Cinema*, Roma, ano VIII, v. II, n. 173-173, 25 set 1943, p. 108-109. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália. Fonte: acervo pessoal.



17 O ambiente do filme permite pensar o diálogo com as pranchas do livro fotográfico *Occhio Quadrato*, de Alberto Latuada, publicado em 1941. Por motivos de espaço, não foi possível inserir esse material neste texto.

18 Isso pode ser acompanhado por uma análise filmica do próprio filme. Infelizmente, não há espaço aqui para analisar tais motivos visuais nas películas.

Fig. 6: detalhe de um cenário com a Trattoria de *Ossessione*. Cinema, Roma, ano VIII, v. II, n. 173-173, 25 set 1943, p. 108. Na legenda se lê: “Um exterior de *Ossessione*, direção de Luchino Visconti”. Acervo: Cineteca di Bologna, Bologna, Itália.

Fonte: acervo pessoal.



Mais importante: é evidente a circunstância editorial, algo que emergia na revista no *design* da paginação dupla, com uma ilustração destoante do discurso de Visconti. Esse mesmo exterior apareceria em outras reportagens, tanto na *Cinema* como em outras revistas, chegando inclusive, a ilustrar outro texto de Antonio Pietrangeli na revista *Si Gira*, em um editorial (Fig. 7) que, curiosamente, sequer debatia o filme, mas o papel dos intelectuais (cineastas e críticos engajados no debate cultural) no cinema realista. Novamente, ali o arruinamento é um dado visual e não algo dos discursos escritos.

Fig. 7: páginas do editorial *Ancora per gli intellettuali*, da revista *Si Gira* nos quais aparecem os exteriores de *Ossessione* e, novamente, a Trattoria marcada pelo desgaste. Fonte: *Si Gira*, Roma, n. 3-4, ano III, n. 3-4, abr-mai 1943, p. 2-3. Acervo: Cineteca Nazionale, Roma, Itália. Fonte: acervo digital da Biblioteca Luigi Chiarini.



Deve-se lembrar que, nas tradições visuais e literárias da península itálica, a *ruína* é um *tropo* visual comum. Ela adquiriu cidadania cultural no Renascimento e se consolidou na cultura italiana a partir do século XVIII, destacando-se o papel fundamental de alguns arquitetos, como Giovanni Battista Piranesi. A ruína estava ligada à transformação de lugares, artefatos e construções em sinais do passado que convivem no presente. Mais tarde, no romantismo, a ruína tornou-se um dos tópicos nostálgicos de confronto com grandes forças da natureza, que remetiam aos estados de espírito e à subjetividade, uma vez que permitia a identificação fraturada do tempo, seja este histórico, mítico ou subjetivo. Não por acaso, aquela foi a época da emergência de um apreço afetivo pelas fraturas e rachaduras, as mesmas qualidades que atrairiam Antonioni e Pietrangeli no século seguinte.

A ruína, como o fragmento, não depende de uma narrativa em si mesma, mas permite a formação de narrativas. É consenso que após a Grande Guerra (1914-1918) a ruína deixaria muitos dos campos semânticos para ser cada vez mais associada ao escombros. Contudo, o período entreguerras foi a época da consolidação da legislação patrimonial nos países europeus,

inclusive, na Itália¹⁹. Isso conferiu à ruína e ao monumento histórico uma nova vida semântica.

O interesse pelos muros e moinhos em desaparecimento, gastos pelo tempo, expostos por Antonioni como fragmentos do passado, permitiriam entender o presente. Quando Pietrangelo, ainda antes do lançamento de *Ossessione*, incorporou a ruína como tropo e articulou seus personagens como sujeitos na *história*, algo estava mudando: a paisagem era composta por múltiplas temporalidades, sendo realizada numa troca entre fotografias de autores de textos ou seus colaboradores, impressas nas páginas de *Cinema*, as quais dialogavam diretamente com as ideias propostas. O debate sobre a paisagem, portanto, era construído na combinação entre textos e imagens e construíam práticas de leitura e de olhar, nas quais encontrar a paisagem italiana era identificar os signos da *experiência do presente composta de tempos e elementos diversos*.

Considerações Finais

A abordagem apresentada acima, sobre a história da paisagem como combinação de práticas de leituras e práticas visuais na passagem dos anos 1930 para os anos 1940, ocupa-se da composição da visualidade por meio do funcionamento das imagens, identificando como grupos sociais se comportam ao criar as referências de olhar e os ícones pelos quais conseguem constituir certas práticas culturais. O interesse aqui foi em entender a *configuração de mundo* (no passado e no presente) que as imagens tornaram possíveis, e como, por meio das metáforas visuais e práticas visuais fotográficas na imprensa, notadamente na revista *Cinema*, a paisagem emergiu numa dada conjuntura histórica da cultura filmica.

Foi demonstrado como surgiu uma nova tradição de paisagem filmica, inicialmente, a partir de 1939, com a abordagem algo intimista de Michelangelo Antonioni e Umberto Franciscis e explicitamente negadora do olhar turístico. Nesse momento inicial, despontava uma caracterização

19 Sobre isso Cf. GIOVANONNI, 2013.

visual do presente por meio de traços visuais que realçavam a temporalidade de ambientes, naturais ou não, e de objetos. Nesse momento, o uso de fotografias nos ensaios publicados em *Cinema* foi fundamental. Por meio das fotos impressas nas páginas da revista, a paisagem reivindicada a compor os filmes italianos não era apenas indicada, mas também materializada como imagem no espaço público através da imprensa, inaugurando uma dialética entre fotos e filmes que seriam realizados. A partir de 1941, a reflexão sobre a paisagem passou a buscar referências diretas da arte pictórica e da literatura, e com Giuseppe De Santis e Mario Alicata surgiu a ideia da paisagem como gênero ou ambiente dramático cada vez mais nacionalista. No diálogo com a literatura, principalmente, começava a se consolidar a chave do verismo como a maneira de debater e propor uma paisagem. Em muitos dos ensaios acima discutidos, as imagens que mostrariam as paisagens desejadas para os filmes italianos foram reprodução de fotogramas de fitas francesas e estadunidenses, com um ou outro caso de filme italiano como exceção raríssima. Neste segundo caso, a aparição dos *fotogramas* de filmes e imagens promocionais estabeleceu também a dialética entre filme e foto, na medida em que impressas nas páginas de *Cinema* as imagens dos filmes adquiriam estatuto fotográfico sem deixar de serem filmicas.

Encontrar as imagens, elaborar o olhar para um país ainda não visto, buscando ambientes e paisagens que permitissem mostrar as pessoas e os espaços italianos não exibidos foi uma marca dessa conjuntura que não se confundia - ainda - com o que um dia seria conhecido como neorrealismo. Surgiam posturas frente às imagens a serem *produzidas* sobre espaços, sobre filmes e fotografias que já haviam sido realizadas e sobre imagens que precisavam ser produzidas.

Cinema, notadamente a partir da discussão sobre o filme *Ossessione*, fora um loci no qual as caracterizações dessas demandas (os detalhes inauditos dos ambientes não vistos e o quadro nacional) foram apresentadas de formas conflitantes, sempre combinando descrição de filmes, usos de metáforas e usos de imagens como fotografias e fotogramas de filmes. A fotografia, nesse caso, foi fundamental, como ilustram as fotografias pessoais de Mario Alicata, com imagens com parca identificação efetiva (não se sabe bem o onde das fotos ou quem estava nelas): as fotos de família eram o mundo real que precisava ser transformado em filme, contudo, a realidade desse mundo e sua paisagem só ficava clara quando mostrado como *fotografia impressa e pública*. Os fotógrafos eram, por

vezes, os próprios críticos ou seus colaboradores imediatos, muitos deles futuros cineastas (Antonioni, De Santis). Fotografias, fotogramas e imagens promocionais usavam sinais do cotidiano, do não-visto, do não-turístico, das paredes e ambientes que encarnam o tempo e a história, fossem estes naturais ou não.

Fundamentalmente, tratou-se de *produzir a paisagem como fotos*; de oferecer ao olhar como parte da e na revista ilustrada a paisagem que deveria existir como filme e cinema, unindo em jogo intertextual (e paratextual) escritos e imagens. Quando *Ossessione* foi tematizado, esse movimento se fundiu: o tratamento editorial dado ao filme em Cinema, principalmente, mas também em outras revistas, destacou da película fotografias de cenários e fotogramas nos quais a paisagem como ruína, antes só realizada na fotografia, foi afinal apresentada como paisagem fílmica italiana, realizada e materializada na fita de Visconti. Mas ainda antes do filme sair, a paisagem também foi apresentada primeiro como reprodução fotográfica na imprensa.

Trata-se, enfim, de práticas do olhar voltadas à configuração de espaços a partir de múltiplas demandas, sempre trabalhando, em alguma medida, *em uma retórica da falta – escritos que realçam o que falta ao cinema italiano, o que falta aos filmes e o que precisa ser feito – com uma visualidade da presença da paisagem desejada e produzida como discurso e fotografia impressa*. Naturalmente, isso não significa que não houvesse paisagem no cinema italiano de então. Havia tratamento de espaços, cenários e constituição de paisagens.

Segundo Ulliano Lucas e Tatiana Agliani (2015, p. 77), em *Cinema*, a fotografia foi usada para transpor em imagens as ideias, princípios e projetos descritos nos artigos dos intelectuais²⁰. Contudo, argumentamos que mais do que transpor, a combinação da fotografia como parte do material ilustrado era uma *materialização efetiva* da paisagem como uma prática editorial. A questão é que essas fotografias não eram tratadas por meio das chaves hegemônicas, porque o campo cinematográfico italiano de meados dos anos 1930 e na primeira metade da Segunda Guerra Mundial era um campo de disputas no qual críticos e cineastas interessados em

20 A importante seção *Fotografia-racconto* (Fotografia-relato), que iniciou no n. 103, de outubro de 1940, sempre é lembrada como um dos principais itens da revista para comprovar esta tese. Ela também é mencionada por Zavattini em suas memórias. Cf. LUCAS, AGLIANI, 2015.

nele se afirmar (Michelangelo Antonioni, Umberto Franciscis Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti), bem como críticos de cinema (Maria Alicata e Umberto Franciscis), disputavam um lugar ao sol, primeiro sob o fascismo e, depois, na crise deste.

Neste trabalho, contamos, em alguma medida, uma história de *tropos*/ícones que se desenvolveram em paratextos cinematográficos, os quais informavam a cultura fílmica em publicações como a revista *Cinema*, elaborando chaves de compreensão e apreensão do cinema que existia e daquele que se desejaria que existisse. Se aqui escreveu-se sobre uma iconologia da paisagem do cinema italiano do entreguerras e da guerra, as práticas visuais tratadas diretamente remetem também a uma arqueologia das mídias, que permite identificar a migração de imagens entre diferentes suportes, interconectando as diversas condições de sujeitos que estão em questão (DE BERTI, 2009). O leitor de *Cinema* era concebido e orientado por essa publicação como um espectador de fotos e de filmes, um visualizador das imagens e textos publicados; um sujeito formatado a partir de uma condição de leitor/espectador que recebe um material editorado, combinando mídias diversas, como fotografias, gráficos, diagramas, desenhos, ilustrações, que eram movidos na revista.

Um crítico-fotógrafo como Michelangelo Antonioni, produzindo imagens para prospecção fílmica que terminam publicadas, ou um historiador-fotógrafo, como Francesco Pasinetti, que realizava fotografia amadora, tiveram suas fotos incorporadas a *Cinema*, criando outra dimensão para a paisagem que era então reclamada. Se realizar fotografias faz de um sujeito um fotógrafo, a sua publicação em revista coloca tais imagens em condições públicas – entendida essa condição como uma maneira de fazer circular material fotográfico na arena cultural por meio de algum dispositivo ou instituição além da própria condição de realização do ato fotográfico ou de seu arquivamento. Trata-se de fotografia que *foi feita pública* para sujeitos orientados como leitores/espectadores da revista *Cinema*.

Compreender alguns dos funcionamentos das imagens permite surpreendê-las em uma interação histórica inusitada na formulação da paisagem, tentando escapar da chave hegemônica de interpretação historiográfica do período tratado, a qual afirma que a paisagem ou foi uma descoberta do neorrealismo (FABRIS, 2016) ou por este foi inventada (BRUNETTA, 2015). Ora, o neorrealismo foi (seria) um dos futuros das noções, metáforas e fotografias que aqui tratamos. A rigor, os fragmentos

de cotidiano e passado, a cenografia antiturística, o espaço integrado aos dramas humanos, a Itália verista e a paisagem foram apropriados pela discussão realista e neorrealista que se construiu no pós-guerra. Surpreender outros passados nas práticas visuais e de leitura, montando outra temporalidade para elas, significa desviar do “destino” neorrealista que hoje retrospectivamente parece impor-se na historiografia²¹.

As práticas visuais aqui abordadas, encontradas na materialidade das revistas, apontam-se como uma paisagem nova, que era formulada na integração de escritos e imagens com uma abertura de futuro que ainda será neorrealista. Como afirma Peter Geimer (2015), indagar sobre como uma imagem cria ou se torna um sinal de passado é tão mais poderoso quando aceitamos que, no começo, ela tinha muitos futuros ainda não diferenciados.

Fontes

ALICATA, Mario. Ambiente e società nel racconto cinematografico. *Cinema*, Roma, ano VII, v. I, n. 135, p. 74-75, fev. 1942.

ALICATA, Mario; DE SANTIS, G. Ancora di Verga e il cinema italiano. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 130, p. 314-315, 25 nov. 1941a.

ALICATA, Mario; DE SANTIS, G. Verità e poesia: Verga e il cinema italiano. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 127, p. 216-217, 10 out. 1941b.

ANTONIONI, M. Un film sur il fiume Po. *Cinema*, Roma, ano IV, v. I, n. 68, p. 254-257, 25 abr. 1939.

BLASETTI, Alessandro. *Cinematografo*, Roma, ano I, v. 1, p. 1, 6 mar. 1927.

BONTAI, Giuseppe. Il cinema e i bambini. *Bianco e Nero*, Roma, ano III, n. 8, p. 5-7, ago. 1939.

21 Infelizmente não há espaço, neste texto, para desenvolver esta fortuna e crítica historiográfica, tema que mereceria uma explanação mais ampla. Stefania Parigi (2014), por exemplo, que menciona a dificuldade de pensar a história do cinema italiano que não transforme os anos de guerra, antes de *Roma Città Aperta*, apenas em uma prenúncio neorrealista.

CHIARINI, Luigi. Premessa. *Bianco e Nero*, Roma, ano III, n. 8, p. 10-18, ago. 1939.

DE FEO, Luciano. Cinema. *Cinema*, Roma, ano I, v. 1, p. 5-8, 10 jul. 1936.

DE SANTIS, G. Film di questi giorni. *Cinema*, Roma, ano. VII, v. I, n. 133, p. 24-25, 10 jan. 1942.

DE SANTIS, G. Il linguaggio dei rapporti. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 132, p. 388, 25 dez. 1941a.

DE SANTIS, G. Per un paesaggio italiano. *Cinema*, Roma, ano VI, v. I, n. 116, p. 262-263, 25 abr. 1941b.

FRANCISCIS, Umberto de. Scenografia vera. *Cinema*, Roma, ano V, v. 1, n. 88, p. 108-113, 25 fev. 1940.

MONTESANTI, Fausto. Della ispirazione cinematografica. *Cinema*, Roma, ano VI, v. II, n. 129, p. 280-281, 10 nov. 1941.

PIETRANGELI, Antonio. Analisi spettrale del film realistico. *Cinema*, Roma, ano VII, v. II, n. 146, p. 393-394, 25 jul. 1942.

RAVA, Maurizio. I popoli africani dinanzi allo schermo. *Cinema*, Roma, ano I, v. 1, p. 9-11, 10 jul. 1936.

Fontes

AUGUSTO, Celina Vivina Lima. *O gênero cinematográfico comédia all'italiana: uma proposta de estudo*. 220 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DE BERTI, Raffaele. Il nuovo periodico: rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume. In: DE DE BERTI, Raffaele; PIAZZONI, Irene (orgs.). *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*. Milano: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2009. p. 3-64.

BRUNETTA, G. P. (org.). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnello, 1996.

BRUNETTA, G. P. 'E un dia repente aqui el cinema italiano explodindo con Roma città aperta'. In: GUERRA, M. (org.). *Invenzioni dal vero: discorsi sul neorealismo*. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 21-43.

BRUNETTA, G. P. *Cent'annidi cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2004.

BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1993. (v. 2)

CAVALLO, P. *Viva l'Italia: storia, cinema e identità nazionale (1937-1962)*. Napoli: Liguori Editore, 2009.

COSTA, A. Paisaggio e cinema. In: MADONADO, T. (org.). *Paessagio: immagine e realtà*. Milano: Electa, 1981. p. 339-357.

COSTA, Helouise. Surpresas da objetiva: novos modos de ver nas revistas ilustradas modernas. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Edunicamp, 2012. p. 153-174.

FABRIS, M. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

GEIMER, Peter. Photography as a "space of experience": on the retrospective legibility of historic photographs. *Getty Research Journal*, Chicago, v. 7, p. 97-108, 2015.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GEERTS, Walter; CACIORGNA, Marilena; BOSSU, Charles (orgs.). *Scipione l'africano: un eroe tra rinascimento e barocco*. Milão: Jaca BOOKS, 2014.

GIOVANNONI, G. Gustavo *Giovannoni: textos escolhidos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GRIGNAFFINO, G. Il Po si muove: da *Ossessione* a *Paisà* risalendo fino a Il Grido. In: MADONADO, T. (a cura di). *Paessagio: immagine e realtà*. Milano: Electa, 1981. p. 291-293.

LUSSANA; Fiamma. Neorealismo critico: politica e cultura della crisi in Luchino Visconti. *Studi Storici*, Roma, ano 43, n. 4, p. 1083-1103, out./dez. 2002.

LUCAS, AGLIANI, Tatiana. *La realtà e lo sguardo*: storia del fotogiornalismo in Italia. Torino: Einaudi, 2015.

MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, 2004.

MINUZ, A. Neorealismo, italianità e storia sociale del cinema. In: GUERRA, M. (org.). *Invenzioni dal vero*: discorsi sul neorealismo. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 159-172.

MITAYNE, Hélène. “*Mettere a fuoco il cinema*”: il ruolo della fotografia nei rotocalchi cinematografici italiani (1927-1954). 306 f. 2016. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Ca’Foscari de Veneza, Veneza, 2016.

MITCHELL, W. T. J. (org.). *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009.

MORREALE, E. Viaggi in Italia, viaggi a Luzzara. Su Zavattini e dintorni. In: GUERRA, M. (a cura di). *Invenzione dal vero*: discorsi sul neorealismo. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 65-76.

PARIGI, S. *Fisiologia dell’immagine*: il pensiero di Cesare Zavattini. Milano: Lindal, 2006.

PARIGI, S. *Neorealismo*: il nuovo cinema del dopo guerra. Venezia: Marsilio, 2014.

ROCHE, T. Neorealismo/paesaggio. In: GUERRA, M. (org.). *Invenzioni dal vero*: discorsi sul neorealismo. Parma: Edizioni Diabasis, 2015. p. 255-266.

RUSSO, A. *Storia culturale della fotografia italiana*: dal neorealismo al postmoderno. Torino: Einaudi, 2011.

SANTIAGO JR., F. das C. F. ... E a etnologia fez os cineastas sonharem: olhar etnológico e alteridade no cinema brasileiro entre 1970 e 1980. *Boletim do Museu Paranaense Emílio Goeldi*, Belém, v. 9, n. 2, p. 417-443, maio/ago. 2014.

TORRE, Roberto Della. *Invito al cinema*: le origine del manifesto cinematografico italiano (1895-1930). Milano: EDUCatt, 2014.

ENVIADO EM: 08/09/2021
APROVADO EM: 09/10/2021

CINE ARTE COMO ESPACIO DE AMPLIACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN DE “OTROS CINES” PARA “OTROS PÚBLICOS”

*Cine Arte as a space for the expansion and diversification
of “other cinemas” for “other audiences”*

Mariana Amieva¹

RESUMEN

En el siguiente trabajo se aborda el surgimiento del Departamento de Cine Arte del SODRE, una entidad pública uruguaya que tuvo un papel muy significativo en la conformación de la cultura cinematográfica local. Este espacio creado por Danilo Trelles en 1943 se generó políticas importantes para expandir las audiencias y propuso una mirada sobre el cine que si bien podía compartir los sesgos de la cinefilia más clásica asociada a los modelos cineclubistas implicó una idea sobre el cine más diversa que ubicó cierta centralidad a los cines de no ficción. En el artículo daremos cuenta de cómo este espacio fue tratado en la bibliografía local, se trabajará con los documentos vinculados a su fundación y su organización institucional, y se presentará a Cine Arte en el contexto del SODRE y del proceso político de Uruguay, analizando a la entidad como una forma particular de espacio público. Por último, se presentará la figura de Danilo Trelles y su rol en este proceso. Quisiera aquí presentar un estudio a partir de fuentes documentales sobre una entidad que considero muy importante para estudiar el problema de los espacios de exhibición alternativos y los vínculos particulares que esos espacios establecen con diversos públicos. Con esta revisión historiográfica me interesa también poner en cuestión qué se entiende por el concepto de *cine nacional* y cuáles son los objetos a tomar en consideración cuando pensamos en las relaciones entre cine e historia.

Palabras clave: historia del cine; cine uruguayo; políticas públicas del audiovisual.

ABSTRACT

The following paper addresses the emergence of the Department of Cinema Art of SODRE, a Uruguayan public entity that played a very significant role in shaping the local film culture. This space, created by Danilo Trelles in 1943, generated important policies to expand audiences and proposed a view of cinema that, although it could share the biases of the more classical cinephilia associated with cine-club models, implied a more diverse idea of cinema that gave a certain centrality to non-fiction cinemas. In the article we will give an account of how this space was treated in the local bibliography, we will work with the documents related to its foundation and its institutional organization, and we will present Cine Arte in the context of SODRE and the political process in Uruguay, analyzing the entity as a particular form of public space. Finally, the figure of Danilo Trelles and his role in this process will be presented. I would like to present here a study based on documentary sources on an entity that I consider very important to study the problem of alternative exhibition spaces and the particular links that these spaces establish with different audiences. With this historiographic review I am also interested in questioning what is understood by the concept of *national cinema* and what are the objects to be taken into consideration when we think about the relationship between cinema and history.

Keywords: history of cinema; uruguayan cinema; public audiovisual policies.

El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) es una de las instituciones culturales de mayor trascendencia del Uruguay y todavía ocupa una presencia importante en la vida cotidiana del país. Sus radios, cuerpos de baile y distintas orquestas tienen un amplio reconocimiento y forman parte del imaginario nacional compartido. Los espacios dedicados a la difusión y promoción de cine no corrieron la misma suerte y su Departamento de Cine Arte es una referencia opaca para la mayor parte de los contemporáneos. Esto no siempre fue así. Me interesa analizar en estas páginas la conformación y el contexto en el que surgió esa entidad con la intención de reponer un relato detallado sobre su historia, pero también para matizar algunas crónicas que se establecieron sobre el período.

Hasta inicios de los años 70 CineArte fue una entidad muy reconocida, en principio por la programación de sus temporadas, pero a partir de 1954 por el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental que organizó hasta 1971. Este espacio indispensable para pensar las características de la expansión de la cultura cinematográfica del Uruguay del período tuvo desde sus inicios una buena recepción en parte del público joven de Montevideo, en una etapa que comenzaba a vivir una expansión que terminó consolidando la idea del “Uruguay Feliz” y la “Suiza de América”. Las palabras que le

dedicó el cronista que cubrió el estreno de la primera temporada para la revista *Cine Radio Actualidad* son elocuentes de la expectativa que generó de entrada este nuevo espacio.

Pero, ¿hubiera podido realizarse una temporada de cine arte, con su carácter de estabilidad que asegura su eficacia, sin un sólido respaldo oficial? El negocio cinematográfico es demasiado generoso y, por eso mismo, sus maniobras son demasiado turbias y mezquinas y sobre todo demasiado influyentes, como para esperar que la sola iniciativa privada, fiada a su empeño y generosidad, pudiera imponer un espectáculo que, en su grandeza artística, humilla y bate en retirada la flaca esencia del cine comercial. Y lo que es peor para éste y para los que viven de ésta, ganándole su público y saliendo a competir, ventajosamente, en sus justas. Si el Sodre ha podido ser ese respaldo, resignémonos a que él sea bastante incómodo, con tal de que sea también bastante fuerte para asimilar y devolver la arremetida que mañana o pasado —cuando esta visible locura del cine arte sea una sombría evidencia para el comercio cinematográfico—, éste desatará contra aquél. (ALFARO, 1944, s/p).

Las exaltadas palabras de bienvenida que el joven crítico Hugo Alfaro le dedicó a la inauguración de las actividades del Departamento de Cine Arte SODRE el 19 de marzo de 1944, hablaban del entusiasmo que le generó tanto la propuesta de ese circuito alternativo de exhibición, como la filiación de esta a un órgano oficial. Ese respaldo de un ente público fue celebrado por ser el único garante de una empresa de este tipo, y esa iniciativa a los ojos de Alfaro fue vista como una novedad. A diferencia de otros ámbitos artísticos/culturales que tuvieron alguna intervención desde la esfera pública uruguaya, como el caso de los premios y apoyos otorgados principalmente a las artes plásticas o la literatura (DE TORRES, 2013), la actividad ligada a la producción cinematográfica estuvo delegada al sector privado. Como señala Georgina Torello (2018), si bien el Estado reconoció la importancia de este nuevo medio para la difusión, a diferencia de las disciplinas legitimadas que recibieron diversos apoyos, la actividad cinematográfica quedó en manos de los esfuerzos de pequeños y medianos empresarios privados (pp. 17-18).

A pesar de este desinterés por la producción, hubo desde la segunda década algunas iniciativas para encaminar la utilización y difusión del medio cinematográfico en el marco de la educación pública a partir del año 1917. Dentro de esas actividades encontramos los antecedentes de la División de Foto-Cinematográfica, entidad que con diversos nombres y a cargo de distintos ministerios produjo y difundió materiales cinematográficos desde la década del 20 (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956). “Fotocine”, como se la conocía en el medio, generó un numeroso conjunto de filmes institucionales, funcionó como laboratorio y realizó la cobertura fotográfica de las actividades públicas. La Universidad de la República fue otro agente importante vinculado con el cine en el período que estudiamos, principalmente a partir de la creación del Instituto de Cine de la Universidad, el ICUR, abocado al cine científico. El ICUR, fundado por el Dr. Rodolfo Tálice en 1950 fue un importante centro de producción de filmes dedicados a la investigación y divulgación científica que tuvo una comprobada influencia en la construcción del campo cinematográfico aquí estudiado.² El otro ámbito dentro del Estado que estuvo involucrado con la producción y difusión de filmes durante el período estudiado fue la Comisión Nacional de Turismo, organismo que financió varios de los filmes más significativos del período aquí estudiado, fomentó la realización mediante concursos y organizó importantes festivales.

Junto con todos estos ámbitos que si bien han sido escasamente estudiados tuvieron alguna trascendencia en el medio local, en las fuentes del período aparece mencionada una participación muy fragmentada en el Estado de pequeñas oficinas que tenían como fin producir materiales audiovisuales institucionales. Dassori en un artículo en el diario *El Popular* en marzo del 62 describe ese panorama atomizado diciendo que “prácticamente, en cada oficina del Estado donde es posible que exista un funcionario con la idea de que el cine es importante, acábase fundando una sección de foto o cine” (s/p). Si bien hay evidentes puntos de contacto entre estos espacios surgidos de distintos organismos estatales y que analizados en conjunto plantean una postura con relación al medio cinematográfico, la creación del Departamento de Cine Arte del SODRE el 16 de diciembre de 1943 por parte del crítico de cine Danilo Trelles, abrió un capítulo nuevo en

2 El funcionamiento del ICUR ha sido estudiado por la historiadora Isabel Wschebor y remito a su trabajo por cualquier información al respecto (2010 y 2018).

las relaciones entre el sector público y el cine. Tanto por su trascendencia como por su sesgo, esta entidad necesita ser estudiada en detalle y a esto nos dedicaremos en este trabajo.

El Departamento de Cine Arte del SODRE fue una entidad compleja y paradójica que requiere el desarrollo de un contexto que ayude a legitimar la centralidad que creo corresponde otorgarle para este período. El nombre del departamento, que aparece como referencia obligada en una parte significativa de la bibliografía académica que trabaja sobre el cine latinoamericano de la década de los 50 y 60 y al que se refieren numerosos realizadores en sus relatos testimoniales, apenas es mencionado en algunos de los balances del periodo o en los relatos de algunos de los protagonistas centrales del ámbito cinematográfico local.

En el librito que publicó la Sub Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956) se realizó un balance que quiso ser completo, de las actividades vinculadas al cine en el Uruguay desde sus inicios. Allí se presenta un apartado sobre “El cine en los organismos oficiales” (pp.26-29) en donde no se realiza ninguna mención a Cine Arte. Esta ausencia no puede justificarse por el encuadramiento del sector como actividad industrial, porque sí se dan cuenta de todos los proyectos y actividades dedicadas a la distribución, exhibición y producción de cine por fuera del contexto institucional y comercial en los espacios destinados a la educación pública. Es posible reconocer en este “olvido” el escaso u ocasional interés que tuvo Cine Arte como política cultural para la estructura central del gobierno. Dentro de esa esfera fue un espacio incómodo que no logró representar al medio cinematográfico como actividad productiva, pero que tampoco consiguió generar la legitimidad de las otras expresiones artísticas vinculadas a la “alta cultura”.

Más significativas resultan las reiteradas omisiones que se dejan traslucir en las publicaciones de algunos de los actores de mayor importancia en la construcción de los relatos sobre la historia del cine local. En *La historia no oficial del cine uruguayo*, Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola (2002), directivos de Cinemateca Uruguaya y críticos de renombre, llenan de elogios el periodo de la década del 50 que acogió la consolidación de la cinefilia, la producción de cine amateur y el apogeo de la cultura cinematográfica. Describiendo el contexto, señalan:

Después de Amigos del Arte, las revistas literarias, los cines clubes, la creación de la Cinemateca, de la acción de Torres García o de Margarita Xirgu, Montevideo y el Uruguay asisten a la creación por la sociedad y sin intervención del Estado, de las instituciones de la cultura artística, y el teatro termina siendo todo independiente, fenómeno único en América Latina. (s.p).³

En este caso ya no estamos frente a una omisión, sino que leemos una declarada negación de la intervención del Estado en la materia, idea que se expresa con mayor énfasis unos años más tarde en una entrevista que le realizaron a Martínez Carril para el proyecto de “Historia oral de la FIAF” (DIMITRIU, 2009).

La crítica de cine cumple una función similar a la que ya cumplían en otras disciplinas la crítica analítica de literatura, teatro, artes plásticas. El Estado es más bien espectador, no realiza ninguna acción formativa en materia de cultura artística ni de crítica. Es la iniciativa privada, el trabajo militante de grupos sociales interesados, que asumen esas funciones, y que serían el origen de los cineclubes dos o tres años antes de la fundación de Cinemateca Uruguay. (p. 40)

Martínez Carril conocía y valoraba la actividad de Cine Arte y de Danilo Trelles.⁴ Esta negación no es atribuible a su desconocimiento sino a una continuada disputa interna con el sector público y a la defensa y reivindicación de la autonomía de las cinematecas siguiendo el modelo de Henri Langlois. En el propio cuerpo de la entrevista reconocía las actividades de colaboración entre Cinemateca Uruguay y Cine Arte del SODRE. Pero cuando sintetiza el proceso reitera el desdén:

3 Esta idea aparece con casi idéntica redacción en el texto que Martínez Carril (2011) elaboró para el Bicentenario de Uruguay.

4 Como ejemplo de esta valoración podemos citar la entrada sobre Danilo Trelles en el Diccionario de Cine Latinoamericano (MARTÍNEZ CARRIL, 2008).

De hecho, en esta historia, los Estados son los últimos en asumir alguna responsabilidad por los patrimonios filmicos, por razones que suelen ser difíciles de comprender. Y que la primera cinemateca estatal (Cine Arte del Sodre en Montevideo) esté en los comienzos de la creación de archivos filmicos en América Latina, puede parecer simplemente una rareza. (p. 41)

Aquí está aludiendo a que el Departamento fue la primera cinemateca latinoamericana en vincularse con la Federación Internacional de Archivos de Film (FIAF) en el año 1948.⁵ En muchos de esos relatos de balance no se le reconoce al SODRE ninguna participación significativa en el proceso de formación de públicos y se insiste en un término que pasa a ser muy elocuente: lo del SODRE es una “rareza”. Esta no es la primera vez que se caracteriza a esta entidad en términos de excepcionalidad y encontramos comentarios similares con relación a los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental que organizó el Departamento a partir de 1954 (AMIEVA, 2018^a). Estas palabras en boca de uno de los referentes centrales del cine en Uruguay se entienden dentro de la agenda política desde donde se enuncian, pero lo cierto es que terminan consolidando una historia “bastante oficial” del cine uruguayo. Esta situación nos requiere ser muy precisos y fundamentados a la hora de revisar esas crónicas sobre el cine local en las que se continúan reproduciendo cierto menosprecio.

Con esta revisión historiográfica me interesa también poner en cuestión qué se entiende por el concepto de *cine nacional* y cuáles son los objetos para tomar en consideración cuando pensamos en las relaciones entre cine e historia. Este problema cobra un matiz particular cuando nos referimos a la historia del cine en países pequeños que no tienen una producción continuada o profusa de piezas audiovisuales. En este sentido me parece pertinente el planteo que propone Paulo Antonio Paranaguá para pensar a la historia del cine latinoamericano caracterizado ya no por la producción de cine sino por su audiencia, único elemento que se presenta constante y que permite pensar un enfoque comparativo (1998, pp. 32-33). Quisiera aquí presentar un estudio a partir de fuentes documentales

5 Sobre la participación de Cine Arte del SODRE en la FIAF, el armado de su cineteca y los vínculos con Langlois, ver AMIEVA (2021).

sobre una entidad que considero muy importante para estudiar el problema de los espacios de exhibición alternativos y los vínculos particulares que esos espacios establecen con diversos públicos. Es por esto por lo que he decidido comenzar este artículo matizando las supuestas rarezas o particularidades del proceso de creación y expansión de Cine Arte para poner en contexto su itinerario. Comenzaré por ubicar al Servicio que lo alberga y el lugar lateral que ocupa dentro de ese organismo público, y luego trataré de marcar algunas filiaciones entre las características del Departamento con el panorama que comienza a esbozarse a inicios del proceso político que se reconoce como neobatllismo.

Cine Arte en su contexto

El Departamento de Cine Arte del SODRE compartía algunos de los lineamientos generales del Servicio que lo acogió y en su constitución se establecía la misión de difundir a un público amplio el análogo de la “música culta” que se transmitía por sus radios y se ejecutaba en su sala Auditorio. En las primeras programaciones de ciclos se observa ese recorte legitimado en la “alta cultura”, con vasta presencia de las vanguardias, retrospectivas y ciclos monográficos que eran acompañados con textos con una clara vocación de formación de públicos.

La investigadora María Inés de Torres ha trabajado sobre el origen y las particularidades del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica y en uno de sus artículos (2015) resume algunos elementos que pueden ayudar a pensar en detalle los puntos comunes que encuentro significativos. de Torres analiza el surgimiento del Servicio en diciembre de 1929 tomando como referencias los dos grandes modelos de broadcasting, el norteamericano y el inglés, así como los vínculos que se establecen con los otros procesos de desarrollo de radios públicas en Latinoamérica.

De ese estudio destaca la particularidad del caso uruguayo a partir del establecimiento de una doble vía que centra las actividades del SODRE tanto en la difusión de contenidos como en la producción de los mismos. Dentro de sus características notorias observamos que desde los inicios y en la propia reglamentación, se dispone que el proyecto radial se concentre en

la difusión de contenidos “culturales” más que informativos, restringiendo cualquier uso que se pudiera hacer de esta señal para fines “políticos partidarios”. En la práctica se comenzó a organizar una discoteca abocada a la música culta o académica, mientras que se iniciaba la organización de distintos cuerpos musicales estables para interpretar esos contenidos que luego serían transmitidos. Con este fin en el año 1931 se adquirió un importante teatro ubicado en el centro de Montevideo para que funcionara como una sala Auditorio y allí alojara a esos cuerpos musicales. El Servicio se inserta en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, hecho que de Torres marca como una distinción con relación a otros casos nacionales, elemento que refuerza según la autora, el propósito de pensar una programación “de calidad” como parte de una política de estado.

En esta particularidad, que sigue algunas de las líneas del modelo desarrollado por la BBC, se reconoce una práctica de difusión que no se guía por un supuesto gusto de la audiencia y que prefiere sobreestimar al público, ofreciendo los contenidos de calidad que deberían ser apreciados. Juan Pivel Devoto, director del SODRE, en la Memoria institucional que realiza en el año 1963 reconocía que:

La radio cultural debe marchar en paralelo con el plano de la cultura general el país; de su mejor cultura, se entiende. La imagen de la sociedad debe confrontarse constantemente con la Radio Oficial y esta debe evitar cuidadosamente desviaciones, ya sea por alejamiento veloz hacia una región ideal o utópica (entonces nadie oiría nuestra onda), ya sea por acercamiento tangencial que transforma muy a menudo la radio en vocero de los peores y a veces más extendidos gustos – aunque transitoriamente por suerte – de esta sociedad. (citado por DE TORRES, 2015, p.137).

Este control asumido en relación a los contenidos fue parte de una política de intervención “moderada” del Estado, discreción posibilitada por una reglamentación que se aseguraba autarquía financiera a partir de diversos aportes impositivos. Esta autonomía que recibió el nombre de “ente descentralizado” estuvo dispuesta para hacer frente tanto al control sesgado de los gobiernos de turno, como a las imposiciones del mercado.

En los años siguientes a su fundación el SODRE creó su Orquesta Sinfónica (OSSODRE), un Conjunto de Música de Cámara, un Coro y un Cuerpo de Baile. En el correr de la década del 30 también se sumaron otras dos señales de radio a la famosa CX6, la CX 38 y CX 26, señales que se mantienen en vigencia hasta nuestros días (SODRE, 1979, s/n.) Según los relatos de Eduardo Casanova Delfino (2010), en el año 1942 también se formó la Comedia Nacional SODRE, vinculada a los radioteatros (p. 100). Este es el Servicio donde el 16 de diciembre de 1943 se creó el Departamento de Cine Arte, dando cuenta de una mirada integradora sobre las artes que venía mostrando el recorrido desarrollado. El SODRE en ese momento ya era una institución muy consolidada, con presencia en todo el país y reconocimiento internacional, y siguiendo una arraigada costumbre local, dotada de una planta muy amplia de “gente del arte” que podría por ese medio acceder a un empleo público.

En la Memoria institucionales del año 1963 se establece que Cine Arte fue creado a partir de una resolución de la Comisión Directiva (SODRE, 1963, p.195). No he podido encontrar estos documentos fundacionales en los archivos del organismo para corroborar el dato. Pero contamos con un Sumario interno titulado: Incorporación de la División Fotocinematográfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961, en el cual se solicita una consulta al Asesor Jurídico Julio Cesar Jauregui sobre el tema. En el abultado Sumario el asesor aclaraba que Cine Arte fue “Fundada en 1944 por resolución administrativa, su existencia encuadra en los cometidos que la ley de 30 de diciembre de 1936 asignó al Instituto en cuanto (art. 3º inc. b y c) le permite adquirir, construir, etc. estudios de cinematografía y adquirir material necesario”. (SODRE, 1961, folio N° 400028).

La conformación de esta entidad no fue la primera propuesta que el SODRE generó en relación con la difusión del cine. En el número dos de la revista *Cine Actualidad* – la trascendente publicación que editó el crítico René Arturo Despouey y que luego pasa a llamarse *Cine Radio Actualidad* – que salió publicado el 17 de abril de 1936, se anuncia un ciclo de “Rollo británicos” en el SODRE (s/p). En esa breve reseña se habla de la inauguración de una temporada de cine europeo en la sala Auditorio y se mencionan dos filmes de Víctor Saville. Las actividades del SODRE relacionadas con el cine parecen haberse mantenido en el tiempo y coexistido con la creación del Departamento. Esto es al menos lo que encontramos en los archivos documentales de la ANIP en la colección de

programas de cine del Servicio. Al menos durante los años 1945 y 1946, junto a los programas de las Temporadas Oficiales y las Exhibiciones Extraordinarias de Cine Arte, se llevaron a cabo en la Sala Auditorio diversas proyecciones que parecen haberse coordinado sin la intervención del Departamento. En algunos casos eran preestrenos organizados con importantes distribuidores locales o proyecciones de filmes significativos de la década del 30 y 40.⁶ No he podido encontrar más información sobre estos antecedentes y actividades paralelas, pero estas menciones nos llaman la atención sobre el interés del servicio por todas las expresiones artísticas, pero también de las particularidades de Cine Arte.

Tanto en la Memoria como en el Sumario se incluye un reglamento interno que establece que el Departamento tendrá entre sus funciones primordiales “la de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones”. (SODRE, 1963, pp.195-230). No he encontrado versiones anteriores de este reglamento en los archivos del SODRE pero es probable que el mismo se haya establecido en 1944.⁷ Al menos muchas de las primeras acciones de la entidad parecen haberse guiado por ese documento. Esta laguna en el archivo oficial es significativa porque nos deja sin una pieza importante para tratar de reconstruir el camino que hizo el detallado texto del reglamento que no tuvo su origen en el fundador del Departamento, Danilo Trelles, sino que reproducía con palabras casi textuales el folleto que acompañó la fundación del Primer Museo Cinematográfico Argentino, entidad creada por Manuel Peña Rodríguez con el acervo de su colección privada en 1941 (PEÑA, 2008, p. 30 y Apéndice).⁸ Si bien tampoco he encontrado fuentes que acrediten un vínculo personal entre ellos dos previo a 1944 encuentro que esa relación de debe haber dado previo a la creación de Cine Arte o de forma simultánea, porque en el segundo programa de la temporada inaugural (2/06/1944) aparece publicado que los filmes presentados en esa ocasión pertenecían a

6 Por ej.: “Espectáculo extraordinario de Cine” del 17/5/45: 20th Century Fox presenta *Quisieron destrozarse* América (Ludwig, E., 1943) y *Llegaron las lluvias* (Brown, 1939). El 16/6/45 hubo una proyección de *La marca del fuego* (Jouvet) de la Cinematográfica Glucksmann.

7 En el Sumario Interno ya trabajado aparece la fecha de 1944 escrita a mano sobre el reglamento.

8 Así comienza el folleto: “Sus fines: Créase el Primer Museo Cinematográfico Argentino, para la función primordial de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del cinematógrafo, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones” (Peña, 2008, p. 69).

un programa del Primer Museo Cinematográfico Argentino.

Del análisis de los primeros programas junto con el reglamento surgen algunas referencias claras que tomó Trelles para armar su proyecto. Como explica Fernando Martín Peña, la colaboración entre Peña Rodríguez y Trelles fue bastante frecuente en los primeros años en los que se observan varias de las cintas del Museo en las programaciones de Cine Arte. El interés que muestra Peña por la relación entre BsAs y Montevideo se relaciona con el primer dato que encontró sobre la integración de la famosa copia completa de *Metrópolis* (Lang, 1927) en la colección de Peña Rodríguez en un pase en Cine Arte del SODRE en 1946.⁹ A los otros filmes que allí se nombran¹⁰ se puede agregar el ciclo sobre Grandes Actrices del Pasado (2/6/1944). Confirmando el vínculo, encontramos un texto del propio Peña Rodríguez haciendo una reseña de un filme de su colección (*El rey del circo*, Max Linder, 1924) el 13/6/1946. Otra de las presencias cercanas a la nueva entidad que parecen haber tenido mucha influencia fue la de León Klimovsky. Este importante crítico y realizador fundó a fines de 1939 un espacio de exhibición llamado Cine Arte en la ciudad de Buenos Aires.¹¹ Si bien esta iniciativa tuvo muchas diferencias con el caso montevideano, su fundador viajó a Montevideo en varias ocasiones y fue el encargado de los primeros espacios destinados a la formación de público del Departamento. Los filmes de Cine Arte de Buenos Aires integraron el primer ciclo de la Segunda Temporada Oficial de Cine Arte del SODRE tal como se consigna en el programa inaugural del 30/4/1945, junto con los filmes del acervo particular del coleccionista y poeta uruguayo Fernando Pereda. Esta tercera presencia fue muy significativa en los inicios de Cine Arte, y con su aporte se termina de caracterizar una primera etapa muy influenciada por los modelos relacionados a la cinefilia más clásica, que

9 Peña luego comenta que encontró el filme programado en el cineclub Tiempo de cine en el 59 (p. 32). Yo he encontrado *Metrópolis* programada en otras varias ocasiones y presumo que se trata de la misma copia de Peña Rodríguez. El cine club Gente de Cine la programó todas sus temporadas desde 1945 (1946, 1947 y 1952) (Gente de Cine 1954 s/p) y también fue programada por los cineclubes montevideanos a fines de la década del 50.

10 “*Prisioneros de la montaña* (Die Weiße Hölle vom Piz Palü, A. Fanck y G. W. Pabst, 1929) con Leni Riefenstahl y *El rey del circo* (Der Zirkuskönig, 1924)” (Peña, 2008, p.28). Peña también comenta otros filmes de la colección del Museo que encontramos en las primeras programaciones de Cine Arte, como *Variete* (Dupont, 1925) proyectada el 28/7/1944, *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer) (Quinto programa de la tercera temporada, 1946) y *La caja de Pandora* (Pabst).

11 Sobre las actividades de Cine Arte de Buenos Aires y sus relaciones con el cineclubismo en la región ver AMIEVA, 2020.

proponían una mirada particular de la historia del cine que empezaba a asumir un canon con parte de la producción europea relacionada a las vanguardias y una propuesta que distinguía al cine como un medio legítimo frente al consumo masivo y popular.

Lo particular dentro del itinerario que en pocos años recorrió el Departamento de Trelles, fue que, dentro de este conjunto de referencias, terminó asumiendo principalmente el legado de Peña Rodríguez y en parte cumpliendo los propósitos que emulaba, pero de forma más exitosa. Ese reglamento que copió y adaptó del Museo argentino sentó las bases de este espacio particular que oficiaba como un cineclub con espíritu democrático y vocación de público ampliado y como cineteca oficial. Varios ejes centrales por los que se desempeñó Cine Arte siguieron esas líneas marcadas por Peña Rodríguez, como la preocupación por fundar una Cineteca con todos los materiales que se pudieran rescatar. También allí encontraron su origen las tempranas alianzas con los sectores de la educación formal, la expansión por todo el territorio nacional o los proyectos de apoyo a la realización. De este vínculo tan fructífero encuentro especialmente significativo el hecho de que esas propuestas que rescataba del folleto del Museo también eran las que marcaban una línea de continuidad con el propio modelo del SODRE en su conjunto.

En el reglamento se acordaba que se debía dar inicio a la búsqueda y acopio de filmes, tal como en 1930 se dio inicio a la conformación del Archivo musical del SODRE, a partir de las donaciones, préstamos y adquisiciones. Para esto también se consideró realizar un registro de los filmes en poder de empresas y particulares para procurar un traspaso a la nascente cineteca del estado, así como analizar las formas de evitar la destrucción del material valioso.¹² Se debían mantener ciclos de exhibiciones, tanto en la sala Auditorio como en programas específicos orientados a la educación formal en sus distintos niveles. También se preveían exposiciones y disertaciones con vocación de formación de público, y la formación de una biblioteca de consulta, así como audiciones en la Radio Oficial dedicadas a difundir las programaciones y a dar las

12 Las copias para exhibición comercial en manos de las distribuidoras solo podían ser exhibidas un número pautado de veces luego de lo cual debían ser destruidas. Es posible que esta información haya dado lugar a comentario del crítico Homero Alsina Thevenet sobre el origen de la cineteca del SODRE a partir de esas copias ("La cultura cinematográfica en el Uruguay", en: *Film*, N°19, noviembre de 1953, Montevideo, Cine Universitario, p. 29).

herramientas para valorar el cine como arte. Se tenía que fomentar la creación de filiales en el interior del país y los vínculos con entidades similares (oficiales o privadas) en el extranjero. Junto a estas actividades más previsibles aparece un apartado creo necesario subrayar y que presenta una distinción frente a otros modelos de cineclubes: “i) Crear una sección de filmación con carácter de experimentación. El cometido de esa sección sería el rodaje de films cortos documentales, paisajes, poemas musicales, ballet, etc.” (SODRE, 1963, p. 230).¹³ El reglamento aclara que la entidad debía generar actividades sin fines de lucro.

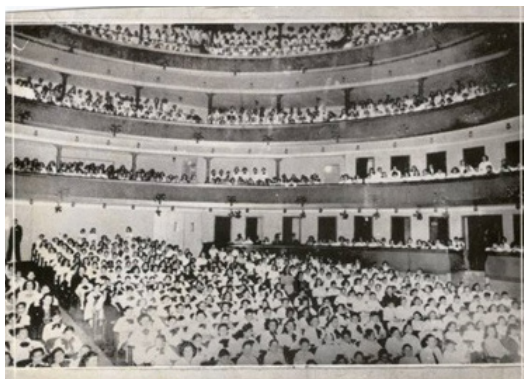
De estos postulados iniciales destaco especialmente el afán democrático de Cine Arte, haciendo fuerte hincapié en la llegada “masiva” de sus proyecciones y de los considerables esfuerzos para salir del entorno montevideano. Con este presupuesto formativo se organizaron retrospectivas y ciclos dedicados a distintas cinematografías nacionales, poniendo énfasis en mostrar todo el cine que el circuito comercial dejaba de lado y que antes había sido sólo consumo de círculos elitistas. Es por esto que, si bien no es posible dejar de notar la copia del programa del Museo de Peña Rodríguez, encuentro que fue más significativo para esta nueva entidad su filiación con el SODRE como ente público. En el programa de cierre de la primera Temporada Oficial de Cine Arte el 8 de diciembre de 1944, al final del texto aparece el balance de unas “Jornadas pro divulgación artística del SODRE en el interior de la República”. En ese texto dejaban claro que la ampliación de públicos por todo el territorio en relación a la educación formal y valorando un repertorio diverso, era una propuesta general del Servicio. En todo caso también termina siendo significativo que todo el proyecto desarrollado por Peña Rodríguez no se hubiera llevado a cabo: “Es probable que sus muchas actividades le impidieran dedicarse lo suficiente al museo y que la falta de apoyo oficial lo desalentara” (PEÑA, 2008, p.31). Finalmente, lo que caracterizó a este proceso fue el *sólido respaldo oficial*, como planteaba Alfaro en el epílogo.

En la Memoria de las actividades del departamento el documento reconocía que la mayor virtud de sus actividades “consistió en que todo ese

13 Las copias para exhibición comercial en manos de las distribuidoras solo podían ser exhibidas un número pautado de veces luego de lo cual debían ser destruidas. Es posible que esta información haya dado lugar a comentario del crítico Homero Alsina Thevenet sobre el origen de la cineteca del SODRE a partir de esas copias (“La cultura cinematográfica en el Uruguay”, en: Film, N°19, noviembre de 1953, Montevideo, Cine Universitario, p. 29).

material—considerado hasta entonces patrimonio de cenáculos cerrado o de entendidos—fue brindado al gran público cinematográfico reivindicando su esencia de arte de masas (...)” (SODRE, 1963, p. 197). Durante esos primeros años Cine Arte realizó, junto a las exhibiciones abiertas en la Sala Auditorio, proyecciones en coordinación con el sistema educativo, giras por todo el país y montajes de muestras particulares con la clara intención de ampliar la cantidad de gente que se podía acercar a ese cine valorado por la institución, para formar un nuevo público que quisiera tomar contacto con un circuito alternativo al del cine comercial. Y es precisamente de esa misión de la que con más orgullo hablan los textos institucionales buscando legitimidad: se logró finalmente formar un nuevo público, “integrado fundamentalmente por sectores de las juventudes estudiantiles, intelectuales, profesores, empleados, etc.” (SODRE, 1963, p. 198), que desbordaban las salas de toda la república. De estos “éxitos” también dan cuenta los propios números institucionales y varios testimonios orales que le dan color a las largas horas de cola para conseguir entradas a la sala Auditorio.¹⁴ Matizando el entusiasmo, se puede reconocer que, si bien no llegaba a conformarse un público masivo y que el recorte de clase social y el perfil urbano es evidente, sí se llegó a contar con un público constante y entusiasta que participó de estas ceremonias con fervor de creyente y que conformó la leyenda de la famosa cultura cinematográfica uruguaya. (IMAGEN 1)

IMAGEN 1: Función para escolares de cine arte del SODRE (fuente: Anáforas)



14 Conversaciones personales con Jorge Ángel Arteaga y Feruccio Musitelli.

Los números de espectadores que tuvo el Departamento en la década del 50 resultan muy significativos y requieren cierto desarrollo. En el Archivo de la Imagen y la Palabra del SODRE (ANIP), organismo que sucede al Departamento de Cine Arte, se encuentran los Balances Institucionales Anuales desde el año 1950. Para el período que nos ocupa resulta muy significativo el espacio y la meticulosidad con la que son recogidas todas las exhibiciones realizadas con los distintos niveles educativos, así como las proyecciones en el interior del país. Si bien esta actividad no es inédita y tanto desde los ámbitos específicos de la educación formal como desde de entidades privadas como CUFE¹⁵, se generaron muchas iniciativas que vincularon al cine con el ámbito educativo, las cifras que estos balances nos brindan son de innegable interés: (TABLA 1)¹⁶

TABLA 1: Datos sobre funciones y espectadores de Cine Arte. 1955-1961

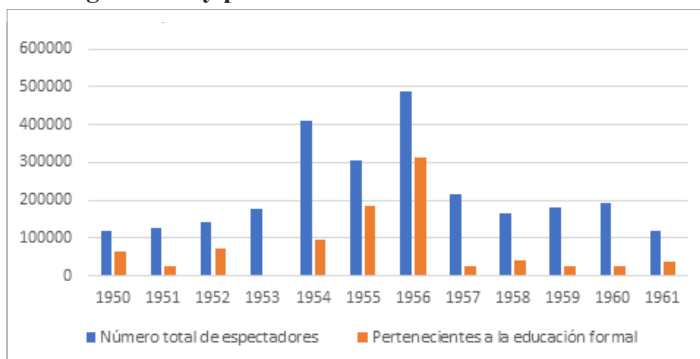
Año	Cantidad de funciones	Número total de espectadores	Pertenecientes a la educación formal
1950	267	119743	63285
1951	251	125079	25448
1952	825	140243	72621
1953	632	176082	s/d
1954	1513	411220	94240
1955	1911	306540	183030
1956	2171	487358	314568
1957	641	215691	24968
1958	658	165530	39386
1959	339	180990	23719
1960	450	191362	25227
1961	664	118855	38516
TOTAL	10322	2638693	905008

15 Empresa fundada por Martínez en 1944 dedicada al alquiler de equipos, y que contaba con un laboratorio y un estudio de cine (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956, y entrevista a Henrio Martínez).

16 En la Memoria (1963) figura una tabla con el balance de público y funciones con los totales de 1944-1962. Esos datos mantienen una notable diferencia de los que surgen de los balances siendo los números significativamente menores aun cuando se contempla un período mayor de tiempo. La cantidad total de funciones es de 8.889 y el público llega a 2.159.347. Opté por trabajar con los balances anuales porque encuentro que allí está presente una información muy detallada que hace más precisos los datos finales y porque esos números coinciden con los publicados en un artículo de balance institucional (1950-1956) en la *Revista del SODRE* N° 5 (1957, p.83). Estos números también deben ser leídos en su contexto: en esos años la cifra total de espectadores va de los 16 a los 19 millones (Unidad de estadística de la IMM).

A estos datos hay que sumarle la cantidad de asistentes a la Exposiciones sobre Cine Francés en 1951 y sobre Cine Americano en 1953 con más de 100000 visitantes cada una. Los datos sobre el público perteneciente a la educación formal comp renden los programas con escolares de educación primaria en el Estudio Auditorio y en otras locaciones, las exhibiciones para el Consejo del Niño, los programas para estudiantes de todos los niveles en el interior del país, las proyecciones en los Liceos Públicos y en distintas Facultades e institutos terciarios. (TABLA 2)

TABLA 2: Espectadores de Cine Arte. Números generales y pertenecientes al ámbito educativo



Los picos de público entre los años 1954 -1956 además de recoger el aumento producto de los Festivales, se debió a importantes campañas de difusión de cine en 16mm que recorrieron numerosas escuelas públicas. Junto a las exhibiciones montevidéanas también jugaron un rol considerable en el proyecto de Cine Arte, los programas en el interior del país. Estas actividades llegaron a casi todos los departamentos y mantuvieron una participación que osciló en el período entre los 10000 y los 55000 espectadores por temporada¹⁷.

Estos números respaldan el proyecto de ampliación de públicos excediendo el corte de clase, de edad y de origen (y presumimos que de género también) respecto a la base que componía las entidades cinéfilas del

17 Para ver un desarrollo de las distintas actividades desarrolladas por Cine Arte ver AMIEVA, 2021.

período.¹⁸ Esta dedicación por la documentación exhaustiva de todas las funciones que se realizaron por fuera del espacio de exhibición privilegiado en la sala Auditorio confirma la disposición que se lee en la reglamentación y marca la principal distinción respecto a las otras instituciones análogas que surgen en el ámbito privado. Desde el inicio de sus actividades, Cine Arte compartió parte de los lineamientos generales del Servicio que resumió de Torres. La autonomía del espacio le permitía trabajar por fuera de los requerimientos de la cartelera comercial. Esto aseguraba un sesgo muy cuidado orientado a la programación de “calidad”, siendo el propio nombre de Cine Arte, una toma de posiciones frente al cine considerado como entretenimiento. Emulando la vocación de *broadcasting*, el departamento salió a buscar nuevos públicos, con programas específicos destinados principalmente a la educación formal y prestando especial cuidado en intentar un arraigo en todo el territorio.

El reconocimiento de la importancia de la “doble vía” también estuvo presente desde la reglamentación. Como hemos destacado, se había previsto desde los inicios la necesidad de que se desarrolle una actividad de producción de filmes de cortometraje que respondiera al perfil que proponía el departamento orientado a la “experimentación”. Si bien Cine Arte no desempeñó esta actividad reglamentada, sí intervino con un importante estímulo a la producción a partir de los Concursos de Cine Nacional que organizó desde 1954 antecediendo los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental (AMIEVA 2018b).

Estas similitudes notorias plantean un límite cuando analizamos la estructura del Departamento en comparación con la envergadura del Servicio. El sumario administrativo arriba citado nos brinda información muy interesante acerca del funcionamiento de Cine Arte. En el año 2010 Jorge Ángel Arteaga, en conversación personal, hacía foco en ese reparo: todas las actividades de las que hablábamos eran llevadas a cabo por un puñado de personas. Los catálogos de los festivales también fueron una fuente en donde tratar de discernir la planta de funcionarios de Cine Arte, pero fueron los restos burocráticos los que preservaron el organigrama detallado. En un anexo al citado sumario, Danilo Trelles, director del departamento, brindó el listado de los funcionarios y las locaciones

18 Me refiero a Cine Club, fundada en 1948 y Cine Universitario en 1949.

destinadas para desempeñar las tareas del Departamento: Cine Arte funcionaba en una sola oficina y contaba con seis personas dentro de su planta.

Danilo Trelles. Cargo: Jefe de la Sección. Presupuestado. Tareas: Dirección General de la Sección. Programación. Preparación de Ciclos. Planes de adquisición de films (donaciones o compras de copias). Retrospectivas sobre Historia del Cine, preparación de literatura sobre los films. Adaptaciones castellanas de films sin subtítulos. Locutor para el subtítulaje oral de los films en el Estudio Auditorio.

Isaul Duran. Presupuestado. Cargo: Sub Jefe Radiotécnico (en Comisión Cine Arte). Tareas: Técnico responsable del funcionamiento y conservación de todo el material filmico existente en la Cineteca y maquinaria cinematográfica.

Jorge Ángel Arteaga. Contratado. Tareas: Redacción de programas; preparación de literatura sobre los films, adaptaciones castellanas de films sin subtítulos, preparación de la fototeca y archivos especializados. Locutor para el subtítulaje oral de los films en el Estudio Auditorio. Presentaciones de films.

Juan Carlos Pommerenck. Contratado. Tareas: Operador cinematográfico del Estudio Auditorio. (...) Ayudante de tareas de Cineteca.

José Fernández Estrella. Contratado. Tareas: Operador cinematográfico en 16mm en Estudio Auditorio y Operador en el Interior de la República.

Haydee Fernández de Lamas de Sosa. Presupuestada. Auxiliar. Tareas: Administrativas y de Secretaría de la Sección. (SODRE, 1961, s/n)

Resumiendo, para toda la sección, se dispuso una oficina, dos cargos de planta (el jefe y la secretaria), un pase en comisión, y se contrataron dos proyectoristas, y un asistente. A continuación, Trelles aprovechó la consulta sobre la anexión de Fotocine, para solicitar un local más grande y una

planta de personal algo mayor que incorpore un traductor. En esta ocasión los testimonios y los comentarios en la prensa se corroboran y encontramos la diferencia más significativa entre el Departamento y el Servicio. Esta desproporción no se evidencia en otros espacios. En las publicaciones que editó el SODRE, la participación de Cine Arte comparte reconocimiento e importancia con el lugar destinado a la música o al ballet. De hecho, Danilo Trelles fue el primer Editor de la *Revista del SODRE* (1955-1956), ocupando un lugar importante dentro de la institución. En momentos de conflicto, como veremos, la autonomía o capacidad de decisión dentro del Servicio fue puesta en cuestión y se comienzan a delegar responsabilidades en la Directiva del SODRE.

Todo este entramado de participaciones e intentos de establecer distintas políticas culturales en el ámbito estatal estuvo atravesado por el proceso político que se vivió en el Uruguay desde la década de los '20. No es el objeto de esta investigación abordar el itinerario preciso que recorren estos procesos. Considero también que es complejo y poco acertado intentar hacer una correlación directa entre el proceso político del país y las características de las iniciativas que fueron determinando estas instituciones que se manejaron con cierto margen de autonomía. Nacido en las postrimerías del primer período batllista, el SODRE mantuvo su desempeño durante todo el período de la dictadura de Terra, como ejemplo de esto mismo. A pesar de estos reparos es igualmente pertinente notar algunas líneas concordantes cuando las mismas se hacen notoriamente discernibles.

La creación de Cine Arte coincide con el fin de la transición del retorno batllista con la presidencia del Dr. Juan José de Amézaga (1943-1947), dando continuidad a un ciclo expansivo en la economía y al fin del proceso represivo de los sectores populares (D'ELÍA, 1982, pp. 22-26, NAUHM et al, 1987). Lejos de querer establecer filiaciones directas, es necesario resaltar alguna continuidad de intereses entre el ideario de Luis Batlle Berres, expresado en discursos y editoriales de prensa y algunas de las características generales de las actividades del Departamento. Me centraré en dos puntos elocuentes. El primero es el reiterado señalamiento del clima de paz, libertad y justicia que se vive en el “oasis” uruguayo, con especial acento en las libertades locales, contrarrestando el panorama fronteras afuera. En el discurso a la Asamblea General de marzo de 1948 Luis Batlle Berres dice:

“Se nos hace sentir la necesidad de redoblar nuestros esfuerzos ciudadanos para afirmar y hacer cada vez más justas nuestras leyes y más sólidas nuestras instituciones democráticas (...)

La República vive un ambiente de amplio respeto institucional. Los ciudadanos aisladamente o en organizaciones gremiales o políticas, se mueven en el goce de sus libertades”. (citado por D’ELÍA, 1982, p. 41)

Tanto en los balances institucionales como en los discursos de apertura de los Festivales del SODRE hasta el año 1958, las voces oficiales se hicieron eco de esa libertad a la hora de proyectar las políticas culturales con programaciones diversas e inclusivas. En un ámbito tan sensible a la censura como es el cine, llama la atención la pluralidad de contenidos que vemos en las programaciones (abordaré este tema en los siguientes apartados) y resulta significativa la cantidad de producciones provenientes del bloque soviético, en momentos de instauración de la guerra fría. En una nota editada de forma póstuma, Danilo Trelles (1999, p. 162) comentó que esa apertura al cine de todos los rincones del mundo generó muchos reparos de la prensa y los sectores conservadores. Se pueden reconocer muchos de estos ataques a los que alude Trelles a partir del año 1958. Antes de ese momento los comentarios adversos que he encontrado estuvieron más bien centrados en las cualidades anodinas de algunos filmes documentales soviéticos, pero es muy probable que estas críticas no hayan tenido afán anticomunista. El primer episodio de censura y conflicto manifiesto con la programación por parte de la Comisión Directiva del SODRE que he encontrado fue en el año 1958 con motivo del III Festival. En esos momentos se estaba marcando el fin del período neobatllista y dando paso a otra etapa del proceso político uruguayo.

El otro punto en el que se pueden leer afinidades es en la apelación a la democracia ampliada e inclusiva a las “masas” y el “pueblo” al que reconocen como destinatarios de las políticas públicas. En un discurso con un tono algo inusual según D’Elía, Batlle expuso estas ideas:

“... El Gobierno no está para atender a los ricos, sino defender al pueblo, que es la verdadera fuerza del país... porque es una verdad que no puede callar, que los hombres que tienen

demasiado y están rodeados por necesitados, me incomodan. Me incomodan y por eso los tengo como enemigos de la sociedad.” (p. 50)

Todas estas líneas discursivas convivieron dentro de una etapa en la que no estuvo ausente el conflicto sindical y los diversos problemas originados por los tempranos límites del modelo de crecimiento por sustitución de importaciones (FERREIRA RODRÍGUEZ, 2012, pp. 198-184). Sin embargo, es interesante notar este perfil que fue una de las líneas que caracterizó el proceso, formó parte de una de las preocupaciones centrales de Cine Arte, que como dijimos, buscó ampliar el público objetivo al que se suponía iba destinada una programación dedicada al cine de arte y ensayo, superando los círculos elitistas, ese “cenáculo de entendidos” a los que se hacía alusión. Resulta muy complejo valorar el éxito de estas políticas, ya que contamos con materiales que festejan con tonos auto celebratorios la magnitud de esta llegada a un público masivo. La prensa y los testimonios confirman la gran cantidad de espectadores en su sala montevideana y la importancia de las actividades que generaron en la formación de un nuevo grupo más cercano a un encuadramiento cinéfilo. Pero no he podido cotejar si ese entusiasmo por consignar cantidad de público y funciones por todo el territorio y a todos los públicos fue vivenciado de forma significativa por esos sectores.

Con relación a esta política de expansión de públicos es interesante describir brevemente cómo fue cambiando a lo largo de su primera etapa —desde la fundación hasta el alejamiento de Trelles— la mirada que la institución tuvo sobre el propio concepto de Cine Arte. Si en los inicios esta idea genera asociaciones claras y asumidas a otras entidades vinculadas a cierta forma de cinefilia erudita con claros signos de reconocer una distinción principal entre Arte y Comercio, este énfasis luego fue mutando, así como se fue perdiendo cierta filiación vinculada a los ambientes elitistas de la primera hora. En los textos que encabezan los programas de mano comenzamos a ver otras preocupaciones. Hacia finales de la primera década y anticipando el proyecto de Festival, las ideas que se difunden dejaban entrever una propuesta que abriera el propio concepto de cine para incluir a un repertorio más amplio de propuestas no ficcionales que se alejaran de la predominancia de los largometrajes de ficción (AMIEVA, 2021).

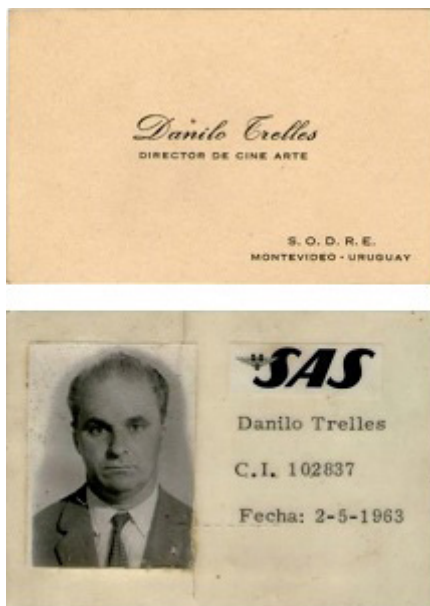
Este recorrido por algunas de las actividades del Departamento permite delinear el perfil de una entidad que, si bien se mantuvo en las márgenes de la estructura, logró llevar a cabo un funcionamiento consolidado. Para valorar ese frágil armado institucional debemos tomar en cuenta otro aspecto de la organización de este espacio público. de Torres señala que el musicólogo Curt Lange tuvo un rol central en la orientación y delimitación de las actividades de difusión radial de las emisoras del SODRE (2015b, p.138). Si es necesario reconocer el lugar que ocuparon las figuras individuales a la hora de dirigir un proceso institucional de envergadura, esto es todavía mucho más necesario en el caso de Cine Arte que debió toda su conformación a una sola persona. Cine Arte se constituyó en torno a la figura de Danilo Trelles, su director desde 1944 hasta comienzos de los años 60 (no he podido consignar precisamente la fecha de su desafectación del Departamento, probablemente a fines del año 1962 o comienzos de 1963). Hasta la llegada de Jorge Ángel Arteaga en el año 1954 (comunicación personal) todo el desempeño de las múltiples actividades estuvo a su cargo con la asistencia de una secretaria y uno o dos proyectoristas.

Danilo Trelles y su rol en la creación del Departamento

En el armado de esta historia hay varias preguntas que quedan sin responder por falta de información probatoria. ¿Cómo llegó Trelles al SODRE?, ¿el área destinada al cine surgió por iniciativa de la institución o por propuesta de él mismo?, ¿quiénes participaron de la redacción de la reglamentación? El hecho de que una persona sin ser parte del sistema político hegemónico llegara a dirigir tantos años el Departamento, expresa la existencia de ciertos intersticios que hacen menos previsible y compacto el entramado complejo de las políticas estatales, y de lógicas que pueden verse como dispersas o abiertamente encontradas. Creo necesario analizar ahora su itinerario biográfico porque encuentro aquí algunas claves para comprender ciertas decisiones y alianzas llevadas a cabo durante su gestión, como los tempranos intentos de conseguir reconocimiento internacional, el proyecto del propio Festival, las relaciones que va a mantener luego con la

UNESCO o el elenco de visitas que acudieron a los eventos del SODRE.
(IMAGEN 2)

**IMAGEN 2: Tarjetas de presentación
de D. Trelles (fuente: Anáforas)**



La presencia de Trelles en la bibliografía es escasa y su figura es un tanto elusiva. Luego de su alejamiento de Montevideo en la década de los 60, su figura perdió protagonismo local y solo se vuelven a encontrar pocas voces públicas haciendo referencia a su figura a raíz de su muerte en 1999 (Rocha, 1999). Las informaciones que se entretajan en los relatos orales parecen salidas de historias de aventuras y cuesta asumirlas como fuentes confiables. En años recientes el proyecto de Autores Uruguayos de la FIC (UDELAR) puso a disposición en el portal Anáforas¹⁹ una entrada

¹⁹ Web del portal. Toda la información que cito en este apartado será citada bajo el nombre que recibieron esos documentos a no ser que se aclare lo contrario. http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=presentacion

sobre Danilo Trelles con la investigación de Matías Carbajal, en la que colaboró su nieta, Alejandra Trelles. Allí se pueden encontrar muchos documentos que nos ayudan a reconstruir su biografía. En la página figura un Curriculum Vitae, pero se puede constatar fácilmente que muchos de los datos no son precisos y no queda claro ni el momento ni el fin de dicho documento por lo cual he preferido cotejar esa información con los múltiples documentos que allí aparecen.

Danilo Trelles nació en la ciudad de Minas, Departamento de Lavalleja, el 15 de setiembre de 1916 y murió el 6 de enero de 1999 en Montevideo donde se encontraba de paso. Su CV consigna que se diplomó como Ingeniero químico en el año 1944 pero esa información no aparece en otros documentos. A partir del año 1940 se incorporó como redactor de la sección de cine del Semanario *Marcha* y según el crítico Hugo Rocha, amigo y colaborador de Trelles, llegó a ese lugar sucediendo al crítico René Arturo Despouey, una figura central dentro de la crítica del cine en Uruguay. Tal como comentábamos, no es posible determinar cómo se originó el vínculo que llevó a Trelles al SODRE, Martínez Carril dice que “lo llamaron del SODRE” (2008), pero eso es incierto. De esta etapa de mediados de los 40 varias fuentes orales y documentales coinciden en lo mismo. Trelles tenía una actividad reconocida en el Partido Comunista del Uruguay. La primera referencia que tuve de Trelles fue por Ferruccio Mussitelli en el 2008 y su primer comentario fue: “lo que pasa es que Trelles era comunista”. Esta filiación luego fue confirmada por Jorge Ángel Arteaga (2010), Mario Handler (en numerosas conversaciones) y Henrio Martínez (2018), siendo este dato una de las primeras informaciones que me brindaban sobre su persona. Sobre esta filiación se centran los prontuarios confeccionados por el Ministerio del Interior sobre él y sobre su esposa, Carmen Recarey, que fueron entregados a la familia por solicitud de nieta. Junto con el registro de numerosas entradas y salidas con especial hincapié en los viajes a los países del este y a Chile, allí se menciona que Trelles comenzó a militar en el PCU en el año 1939 y que compartía esa militancia con su esposa.

Además de su vínculo con el SODRE, la otra actividad laboral continua y comprobada que tuvo Trelles fue dentro de la Aerolínea SAS (Scandinavian Airlines System). En el CV figura que trabajó como

“...director de Relaciones Públicas en América del Sur desde 1951 a 1954. Desde 1954 para a Director de Ventas. En 1960 es

designado Director de Eventos Internacionales de esa compañía en Estocolmo. En 1962 se traslada esta oficina a Praga donde reside hasta el año 1969, fecha en la que es trasladado a Santiago de Chile, donde actúa hasta setiembre de 1973" (Curriculum Vitae, s/f).

Con cierto don de la ubicuidad (estuvo en Praga en el 69 y en Chile en durante el gobierno de Allende, por ejemplo), su actividad viajera le permitió generar muchos contactos valiosos con organismos como la UNESCO y generar un fluido intercambio con realizadores e instituciones, que jugaron un rol importante durante los Festivales. Esta vocación por trascender las fronteras nacionales y participar de procesos que excedían sus roles específicos es algo que antecedió a su empleo en la SAS, como lo demuestra sus tempranas iniciativas para integrar a la naciente cineteca del SODRE dentro de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF) en 1948, o el vínculo que generó con el realizador italiano Enrico Gras. Este importante documentalista que produjo una obra interesante junto a Luciano Emmer durante la posguerra, tenía relaciones familiares en el Río de la Plata y pasó largas temporadas por estas orillas y realizó dos filmes fundamentales para el cine uruguayo del período: *Pupila al viento* (1949) codirigida con Danilo Trelles y *Artigas protector de pueblos libres* (1950). *Pupila al viento* contó con el texto y la voz de Rafael Alberti y bajo la excusa de mostrar las playas de Punta del Este, constituye un interesante ejemplo de ensayo experimental. Este filme fue financiado por la Comisión Nacional de Turismo y recibió una mención en el Festival de Venecia (PASTOR LEGNANI y VICO DE PENA, 1973, s/p) y comentarios elogiosos en la prensa.

Junto a este desempeño como director, parece haber tenido otras experiencias previas en la realización colaborando con León Klimovsky en su primer filme *El jugador* (1947) y en *La gran tentación* (1948) de Ernesto Arancibia.²⁰ Afianzando su vínculo con la producción de filmes a comienzos de los 60 produjo algunas películas junto a Nelson Pereira

20 Esta información proviene de la reseña de *Pupila al viento* del programa de Cine Universitario n 15 del 8-7-1951. En la base de datos CineNacional.com no aparece el nombre de Trelles en ninguno de los dos títulos. A pesar de esto me parece verosímil una participación secundaria en la asistencia de dirección a partir de los vínculos comprobados que tuvo Trelles con Klimovsky. El guionista de *El jugador* es Manuel Villegas López, el crítico de cine español con quien parece que Trelles también tuvo un vínculo personal.

Dos Santos,²¹ actividad como productor que retomaría luego junto a Renzo Rosellini y más tarde con su productora FOCUS en España. En sus últimos años retomaría también la crítica y el periodismo para diversos medios hispanoparlantes (MARTÍNEZ CARRIL, 2008, ROCHA, 1999 y Correspondencia reunida).

Este breve resumen biográfico describe a una persona multifacética, con diversas inquietudes, pero con un claro manejo de la gestión y de las relaciones públicas. No queda claro cómo congenió todas sus actividades con la dirección de Cine Arte, pero es esta actividad la que parece ocupar un lugar destacado dentro de su itinerario. En la citada nota de Trelles para la revista ARCALT (1999), donde bajo la premisa de hacer un panorama del cine latinoamericano revisa parte de su itinerario profesional, ubicó en un lugar central a su trabajo en el SODRE y en especial a la realización de los Festivales. Es interesante cómo delinea todo un conjunto de actividades que tuvieron como eje este espacio, pero siempre con vocación de trascenderlo, como si Cine Arte fuese un trampolín desde el cual generar nuevos proyectos. En sus palabras queda expresada esta intención de trascendencia:

Cuando los festivales de cine del SODRE iniciaron su andadura a comienzos de los años 50, una de nuestras aspiraciones fundamentales era la de establecer las bases para el desarrollo de un trabajo en común, con movimientos similares de otros países del continente, que hiciera posible el nacimiento de una cinematografía de nivel artístico y cultural acorde con la tradición de nuestros pueblos. (1999, p.161)

Dentro de un país que suele jactarse de su modestia, las palabras de Trelles resuenan aún con mayor grandilocuencia. Si bien es claro que en esto hay una relectura que busca legitimar a posteriori el proceso, no puedo dejar de notar ciertas líneas programáticas que se evidencian en acciones concretas a lo largo de toda su vida. Como dato significativo quiero subrayar que Trelles no participó como voz oficial en ninguno de los

21 Nelson Pereira dos Santos a Carteira de Importação Banco do Brasil 1961.08.31 En Autores del Uruguay: http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=documentos

actos importantes que organizó para el SODRE; acorde con esa centralidad discreta se mantuvo fuera del alcance de los micrófonos y reflectores. En esta descripción estoy intentando evitar dejarme ganar por esta leyenda biográfica que constantemente está ofreciendo datos peculiares, pero resulta tentador generar hipótesis a la altura de los relatos de novela de aventura que promueve y que la información sobre Vivian Trías y su desempeño como agente secreto del Servicio de Inteligencia Checo (Marchesi, 2018) vuelve verosímil. En todo caso cedo al ejercicio contrafáctico de pensar “qué hubiera sido si” y comparto la opinión de Martínez Carril que asegura que cuando Trelles opta por entrar al SODRE, “...cambia su vida y cambia también una parte de la vida cultural del Uruguay” (2008, s/n).

En los primeros años de los 60 con el alejamiento de Trelles de la dirección activa del departamento los proyectos de la entidad se desdibujaron. No conozco los motivos personales que llevaron a Trelles a irse del país ni cómo se produjo la cronología de los hechos, pero sí creo que este factor individual no explica el fin de ciclo, sino que fueron esas fragilidades constitutivas del proyecto las que marcaron su límite. Solo era posible realizar un proyecto de tal magnitud, que se asumía como un espacio central para el desarrollo de campo cinematográfico a escala continental, con un sólido respaldo institucional que hiciera suyas las tareas y mantuviera los contactos entablados. La contracara de la autonomía de Trelles era su soledad dentro de la estructura, y no solo eso, sino que, como se demostró, cuando el proceso político general fue más adverso con el fin del neobatllismo con la pérdida de las elecciones de 1958, sumado a la crisis económica, esa misma autonomía fue puesta en cuestión. (IMAGEN 3)

IMAGEN 3: D. Trelles en la casa de Allende (fuente: Anáforas)



Referencias bibliográficas

ALFARO, Hugo (1944). “Inauguración de la Temporada de Cine Arte”. En *Cine Radio Actualidad*. Montevideo, nº 413.

ALSINA THEVENET, Homero (1953). “La cultura cinematográfica en el Uruguay. Situación a la fecha”, *Film*. Montevideo, nº 19, 1953, pp.27-31.

AMIEVA, Mariana (2018a). “¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades”. En *Cine Documental*. Buenos Aires, Vol. 18, pp. 8 - 36, ISSN: 18524699.

_____ (2018b) “El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional”. En Georgina Torello (Ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 87-115.

_____ (2020). “Modelos cineclubistas latinoamericanos”. En *Encuentros Latinoamericanos*. Montevideo, Vol. 4 nº 2, ISSN: 1688437X,

_____ (2021) “Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962)”. En *Dixit*. Montevideo, Vol. 34, pp. 63 - 77, ISSN: 07973691

CAMPODÓNICO, Miguel Antes y CASANOVA, Eduardo (2011). *Historias del SODRE*. Montevideo: Fondos concursables para la cultura, MEC.

DASSORI, Walther (1962), “El Cine Uruguayo de Hoy”. En, *El Popular*, 16 de marzo.

D’ELÍA, Germán (1982). *El Uruguay Neo-Batllista, 1946-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

DE TORRES, Inés (2013). “El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925-1930”. En *Revista Encuentros Uruguayos*. Montevideo, Vol VI, nº 1, pp. 1-31.

_____ (2015) “El surgimiento de la radiodifusión pública en hispanoamérica. Contextos, modelos y el estudio de un caso singular: el sodre, la radio pública estatal de Uruguay (1929)”. En *Revista internacional de Historia de la Comunicación*. nº5, Vol.1, pp. 122-142.

DIMITRIU, Christian (2009). “Cinemateca Uruguay - Entrevista con Manuel Martínez Carril”. En *Journal of Film Preservation* /nº79/80 , pp. 37-58.

FERREIRA RODRÍGUEZ, Pablo (2012). “Batllismo, reforma política y conflicto social en los tempranos cincuenta. Una mirada desde la teoría de la Democracia y la Ciudadanía”. En *Revista Encuentros Uruguayos*. Montevideo, Volumen V, nº1, pp.179-205.

Marchesi, Aldo (2018) “Vivian Trías y Checoslovaquia: ¿qué sabemos hasta ahora?”. En *La diaria*. Montevideo, 17 de marzo. Recuperado 07/6/21: <https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2018/3/vivian-trias-y-checoslovaquia-que-sabemos-hasta-ahora/>

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel (2008). “Danilo Trelles”. En Giroud, Ivan, Heredero, Carlos y Rodríguez Merchand, Eduardo (Comp.). *Diccionario del Cine Iberoamericano*: España, Portugal y América. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE.

_____ (2011) “Paradojas y Contradicciones de la Curiosa Historia de la Filmografía Uruguay” <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/paradojas-y-contradicciones-de-la-curiosa-historia-de-la-filmograf%C3%ADA-uruguay?page=show>

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, y Guillermo ZAPIOLA (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental y Cinemateca Uruguay.

Ministerio de Producción y Trabajo (1956). “Cine en Uruguay. Breve reseña histórica”. Montevideo: Sub-Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción.

NAUHM, Benjamín, COCCHI, Angel, FREGA, Ana y TROCHON, Yvette (1987). *Crisis política y recuperación económica, 1930-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1998), “Of Periodizations and Paradigms: The fifties in Comparative Perspective”. En: *Nuevo Texto Crítico*, Año XI, Número 21/22.

PASTOR LEGNANI, Margarita y VICO DE PENA, Rosario (1973). *Filmografía uruguaya*, Montevideo: Cinemateca Uruguay y Cine Universitario del Uruguay.

PEÑA, Fernando Martín (2008). *Metrópolis*. Buenos Aires: 23 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata / INCAA.

ROCHA, Hugo (1999) “Danilo Trelles, un luchador”. En Revista *Alfaguara*, n°22.

SODRE. (1963). Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962. Montevideo, Uruguay: SODRE.

_____. Sumario interno: Incorporación de la División Fotocinematográfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961. (ANIP)

TORELLO, Georgina (2018) “Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario”. En Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irupciones Grupo Editor, pp. 17-41.

TRELLES, Danilo (1999), “El cine latinoamericano en la batalla de la cultura”, en ARCALT, n° 7.

WSCHEBOR PELLEGRINO, Isabel (2010). “Ver la naturaleza y ver la sociedad. Las películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950–1973)”. En 33 Cines Montevideo, n°4, pp. 35–43.

_____. (2018). “Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República”. En Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irupciones Grupo Editor, pp. 43-63.

ENVIADO EM: 03/09/2021
APROVADO EM: 15/11/2021

Artigos

O SURGIMENTO DO MOVIMENTO LGBT NO OESTE DE SANTA CATARINA: DESAFIOS E LUTAS NA CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA

The development of the LGBT movement in the west of Santa Catarina: challenges and struggles in the construction of citizenship

Luiz Fernando Greiner Barp¹

Daian Cattani²

Myriam Aldana Vargas³

Lucas Guerra da Silva⁴

RESUMO

A partir de uma perspectiva histórica crítica, este trabalho se propõe a discutir o aparecimento do movimento LGBT na cidade de Chapecó, no Oeste de Santa Catarina, e relacioná-lo com os desafios na construção da cidadania. Inspirados pelas reflexões de Giorgio Agamben sobre o conceito de movimento, entendendo-o como o que permite o surgimento do sujeito político constitutivo, construímos uma narrativa que descreve os fatores que propiciaram que uma população historicamente silenciada se organizasse em coletivo e saísse às ruas em busca de direitos. Nesse

1 Possui Graduação em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo (UFSM) e em Sociologia (UNIP), Mestrado em Estudos Linguísticos (UFFS) e, atualmente, Doutorando pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC). Editor Assistente da Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, vinculada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH). E-mail: barp.lf@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5256-8712>.

2 Possui Graduação em Psicologia (Unochapecó) e Mestrado em Psicologia (UFSC). E-mail: daiancattani@gmail.com.

3 Possui Graduação em Sociologia, Mestrado em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (1994) e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005). E-mail: aldana@unochapeco.edu.br.

4 Possui graduação em Psicologia, especialização em Psicoterapia de Orientação Psicanalítica, Mestrado em Políticas Sociais e Dinâmicas Regionais (Unochapecó), e cursa Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT). E-mail: lucasguerra.psicologo@gmail.com.

sentido, percorremos os últimos 30 anos de articulação, que resultaram na consolidação das Paradas de Luta LGBT e de um ativismo organizado, relacionando-o também com o ativismo nacional. Diante disso, refletimos como, a partir de manifestações públicas, as minorias sexuais estão produzindo rupturas na ordem do cotidiano, tensionando narrativas hegemônicas e de poder.

Palavras-chave: Movimento LGBT. Cidadania. Chapecó.

ABSTRACT

From a critical historical perspective, this paper aims to discuss the emergence of the LGBT movement in the city of Chapecó, in the west of Santa Catarina, and to relate it to the challenges in the construction of citizenship. Inspired by Giorgio Agamben's reflections on the concept of movement, understanding it as allowing the emergence of the constitutive political subject, we constructed a narrative that describes the factors that enabled a historically silenced population to organize themselves and to go out in search of the streets. of rights. In this sense, we have gone through the last 30 years of articulation, which resulted in the consolidation of the LGBT Parades of Fight and an organized activism, also relating it to national activism. Given this, we reflect how, from public manifestations, sexual minorities are producing ruptures in the daily order, tensioning hegemonic and power narratives.

Keywords: LGBT movement. Citizenship. Chapecó.

Obstáculos iniciais: conservadorismo religioso local

O movimento homossexual brasileiro⁵ teve seu surgimento registrado no final dos anos 70, mantendo como projeto central a politização

5 A denominação Movimento Homossexual Brasileiro se manteve até 1993. Após esse período, passou por variações que incluem as siglas MGL (Movimento de Gays e Lésbicas); GLT (Gays, Lésbicas e Travestis); GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros, passando pelas variantes GLTB ou LGBT). Em 2008, em conferência nacional, aprovou-se a mais recente atualização da sigla utilizada no Brasil, chamada de LGBT (Movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais). Embora já existam outras variações da sigla em movimentos internacionais, este trabalho adotará a definição LGBT tanto pela padronização nacional quanto pelo fato de ser a mesma denominação utilizada pelo movimento que constitui o recorte de análise. Para mais informações sobre o processo de alteração da sigla, sugerimos a leitura de Facchini (2002).

da homossexualidade, em oposição às alternativas presentes no “gueto”⁶ e em algumas associações existentes no período anterior ao seu surgimento. Um dos grandes marcos desse início foi o surgimento do *Grupo Somos*, coletivo que nasce igualmente num contexto marcado pela contracultura, ditadura militar, polarização entre a “esquerda” e a “autonomia das lutas das minorias” (FACCHINI, 2009). Quase 50 anos depois, pode-se dizer que a mobilização das minorias sexuais⁷ se desdobrou em diferentes entidades ativistas no país que, apesar de heterogêneas, mantêm em comum a busca pela igualdade de direitos, em tese garantida pela Constituição Federal de 1988, e coincidem com o que Santos (1997) chama de Novos Movimentos Sociais (NMS)⁸.

Embora há quase meio século existam mobilizações de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT) no país, até 2013 a região Oeste de Santa Catarina não tinha conhecimento da existência de um movimento organizado. Situação curiosa, uma vez que esse território se destaca por se constituir como celeiro de movimentos sociais, tais como o Movimento de Mulheres Camponesas (MMC), Movimento dos Sem Terra (MST), Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), entre outros, que personificam a participação popular organizada.⁹

A ausência de pesquisas sobre a organização de um movimento LGBT até este momento dificulta uma explicação sólida para o adiamento da mobilização das minorias sexuais nesta região. Nossa experiência enquanto sujeitos que vivenciaram este espaço,¹⁰ contudo, sinaliza para o fato de que, talvez, a luta pela terra, a defesa do direito das mulheres, as indenizações dos atingidos por barragens, entre outros, constituíram-se objetivos aceitáveis

6 A expressão “gueto”, como destaca MacRae (2018), refere-se ao ambiente semiclandestino e marginalizado em que se davam as vivências da população homossexual da época.

7 Por “minorias sexuais” nos referimos ao grupo social cuja orientação sexual, identidade de gênero ou práticas sexuais consentidas diferem do padrão heterossexual-cisgênero-monoagâmico.

8 A discussão sobre os NMSs será melhor aprofundada na seção “Capitalismo, movimentos LGBT e a construção da cidadania: provocações finais”, onde nos debruçamos em suas especificidades, críticas e desafios. Por hora, cabe caracterizá-los como referente aos movimentos sociais surgidos a partir dos anos 70 e que extrapolam as tradicionais lutas contra o sistema de produção capitalista, dando ênfase a reivindicações específicas (1997).

9 Para maior conhecimento ver obras: Carbonera, Onghero, Renk, Salini (2017); Renk, (2000).

10 Os autores deste artigo tanto são/foram moradores de Chapecó (SC), quanto participam/participaram ativamente nos processos de construção do movimento LGBT organizado nesta cidade. Nesse sentido, além de suas próprias biografias, têm acesso a documentos e depoimentos que permitem construir as narrativas que compõem este trabalho.

dentro dos conceitos da teologia da libertação, linha pastoral hegemônica na região Oeste de Santa Catarina.

Compreendemos que a cultura Católica e o conservadorismo religioso, de maneira geral, se instalam não só no interior de uma igreja, que apoia movimentos sociais, mas se incorporam nas famílias, nas instituições educativas, econômicas, políticas e sociais; e dentro dos próprios movimentos. Um exemplo que evidencia como opera essa cultura ocorreu durante uma audiência pública, em 2015, na Câmara de Vereadores de Chapecó (SC), com o propósito de discutir o Plano Municipal de Educação. No momento em que se debatia a importância da inclusão da categoria de gênero nos conteúdos das disciplinas escolares, um vereador evangélico se volta às/aos¹¹ militantes LGBT, que estavam presentes na audiência e afirma que: “a minoria não me importa, vou votar contra e vou fazer campanha contra [a inclusão da perspectiva de gênero], podem me chamar de homofóbico, eu não sou homofóbico, mas sempre defenderei o direito da família” (VARGAS, CAVAGNOLI, CATTANI, 2016, p. 239-240).

A fala do vereador dá uma noção de como é difícil colocar em discussão temas como a LGBTfobia¹² no âmbito Legislativo do Oeste catarinense. O vereador, em seu discurso com tom de ameaça, que nega a homofobia explícita, é aplaudido e comemorado por um grande grupo de pessoas ligadas a igrejas que estavam presentes. Nesta mesma audiência ainda discursaram um bispo da igreja católica e um pastor evangélico, que criticaram a homossexualidade, colocando-a no campo da perversão e do pecado, representando um perigo a ordem social. Ambos destacaram que só era concebível um tipo de família, aquela composta por homem e mulher cisgêneros¹³, com o objetivo da procriação.

11 Nos casos em que não seja possível a utilização de expressões genéricas, optamos neste trabalho pela utilização de elementos da linguagem inclusiva de gênero. Esta medida visa questionar o uso sexista na escrita acadêmica, uma vez que, embora tradicional, reforça as relações assimétricas, hierárquicas e não equitativas que se dão entre os gêneros masculino e feminino.

12 LGBTfobia pode ser definida como a intolerância praticada contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais em virtude de suas orientações sexuais ou identidades de gênero. Sobre este conceito, sugerimos a leitura de Ramos e Nicoli (2016). Acrescentamos que embora ainda não seja criminalizada pelo Código Penal Brasileiro, esse tipo de intolerância é hoje passível de punição, uma vez ter sido equiparado ao crime de racismo (Lei nº 7.716) pelo Supremo Tribunal Federal (STF), em junho de 2019.

13 O conceito de cisgênero é caracterizado como quem se identifica, ao longo da vida, com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento. A este respeito, indicamos o trabalho de Vergueiro (2015). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

Neste contexto, uma vez que a defesa dos direitos da população LGBT estaria relacionada à sexualidade, afrontando valores culturais da ordem estabelecida e que se constituem em pilares fundantes da religião cristã, o surgimento de um movimento social organizado encontra elementos que dificultam sua consolidação e, conseqüentemente, sua historicidade. Contudo, por defendermos uma democracia pluralista, nos termos de Mouffe (2013), em que visões distintas, mesmo que conflitantes, podem e devem se expressar, propomos neste trabalho discutir a construção histórica do Movimento LGBT de Chapecó, principal cidade do Oeste de Santa Catarina, com vistas a identificar no espaço público as manifestações dos sujeitos que integram tal sigla.

Inspirados por Mouffe (2003), mantemos o entendimento de que o aparecimento da multidão que vive alguma condição precária é importante por si só, ainda que esteja sempre embasado em pautas que, inclusive, mobilizam quem demanda a mesma pauta e quem esteja sensível a reconhecê-la como legítima de ser posta no lugar público. Mais do que isso, a partir de um pensamento gramsciano esboçado por Semeraro (2006), acreditamos que os movimentos que despertam de iniciativas populares favorecem a expansão da sociedade civil e permitem revolucionar a concepção de Estado. Para tanto, os sentidos construídos coletivamente por entidades, estratégias de sensibilização, execução de Paradas de Luta e outras atividades realizadas no espaço público de Chapecó serão destaque deste estudo, na seleção desta narrativa e, conseqüentemente, na sua relação com a cidadania.

A partir de uma perspectiva histórica e crítica, nas duas próximas seções trataremos de narrar a formação de um movimento LGBT organizado na cidade de Chapecó, destacando os acontecimentos que culminaram na recente consolidação de um ativismo organizado, e relacionando esses fatos ao histórico do mesmo movimento no âmbito nacional. Em seguida, situamos esse processo em um contexto de desenvolvimento econômico e social do capitalismo, cujo recente regime de acumulação flexível, como lembra Harvey (1994), tanto possibilita o surgimento de novos movimentos sociais democráticos, quanto instaura desafios que incidem sobre suas existências.

Primeiros passos na construção do movimento LGBT organizado

Ao adentrarmos neste espaço de sujeitos em busca de legitimidade, cabe de antemão conceituar o que compreendemos pela expressão “movimento”, uma vez se tratar dele, do movimento LGBT de Chapecó, que nos debruçamos nas próximas páginas. Recorremos para isso a fala do italiano Giorgio Agamben, traduzida para o português e publicada por Assmann (2006). Por compreender que o uso acrítico de certos conceitos pode ser responsável por muitas derrotas, o filósofo buscou resgatar as origens do conceito de “movimento” para, então, lançar algumas provocações. Reconheceu que embora em uso nas ciências e na filosofia há séculos, a expressão “movimento” só adquiriu significado técnico relevante no século 19, durante a Revolução de julho de 1830, na França. Desde então, o termo vem sendo empregado em diferentes momentos e situações, ultrapassando o âmbito exclusivamente político.

É no ensaio do jurista nazista Carl Schmitt, intitulado “Staat, Bewegung, Volk” (Estado, Movimento, Povo), que Agamben encontra as primeiras definições do conceito. Ao definir a estrutura constitucional do Reich nazista, o jurista defende que ela se funda em três elementos: Estado, movimento e povo. O Estado seria a parte política estática, enquanto o povo seria o elemento impolítico, não político, que cresce à sombra e sob a proteção do movimento. O movimento, então, seria considerado o verdadeiro elemento político, um elemento político dinâmico, “[...] que encontra a sua forma específica na relação com o Partido Nacional-Socialista” (ASSMANN, 2006).

Como consequência dessa tripartição entre Estado, povo e movimento, Agamben afirma que o movimento se torna o conceito político decisivo quando o conceito democrático de povo está ultrapassando. Nesse sentido, a utilização do termo movimento é o que permite o conceito democrático de povo como sujeito político constitutivo. Sendo o povo um elemento impolítico, torna-se função do movimento protegê-lo e sustentá-lo. Quando atualiza a definição de Schmitt, o italiano afirma que o povo deixa de ser político constitutivo quando se transforma em população, isto é, nos termos de Foucault (2010), uma entidade demográfico-biológica, e, como tal, impolítica. Cabe ao movimento, portanto, sustentar, proteger e fazê-la crescer.

Guiados pela definição do filósofo italiano, e com olhos no movimento que pretendemos historicizar, pensamos no surgimento do movimento LGBT como representante de um segmento populacional tratado como impolítico; isto é, sem direitos básicos propiciados pelo Estado brasileiro. Diante disso, o movimento LGBT surge para dar visibilidade a uma população silenciada. É ele, portanto, que protege e garante a manutenção social das minorias sexuais.

Este princípio esteve presente desde os primeiros anos do movimento LGBT brasileiro, até então conhecido como movimento homossexual. Exemplos de ações que caminham nestes trilhos temos já nas primeiras conferências nacionais organizadas, em 1979 e 1984, quando o pedido pela inclusão do respeito à “opção sexual”¹⁴, bem como a retirada da homossexualidade da lista de doenças mentais e a defesa de um igualitarismo comunitarista figuravam entre as primeiras pautas reivindicatórias (FACCHINI, 2002).

Diferentemente do panorama nacional, no caso de Chapecó, este movimento de defesa e manutenção social das minorias sexuais começa a se constituir indiretamente há cerca de três décadas, a partir de construções coletivas que iniciam em 1989, quando o Grupo de Apoio e Prevenção à AIDS (GAPA) foi fundado na cidade. Sua criação ocorre um ano depois da nova Constituição que guiaria o Brasil para um Estado, em tese, diferente daquele que havia sido experimentado nos últimos 21 anos de ditadura militar (BRASIL, 1988); e também um ano antes da criação do Sistema Único de Saúde (SUS), a partir da promulgação da lei 8.080 (BRASIL, 1990) – ainda que as diretrizes para a saúde pública estivessem gestadas na Constituição.

No período conhecido como “redemocratização”, em que movimentos sociais passaram a atuar fortemente na construção de debates emancipatórios e democráticos, e aliado aos debates da saúde pública, o GAPA proporcionou discussões acerca da sexualidade, prevenção e apoio a pessoas infectadas pelo vírus HIV. Em consequência, uma vez que a

14 Edward MacRae (1985) fala em uma certa ambiguidade no movimento homossexual nos primeiros anos, que se expressava na definição da homossexualidade ora como opção, ora como essência. Durante o processo de elaboração e da defesa da inclusão da não-discriminação da homossexualidade na Constituição Federal, as/os militantes, consultando acadêmicos e profissionais de várias áreas, chegaram a um consenso pela utilização da expressão orientação sexual, uma vez que permitia, ao mesmo tempo, afirmar uma certa concretude para a experiência da homossexualidade, sem necessariamente entrar em questão sobre suas causas mais profundas, ou seu caráter essencial.

epidemia da aids¹⁵ foi identificada estereotipadamente como “peste gay” (PERLONGHER, 1987), pode-se dizer que se aliou em Chapecó, mesmo que indiretamente, a preocupação com o grupo minoritário identificado inicialmente apenas como movimento homossexual.

Esse fato se coaduna com o que Facchini (2002) chamou de segundo momento do movimento homossexual¹⁶ no Brasil, quando as preocupações acerca das identidades compreendidas pela sigla LGBT deixam à cena para dar ênfase nas discussões sobre a epidemia da aids. Neste contexto, o GAPA foi em Chapecó o primeiro espaço construído no qual se revela uma narrativa de preocupação com as particularidades da saúde da comunidade LGBT. Além disso, por mais de uma década também foi a única estrutura de respaldo a debates com esta comunidade. Em sua atuação, diversas intervenções aconteciam no espaço público: o projeto Ponto-a-ponto, por exemplo, encontrava profissionais do sexo – e entre estas, travestis e transexuais – e trabalhava redução de danos com o fornecimento de preservativos e instruções de sobrevivência para aqueles sujeitos que se colocavam no lugar público para a prostituição (SILVA, 2017).

Mais de uma década depois, no ano de 2000, foi fundado o Grupo Fogueira de Estudos e Pesquisas de Gênero na Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó), em caráter interinstitucional, em aliança com a Universidade do Contestado (UnC), do município vizinho de Concórdia. Também na lógica da disputa pelos espaços públicos e pela divulgação de informações científicas e manifestações políticas, o Fogueira teve uma contribuição ímpar na gestação daquilo que viria a ser futuramente um movimento LGBT organizado. O grupo instrumentalizou debates teóricos e passou a realizar pesquisas que revelavam o contexto regional da qual faz parte a comunidade LGBT. Diversos foram os eventos, pesquisas e intervenções realizadas para fortalecer o debate teórico e científico, e o Fogueira também atuou em gestões do Conselho Municipal e também

15 Seguimos neste trabalho as orientações de Castilho (1997 apud Silva 1999), que defende que nomes de doenças, por serem substantivos comuns, devam ser grifados com letras minúsculas. Com isso, adotamos uma perspectiva crítica em relação ao pânico criado em torno da aids, recusando a escrita “Aids/AIDS” utilizada pelos órgãos oficiais de saúde.

16 Facchini (2002) divide o que seria o “movimento homossexual brasileiro”, até o começo dos anos 2000, em três momentos. O primeiro (nos primeiros anos da década de 80), correspondente ao período de expansão desse coletivo, quando as iniciativas estiveram centradas no eixo Rio-São Paulo. O segundo, na segunda metade da década de 80, marcado pelo declínio, muito em virtude das preocupações necessárias com um ativismo HIV/aids. E o terceiro, a partir dos anos 90, quando ocorre um re florescimento das iniciativas militantes, com presença marcante já na mídia e organizações de eventos de rua, como as Paradas de Orgulho LGBT.

Estadual de Políticas Para as Mulheres, onde encontra suporte narrativo para outras disputas discursivas em espaço público legitimado.

Acontece que ao entrarmos na narrativa do novo milênio precisamos evidenciar outros modos de instrumentação comunicacional que mudaram as dinâmicas culturais do ocidente e do oriente, e reescreveram os paradoxos da globalização, tanto na materialidade ao seu acesso quanto no limiar público e privado. Habitando plataformas de mídias sociais, a comunidade LGBT conseguiu materializar redes de contato muito mais amplas e de grande dificuldade antes desse momento. Quando as pessoas passaram a usar a internet como forma de interação social em plataformas específicas, começaram a mudar em definitivo os meios pelos quais encontros entre esses sujeitos aconteceriam na cidade de Chapecó e na região Oeste de Santa Catarina como um todo.

Em 2005 foi fundada a boate Lips, localizada no centro de Chapecó, cuja proprietária era uma mulher transexual, que tinha a pretensão de concentrar a comunidade LGBT do município e região para o entretenimento noturno. No entanto, logo após o fechamento da casa, que permaneceu em funcionamento por apenas dois anos, foi a estratégia por plataformas de mídias sociais que produziu novos encontros entre esses sujeitos. Festas foram marcadas e divulgadas em perfis privados da produtora Planet Mix, na rede social Orkut, por meio de depoimentos e outros instrumentos da plataforma já extinta, que não eram visualizados publicamente. Ao receber a divulgação da festa, sabia-se onde ela aconteceria; mas essa não era uma informação ao grande público, de modo que a distribuição da divulgação acontecia no âmbito do privado de cada perfil e sugeria as pessoas a atuarem no recrutamento de sua rede que participaria daqueles encontros. A estratégia foi certa para aquele contexto: o contato no âmbito do privado da rede, que garantia a divulgação apenas aos pares; e a rotatividade de espaços em que as festas aconteciam esporadicamente, também como forma de manter as pessoas seguras.

O aprendizado com essas estratégias do entretenimento em Chapecó foi ímpar para o movimento político; e também se deve ao entretenimento o fato da sólida construção de redes sociais entre pessoas LGBT do Oeste de Santa Catarina, norte do Rio Grande do Sul e sul do Paraná (SILVA, 2017), de modo que não fosse o entretenimento ter feito com que aparecessem primeiramente uns aos outros, talvez muito pouco teria se desenvolvido desde então.

Em 2010 o tema da diversidade sexual aparece no espaço público: a Câmara dos Vereadores de Chapecó apreciou um projeto de lei que tramitava

em âmbito nacional e buscava a criminalização da homofobia. E, com exceção de uma vereadora e um vereador, ambos do Partido dos Trabalhadores (PT), os demais (todos homens cisgêneros) se manifestaram contra o projeto, justificando que homofobia não acontecia na cidade, e que não haviam dados que apontassem isso.¹⁷

Na ocasião, o grupo de estudos Fogueira, já fortemente consolidado, convocou seus pesquisadores e pesquisadoras e a comunidade LGBT para estarem no espaço e ajudarem na pressão para que o legislativo municipal se mostrasse favorável ao projeto nacional – o que foi uma medida diferente de protesto, aparecimento e ocupação de um lugar até então, porque pela primeira vez estavam esses sujeitos em um espaço público debatendo uma possibilidade de uma lei que havia sido proposta levando em conta suas especificidades (SILVA, 2018).

Em 2011 GAPA, Fogueira, PT e Partido Comunista do Brasil (PCdoB) convocaram a I Conferência Regional de Políticas Públicas e Direitos Humanos de LGBT do Oeste Catarinense,¹⁸ que foi realizada na Câmara de Vereadores de Chapecó. Foi uma conferência pequena, que contou com mais ou menos 30 pessoas, mas novamente demarcou um aparecimento em um lugar público (SILVA, 2017). Na conferência foram debatidos eixos como Saúde LGBT, direito ao lazer, direito à cidade, entre outros. Pensando especificamente em eixos de conferências, pode-se dizer que todos eles tratam, enfim, do direito ao trânsito no espaço público, realizando ações humanas baseadas em liberdades multitemáticas e estar viva/o e com a integridade garantida seja lá o local pelo qual tenha transitado exercendo tais ações.

17 A falta de estatísticas metodologicamente confiáveis e seguras sobre a violência contra a população LGBT se configura como uma problemática ainda atual. Sem a criminalização da LGBTfobia até este ano de 2019, os mapeamentos eram/são realizados, principalmente, por grupos ativistas específicos, como o Grupo Gay da Bahia (GGB) e a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), baseados nos relatos compartilhados entre os próprios ativistas e suas redes de contato. O próprio dossiê Lesbocídio, lançado em 2018, embora rico nos dados sobre os assassinatos de mulheres lésbicas no Brasil entre os anos de 2014-2017, conta com informações coletadas a partir de redes sociais, sites, jornais eletrônicos e outros meios de comunicação (PERES; SOARES; DIAS, 2018) e não fontes oficiais/institucionais. Espera-se que com a criminalização da LGBTfobia, dados possam ser obtidos a partir de registros concretos de ocorrências no âmbito da justiça brasileira.

18 Não há registros acerca desta conferência nos sítios on-line da prefeitura de Chapecó. Todas as informações a respeito do evento citadas neste trabalho foram extraídas da dissertação de mestrado de Lucas Guerra da Silva, intitulada *Empoderamento de Lideranças e Ativistas LGBT para Controle Social no SUS* (2017). Disponível em: <http://konrad.unochapeco.edu.br:8080/pergamumweb/vinculos/0000ec/0000ec48.pdf>
Acesso em: 30 de outubro de 2019.

As ações coletivas organizadas: da Internet para a rua

Após um período em que, com exceção de algumas ações de ocupação de espaços, as maiores mobilizações de comunidade LGBT se concentravam no ambiente virtual, em 2013 o Movimento LGBT ganha finalmente novos alicerces de maneira virtual. Foi uma estratégia em plataforma de mídia social, o Facebook, que concentrou ativistas para militância em um movimento de ações organizadas. O grupo secreto “Movimento LGBT do Oeste Catarinense”¹⁹ surge com o aprendizado do entretenimento em meio a escândalos protagonizados pelo então deputado federal pastor Marco Feliciano, do Partido Social Cristão (PSC). Na condução da Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara Federal, o parlamentar tentou aprovar na época o projeto de lei 234/2011, de autoria do deputado João Campos, do Partido Republicano Brasileiro (PRB), conhecido como projeto de “cura gay”.

Esse projeto, especificamente, visava retirar da Resolução nº 01/1999 do Conselho de Psicologia os artigos 3º e 4º, que orientam às/ aos profissionais da psicologia a não exercerem ações que favoreçam a patologização de práticas homoeróticas, bem como serviços que proponham tratamento e cura de homossexualidades. Além disso, que orientam ainda às/ aos psicólogas/os a não se pronunciarem publicamente de modo a reforçar preconceitos em relação às/ aos homossexuais como portadores de desordem psíquica. A proposta parlamentar desafiava a orientação ética e científica da psicologia no âmbito do público e, vale lembrar, não foi aprovada. Contudo, uma determinação judicial, em 2017, derrubou tais prerrogativas éticas do Conselho Federal de Psicologia, que recorreu da decisão tendo, somente em abril de 2019, uma decisão favorável por parte do Supremo Tribunal Federal (STF), que proibiu oficialmente a realização das ações que favorecessem a patologização das minorias sexuais.

Retornando às especificidades de Chapecó, em 2015 o grupo on-line que surgiu em 2013 via rede social Facebook já contava com mais de 200 membros entre lideranças e ativistas do Movimento LGBT de todo o Oeste de Santa Catarina, empenhados na divulgação de conteúdos sistematicamente.

¹⁹ O grupo foi arquivado em 23 de março de 2017, deixando de existir. Contudo, seus conteúdos ainda podem ser acessados pelo link: <https://www.facebook.com/groups/790119954381384/>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

Neste mesmo ano o coletivo, aliado com outros movimentos sociais como União Brasileira de Mulheres de Chapecó (UBM), União da Juventude Socialista (UJS), Centros Acadêmicos, partidos políticos, GAPA e Fogueira, convocaram por meio do Conselho Municipal da Mulher a II Conferência Regional de Políticas Públicas e Direitos Humanos de LGBT do Oeste de SC, na qual participaram 56 pessoas de 10 municípios diferentes (SILVA, 2017).

As articulações com outros movimentos sociais, portanto, tornam-se fortes aliadas do que viria a ser um ativismo institucionalizado. Coadunasse, novamente, com os episódios que permitiram a formação do movimento LGBT em âmbito nacional. Como demonstra MacRae (2018), desde que os NMS passaram a surgir, no final dos anos 70, fortes articulações foram formadas entre os “ativismos específicos”, isto é, que lutavam por causas específicas. Nesse sentido, o histórico de formação do movimento LGBT no Brasil mantém uma ligação com outros movimentos, tais como o estudantil, feminista e negro (TRINDADE, 2018).

Dado o contexto de integração entre movimentos sociais, em Chapecó e na região Oeste de Santa Catarina, em 2016, membros do que já se articulava como movimento LGBT local, participaram tanto da Conferência estadual, quanto nacional de políticas para pessoas LGBT. No mesmo ano foi realizado, com apoio do Ministério da Saúde, UBM, Fogueira, GAPA, Diretório Central dos Estudantes da Unochapecó (DCE), e Centro Acadêmico de Enfermagem da Universidade Federal da Fronteira Sul, o “Curso de Formação de Lideranças e Ativistas LGBT para Controle Social no SUS” (SILVA, 2017). Neste ano também foi fundada a União Nacional LGBT de Chapecó (UNA LGBT), primeira entidade LGBT do município, com atuação nas políticas de visibilidade do movimento LGBT na região, como apresentaremos na sequência.

A entidade em âmbito nacional foi fundada no ano de 2015 na cidade de São Paulo, por iniciativa da sociedade civil organizada, composta por pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais de todo o território brasileiro. Afirma, em sua Carta de Princípios, que surge como instrumento de luta e emancipação política e humana ao defender a garantia de direitos (UNA, 2015). Essa iniciativa mobilizou membros do Movimento LGBT do Oeste de Santa Catarina a fundar, em fevereiro de 2016, a UNA LGBT de Chapecó, a primeira do Estado. Ainda em 2016, no mês de junho, foi criada a UNA LGBT estadual, com sede na cidade de Florianópolis. Atualmente a entidade está instituída em 15 municípios catarinenses, incluindo a cidade vizinha Xanxerê, com a qual a entidade em Chapecó mantém diversas ações em parceria.

A UNA LGBT surge como uma entidade nacional de filiação individual. Sua proposta, conforme explicitada em sua Carta de Princípios (UNA, 2015), encontrou-se com os esforços de ativistas que buscavam institucionalizar um movimento na cidade de Chapecó. Houveram esforços anteriores, mas é somente com a chegada da proposta da UNA que se consegue reunir as condições que antes não foram possíveis. Importante destacar que no processo de criação da UNA em Chapecó haviam ativistas já ligadas/os à outros movimentos sociais como o de mulheres, estudantil e negro, o que torna oportuna as reflexões de Ilse Scherer-Warren (2006) ao considerar que os movimentos sociais não surgem isoladamente. Para a autora, eles são resultado de processos articulatórios que “pressupõe a identificação de sujeitos coletivos em torno de valores, objetivos ou projetos em comum, os quais definem os atores ou situações sistêmicas antagônicas que devem ser combatidas e transformadas” (SCHERER-WARREN, 2006, p.113).

A internet, como já citado, possibilitou conexões entre ativistas com o desejo de formalizar uma entidade de luta LGBT. Além disso, a constituição de movimentos sociais na região como MMC, MST, MAB entre outros, com suas forças de mobilização mesmo que voltadas a diferentes reivindicações, produziram efeitos no imaginário social que evidenciaram a potência desse tipo de organização política. Mesmo que não houvesse uma ligação direta entre esses movimentos e a UNA, havia essa consciência de que as ações coletivas podem ter um alcance maior para os grupos historicamente subalternizados. A criação da UNA, portanto, está situada dentro desse contexto local de mobilizações e também inspirado em experiências de outros movimentos em nível nacional e internacional. Esses elementos criaram uma rede de significados que possibilitaram a concepção de um movimento social LGBT no interior do estado.

As redes de coletivos, em suas diferentes configurações, aproximam atores diversos em níveis locais ou globais, possibilitando o diálogo da diversidade de interesses e valores. Ainda que esse diálogo não seja isento de conflitos, “[...] o encontro e o confronto das reivindicações e lutas referentes a diversos aspectos da cidadania vêm permitindo aos movimentos sociais passarem da defesa de um sujeito identitário único à defesa de um sujeito plural” (SCHERER-WARREN, 2006, p.115-116).

Salientamos que ao se pensar em redes de movimentos ou mobilizações, não se pode ter em mente apenas uma ideia formalizada e/ou institucionalizada dos termos. São importantes também as redes informais, como no caso da UNA Chapecó, onde as festas, como dissemos, possibilitaram a ligação entre ativistas LGBT que já tinham certa atuação

individual. Por outro lado a UNA enquanto entidade nacional surge a partir de esforços em rede desde sua concepção que, posteriormente, encontra-se com as incipientes articulações locais que possibilitaram sua emergência institucionalizada. As conexões inter movimentos também podem ser observadas nas ações da UNA, principalmente com o movimento feminista e negro, a partir da percepção do entrelaçamento de marcadores sociais na produção de violências, hierarquização social e negação de direitos.

Fotografia 1 - Reunião de fundação da União Nacional LGBT de Chapecó, em 2015. Fonte: UNA LGBT Chapecó / Acervo da entidade



A UNA afirma-se como a primeira entidade organizada a compreender parte do movimento social LGBT da região Oeste de Santa Catarina. O período de organização inicial contou com encontros quinzenais para pensar o movimento. Em um desses encontros, mobilizados pelo massacre ocorrido no dia 12 de junho de 2016 na boate LGBT norte-americana Pulse,²⁰ que resultou em 50 mortos, a entidade decidiu pela realização de uma vigília na praça central da cidade. A ideia foi mostrar a indignação que o massacre causou no grupo e demonstrar solidariedade com as famílias das vítimas.

Suas primeiras ações organizadas vão ao encontro do conceito de movimento tratado por Agamben ao sugerir que “A politicidade do movimento poderá basear-se unicamente na sua capacidade de identificar no interior do povo um inimigo” (ASSMANN, 2006, p. 6). No caso da UNA

20 Ver reportagem intitulada “Ataque em boate gay deixa 50 mortos em Orlando, nos EUA”. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/policia-diz-que-ataque-em-boate-nos-eua-deixou-50-mortos.html>. Acesso em: 31/01/2019.

essa espécie de inimigo parece ser identificada quanto a entidade produz um tipo de ação de contra-ataque, por meio de uma mobilização pública, após ver parte de sua comunidade agredida na boate norte-americana.

A participação ativa do grupo na organização da vigília e a ampla recepção da comunidade LGBT produziu na UNA a percepção de sua potência mobilizadora, o que resultou na avaliação de existirem suportes suficientes para transformar aquela experiência de vigília na 1ª Parada de Luta LGBT do Oeste de Santa Catarina, no dia 24 de julho do mesmo ano, com o tema “Amar sem Temer”. O evento foi organizado em pouco mais de um mês, e contou com uma estrutura simples: um carro de som, faixas, cartazes levados pelas pessoas e também confeccionados em uma oficina na praça central da cidade.

Aproximadamente 900 pessoas da região e também dos estados vizinhos, Paraná e Rio Grande do Sul participaram da 1ª Parada, realizada na principal praça pública da cidade e ocupando as ruas posteriormente. O ato contou com falas de militantes, que refletiram sobre a importância daquele momento para mostrar a existência da população LGBT da região que foi historicamente invisibilizada, configurando-se como a primeira mobilização da comunidade LGBT em grande proporção na cidade, visando à ocupação de um espaço público para aparição e reivindicação de direitos.

Fotografia 2 - Registro da 1ª Parada de Luta LGBT do Oeste de Santa Catarina. Fonte: UNA LGBT Chapecó / Acervo da entidade



Importante salientar que mesmo com a consolidação do primeiro ato público numericamente expressivo, as/os próprias/os ativistas que encabeçam a organização da parada revelavam receios com a realização desse

tipo de evento. Durante a mobilização, uma das ativistas que encabeçavam a organização da Parada relatou, em gravação feita para o acervo da própria entidade, a seguinte frase: “A primeira vez que a gente montou esse projeto tivemos inúmeros receios, desde o número de pessoas que participariam, o nível de segurança, como elas iriam caminhar pela rua. Enfim, a gente não tinha a menor ideia do que iria acontecer” (Liliane Araújo, 2016).²¹

Ao revelar o medo com a realização da Parada, dando ênfase a segurança dos participantes, a frase da ativista demonstra como o evento, embora resultado de um amplo processo de amadurecimento e consolidação da comunidade LGBT local, também foi permeado pela instabilidade e insegurança das/dos participantes. Embora não haja registro de qualquer incidente de violência física, a realização da manifestação manteve certa ambivalência: por um lado, permitiu que os sujeitos LGBTs se unissem em coletivo, estreando a ocupação do espaço público; por outro, evidenciou o medo coletivo como um fator constituinte das identidades LGBT que talvez tenha contribuído para a tardia realização da Parada.

Esse receio e/ou medo da realização da Parada em Chapecó em nada se distancia de outras regiões do país que experimentaram pela primeira vez o aparecimento da comunidade LGBT em um espaço público de forma organizada. Exemplo disso temos em Camargos (2018), quando analisa a realização da primeira Parada na cidade de São Paulo, em 2006, hoje considerada a maior do mundo. Em seu trabalho, o autor apresenta diversos relatos de participantes que, ao se encontrarem na avenida Paulista, revelam inseguranças com a concretização dos primeiros eventos, o que indica que tal sentimento se configura como um fenômeno recorrente no Brasil, em muito associado a ameaças de violências ou outras formas de preconceito.

Assim como vem se mostrando em outras regiões do país em que ocorre, em Chapecó, uma vez ter havido uma forte participação popular, revelando que a ocupação do espaço público era uma demanda até então silenciada no movimento LGBT, a entidade manteve como compromisso a realização da segunda edição da Parada, que ocorreu em 17 de junho de 2017. Com o tema “TransFormando a Cidade”, o evento destacou a problemática da

21 Os trechos transcritos neste trabalho, referentes a depoimentos de ativistas integrantes da UNA LGBT Chapecó, fazem parte do acervo audiovisual da entidade e são utilizados mediante a autorização das/dos respectivas/os entrevistadas/os. Desse modo, optou-se por manter os seus nomes reais, seguidos da data em que foi coletada a entrevista. Destaca-se, ainda, que as entrevistas foram coletadas pelos próprios autores do trabalho, enquanto acompanhavam e participavam dos eventos.

transfobia no ano em que Dandara²² foi brutalmente assassinada e, além disso, também debateu a importância da formação crítica para a transformação da realidade social impregnada pela violência contra a diversidade.

Neste segundo ato destacamos dois pontos: primeiro, o quantitativo de participantes, que dobrou em relação ao ano anterior. Em segundo, o apoio midiático na divulgação e cobertura do evento na cidade. Se no primeiro evento poucas foram as notícias veiculadas na imprensa local e estadual, o que indica certo estranhamento midiático, o segundo se tornou um acontecimento merecedor de se tornar notícia. Antes, durante e depois da 2ª Parada, veículos da imprensa noticiaram o ato, com ênfase ao seu caráter representativo e inovador para a região Oeste de Santa Catarina²³.

Também na segunda edição da Parada, os próprios participantes reconheceram o potencial de organização que o movimento LGBT em Chapecó tinha atingido e, mais do que isso, os reflexos dessas mobilizações na vida dos sujeitos. Isso pode ser percebido em duas falas de participantes e ativistas, também registradas em vídeo pela UNA LGBT e transcritas abaixo.

A grande maioria das minorias sociais têm uma grande dificuldade de auto-organização. Então um motivo para comemorar [a realização da Parada] é essa organização que a gente tá conseguindo manter hoje. A gente não tinha isso antes, eram pessoas isoladas que lutavam no movimento LGBT. Hoje o que a gente percebe é que Chapecó ampliou muito o movimento (Marson Luiz Klein, 2017).

Estamos abrindo a partir de agora janelinhas para as novas gerações. A Parada serve para que a gente passe para as novas gerações informações sobre os erros ou situações que não conseguimos lidar no passado, questões, por exemplo, de inclusão (Karla Muniz, 2017).

22 Ver reportagem intitulada “Travesti Dandara foi apedrejada e morta a tiros no Ceará, diz secretário”. Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/noticia/2017/03/apos-agressao-dandara-foi-morta-com-tiro-diz-secretario-andre-costa.html>. Acesso em 29/01/2019. E “Cinco são condenados à prisão por morte da travesti Dandara”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/04/cinco-sao-condenados-a-mais-de-14-anos-de-prisao-por-matar-travesti-no-ceara.shtml>. Acesso em 29/01/2019.

23 Ver reportagem intitulada “Mais de mil pessoas participam da ‘Parada de Luta LGBT’ em Chapecó”. Disponível em: <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/videos/t/todos-os-videos/v/mais-de-mil-pessoas-participam-da-parada-de-luta-lgbt-em-chapeco/5950615/>. Acesso em: 31/01/2019.

O caráter de evolução do movimento LGBT local pode ser percebido nos relatos acima, tanto quando se comemora um novo momento de organização coletiva, em oposição às militâncias “individuais” nos anos anteriores; quanto na fala que sinaliza para uma superação dos “erros” do passado, indicando que as Paradas seriam uma espécie de correção das “lacunas” deixadas pelos primeiros anos de ativismo, descritos na seção anterior.

A 3ª edição da Parada realizada em Chapecó ocorreu em 2018, confirmando a consolidação no evento no calendário de mobilizações na cidade. Realizada em 10 de junho, teve como tema “Nossas Cores pela Democracia”, enfatizando o compromisso do movimento LGBT com a construção de um país mais democrático; denunciando os efeitos do impeachment sofrido pela presidenta Dilma Rousseff; bem como se posicionando radicalmente contra o espectro político que, antes mesmo da última eleição presidencial, já destacava a pretensão de retroceder em direitos da população LGBT, justamente o governo que veio a ser eleito, da coligação de Jair Bolsonaro (PSL).

Refletindo sobre os temas das três paradas analisadas até este momento na cidade, percebemos o contínuo tom político e crítico que perpassa o movimento já consolidado. O primeiro tema “Amar sem Temer” (2016) se apropria de um grito de resistência contra o impeachment sofrido por Dilma Rousseff naquele mesmo ano. O segundo “TransFormando a Cidade” (2017) assume o compromisso de mudança, especificamente se referindo a estigmatização dos sujeitos travestis e transexuais, marginalizados dentro e fora do movimento LGBT. Por fim, o terceiro tema, “Nossas Cores pela Democracia” (2018), situa-se em um contexto de pós-golpe democrático e evidencia o reconhecimento desses sujeitos como sujeitos de direitos.

Se, como destacam Machado e Prado (2007), as paradas têm suas origens nas marchas políticas que começaram a se organizar nos EUA em celebração às Stonewall Riots²⁴, que aconteceram em 28 de junho de 1969, revelando então o tom crítico e de protesto, situação similar pode ser

24 Citam Machado e Prado (2007, p. 9) que “As paradas [no Brasil e no mundo] são realizadas o mais próximo possível do dia 28 de junho, em comemoração ao nascimento do movimento gay americano, data essa que marca o primeiro levante contra a repressão policial contra homossexuais. Isto se deu em 1969 no bar Stonewall, localizado no bairro Greenwich Village em Nova York”.

reconhecida nas três mobilizações que ocorreram em Chapecó, em que o princípio crítico de protesto se mantém, unindo-se a pluralidade de sujeitos que pertencem ao movimento LGBT.

Há de se ressaltar, contudo, que em contraposição as Paradas realizadas em outras partes mundo, tanto em Chapecó quanto no restante do país, elas evidenciam um tom “carnavalesco”. Tal expressão é utilizada por Camargos (2018) para marcar uma distinção entre as Paradas brasileiras e internacionais, uma vez que no Brasil não há uma separação entre quem participa dos eventos e quem assiste, assim como há em outros países, onde as Paradas se assemelham mais a um desfile, com participantes previamente inscritas/os. “No Brasil [e acrescentamos, em Chapecó], o signo da Parada gay²⁵ adquire outra conotação, ou seja, podemos afirmar que ele subverte, sai da esfera social da ideologia dominante e carnavaliza em pleno dia, provoca o riso” (CAMARGOS, 2018, p. 428).

A ressalva para a diferenciação das Paradas brasileiras em relação às internacionais, bem como a de Chapecó, não ocorre fortuitamente. Destacamos que ao ser realizada em um espaço aberto da cidade, qualquer pessoa pode participar. Tal característica tanto permite uma integração da comunidade LGBT com outros sujeitos e grupos distintos, quanto abre possibilidade para que signos verbais e não verbais, característicos da comunidade LGBT, sejam incorporados ao ambiente social em que ela acontece - nas ruas, especificamente.

Nesse sentido, por compreendermos que “a prática política numa sociedade democrática não consiste na defesa dos direitos de identidades pré-constituídas, mas antes na constituição dessas identidades mesmas, num terreno precário e sempre vulnerável” (MOUFFE, 2003 p. 14), acreditamos que a partir da realização das três Paradas de luta em Chapecó anteriormente descritas, juntamente com outras formas de participação social e política do grupo LGBT organizado, abrem possibilidade de enfrentamento de práticas excludentes que resistem e oprimem o cotidiano de muitos/as.

A resistência ou a re-existência conforme descrita por Zanella et al (2012), constitui-se pela inventividade e proposição, que não sucumbe à

25 Embora o autor se refira aos eventos como “Paradas gays”, cabe pontuar que essa nomenclatura está em desuso. Os eventos no país tendem a se chamar Paradas do Orgulho/Luta LGBT, mantendo concordância com a última alteração da nomenclatura do movimento nacional.

moral hegemônica. Neste percurso se constituem ações criativas, dirigidas a emancipação, em conflito com o silêncio e a invisibilidade a qual estão relegadas as pessoas LGBT. Compreendemos, ainda, que tais ações se alinham ao que destaca Giorgio Agamben sobre o conceito de movimento (ASSMANN, 2006), uma vez que propiciam à população LGBT o sentimento de pertença ao local em que está incluída, tornando-as/os sujeitos constitutivos, capazes de se organizarem em coletivo e cobrarem o cumprimento de direitos.

Capitalismo, movimentos LGBT e a construção da cidadania: provocações finais

Como já destacado na seção anterior, a União Nacional LGBT de Chapecó, criada em fevereiro de 2016, após um amplo processo de amadurecimento, consolida o movimento das minorias sexuais e de gênero nesta região, bem como propicia a ocupação de espaços públicos por meio das Paradas anuais. A entidade, que se apresenta como instrumento de luta pela emancipação política e humana (UNA, 2015), nasce com o desejo de transformação social. Diante disso, torna-se inevitável também nos atentarmos aos elementos mais complexos da luta por uma democracia pluralista, refletindo sobre os fatos já consolidados e prevendo desafios a serem enfrentados.

Ao discutir sobre a relação entre regulação, emancipação, cidadania e subjetividade, Santos (1997) reflete como, a partir dos anos 70, tem se vivido um período de grande experimentação social, voltado a formulação de alternativas mais ou menos radicais ao modelo de desenvolvimento econômico e social do capitalismo, e de afirmação política de novos sujeitos sociais. Esse período ganha forma a partir do nascimento dos Novos Movimentos Sociais (NMSs) que, diferentemente do movimento operário tradicional, identificam outras formas de opressão que extrapolam as tradicionais lutas contra o sistema de produção capitalista.

As reflexões que Fraser (2001) constrói a respeito das atuais “lutas por reconhecimento” endossam essa discussão. Pontua a autora que desde o final do século 20, no que chama era “pós-socialista” (em virtude do colapso

do comunismo soviético), os interesses identitários de grupos específicos, mobilizados sob bandeiras de raça, gênero, sexualidade, entre outros, têm disputado espaço com o interesse de classe, centrado principalmente em lutas contra a exploração da força de trabalho. Daí resultam dois tipos de lutas: um que autora chama de lutas por redistribuição, que buscam com frequência abolir os arranjos econômicos; e outra pelo reconhecimento, que assumem com frequência a forma de chamar a atenção para especificidade de algum grupo. Logo, as tradicionais lutas contra as injustiças socioeconômicas e em favor de uma redistribuição de renda, agora dividem espaço com as lutas contra as injustiças sociais e culturais, onde situamos as opressões sofridas pelas minorias sexuais.

É importante reconhecer, ainda, que como pano de fundo para esse eclipse de reivindicações, também se incluem as crises, esgotamentos e transformações do próprio modelo capitalista de sociedade. Se ao longo do período de expansão pós-guerra o modelo econômico fordista dominou, entre os anos 40 e 70 a sua própria rigidez causou seu esgotamento, dando possibilidade a passagem para o regime de acumulação flexível. Essa transição flexibiliza o mercado de trabalho e enfraquece a força sindical. Em contrapartida, também exerce uma influência positiva em decorrência da sua percepção de diferenças de subjetividade, gênero, sexualidade, raça, classe, tempo e espaço (HARVEY, 1994).

A crise do fordismo, portanto, possui uma dimensão político-cultural, que redefine as alternativas emancipatórias. Como destaca Santos (1997, p. 214), “a crise é, em parte, a revolta da subjectividade contra a cidadania, da subjectividade pessoal e solidária contra a cidadania atomizante e estatizante”. Nesse contexto, do ponto de vista de uma certa emancipação, parece possível que novas formas de cidadania sejam projetadas a partir da consolidação de novos movimentos sociais, incluindo entre eles os que tratam do exercício da sexualidade.

Tais percepções citadas se tornam ainda mais evidentes se levarmos em conta que no histórico dos movimentos reivindicatórios brasileiros pós-ditadura (1964-1985), uma grande queixa aos grupos e partidos da esquerda tradicional, era em virtude de suas recusas em assimilar novas posturas, principalmente da juventude, ligadas à reivindicação da liberdade sexual (MACRAE, 2018). A partir deste momento, as pautas de luta extrapolam os limites da política e da economia clássica, e levantam questões até então desprezadas e vistas como restritas às vivências individuais das/os militantes políticos. No próprio movimento LGBT brasileiro, como

destaca MacRae (2018), os primeiros tensionamentos foram marcados quando ativistas de grupos homossexuais, como o Somos, apontavam insuficiências nas teorias marxistas para explicar as questões sexuais.

Neste novo cenário de NMSs algumas críticas têm sido feitas, indicando, por exemplo, que não se trata mais de uma luta política e sim pessoal, social e cultural, o que incidiria muito mais na subjetividade dos sujeitos do que na construção da cidadania. Argumenta-se, além disso, que a emancipação pelo que se luta se detém em um cotidiano imediato e não em um futuro longínquo (SANTOS, 1997). Recusando um viés maniqueísta, que classifica o recente cenário de reivindicações como bom ou ruim, Fraser (2001) defende a necessidade de uma justiça que tanto se dedique a redistribuição de renda quanto ao reconhecimento dos grupos identitários. Amplia ainda mais o debate quando ressalta que certas coletividades são bivalentes, pois necessitam tanto corrigir as injustiças econômicas quanto culturais.

No caso do movimento LGBT, a ambivalência parece ser uma característica intrínseca, pois embora reúna um grupo de sujeitos a partir do denominador comum da orientação sexual e/ou identidade de gênero diferente do modelo cisgênero-heterossexual tradicional, não deixa de comportar opressões de classe, raça e gênero, adicionadas devido às desigualdades geradas pelo sistema político-econômico. Esse fato, portanto, amplia os desafios deste modelo de movimento, dada a necessidade de encontrar alternativas para minimizar as interferências mútuas que surgem tanto das desigualdades culturais e sociais quanto as de renda.

A partir desses apontamentos, avançamos concordando com Santos (1997, p. 226) quando afirma que “a novidade dos NMSs não reside na recusa das políticas [tradicionais] mas, ao contrário, no alargamento da política para além do marco liberal da distinção entre Estado e sociedade civil”. E também concordamos com Fraser (2001) quando reconhece nos movimentos que pautam questões relativas à sexualidade as necessidades tanto de ações afirmativas para conter, por exemplo, a LGBTfobia, quanto relativas a transformação da sociedade, no sentido de desconstruir a dicotomia homo-hétero/cis-trans, tornando o campo sexual de diferenças múltiplas sempre em movimento. Torna-se importante reconhecer, portanto, que a consolidação de um movimento LGBT articulado e organizado pode possibilitar a politização de questões econômicas, sociais e culturais, desde que atento às questões acima discutidas.

Embora o Estado ainda permaneça como um autor privilegiado na

construção da cidadania, os movimentos sociais também têm desempenhado um papel fundamental, compatibilizando o desenvolvimento pessoal com o coletivo. Exemplo disso encontramos desde a virada do século 21, quando o Estado brasileiro começa a desenvolver uma série de conferências municipais, estaduais e nacionais, com a finalidade de consultar necessidades específicas da população, as quais servem como base para a elaboração de políticas públicas²⁶. Esses processos que, inclusive, aparecem na própria trajetória do movimento LGBT de Chapecó passam a exigir dos movimentos sociais maiores definições enquanto segmentos específicos a serem beneficiados, assim como a legitimidade do sujeito político que demanda determinadas reivindicações.

Assim como destaca Facchini (2009, p. 71), as relações entre Estado e movimento social “[...] se tornam muito mais complexas e permeáveis a partir do momento em que a sociedade civil é tomada como ‘parceira’ na tarefa de propor, implementar e avaliar políticas públicas”. Dito de outro modo, essas relações encontram dificuldade em definir o que é função do Estado e as respostas coletivas que se exige do movimento social. Ainda, exigem dos movimentos certas adaptações para estarem aptos a receber os benefícios das políticas públicas. Se, por exemplo, precisa-se de um recurso para trabalho com grupo de travestis relativo à sua saúde sexual, parte da comunidade LGBT então necessita se institucionalizar, definir organizações administrativas e todas as condições exigidas para acessar tal recurso. Ao se institucionalizar, é preciso reconhecer, o movimento perde muito de sua liberdade de organização, assim como a discussão que estabelece sobre quem representa quem para fazer as reivindicações frente ao Estado.

Contudo, uma vez que as conquistas da cidadania civil, política e social não são irreversíveis e estão longe de ser plenas (SANTOS, 1997), compreendemos que se torna mais do que necessária a permanência de um ativismo organizado em prol das minorias sexuais, ainda que essa representação indique certas normatividades para a própria parcela a quem se pretende representar. Uma vez que consideremos as massas populares como chaves do nosso tempo (SEMERARO, 2006), os movimentos sociais devem ser vistos como elementos de emancipação e construção da

26 Destacamos, por exemplo, a Conferência Nacional GLBT, realizada em 2008, que teve como tema “Direitos Humanos e políticas públicas”.

cidadania coletiva.

É fato que não podemos fechar os olhos para as limitações que o Estado e o sistema capitalista impõem aos movimentos sociais. As próprias Paradas de luta LGBT, mesmo que sinônimos de emancipação, são passíveis de direcionamentos mercadológicos. No histórico que constroem sobre esses eventos no país, Machado e Prado (2007, p. 10) destacam que elas possuem “[...] uma intrincada e paradoxal relação com o sistema capitalista de produção bem como com o processo de globalização neoliberal que estamos vivendo”. Esse fato pode ser percebido nas duas maiores Paradas LGBT do país, em São Paulo e Rio de Janeiro, além outras grandes cidades brasileiras, que têm como característica a presença do capital privado, através do patrocínio de grandes empresas.

Entretanto, se instrumentos de manipulação têm se sofisticado e multiplicado, “[...] a criatividade popular renasce obstinadamente, manifestando cada vez mais a sua vontade de escrever a história com as próprias mãos” (SEMERARO 2006, p. 90). No caso de Chapecó, embora mantenha uma finalidade similar as grandes Paradas do país, constata-se um diferencial: o posicionamento crítico contra o neoliberalismo e suas consequências em relação à exclusão social é marcado quando a UNA LGBT, entidade que a promove, recusa o patrocínio privado e opta por realizá-la com dinheiro próprio e/ou fruto de doações. Nas três edições já descritas, o evento foi custeado a partir de ações prévias, tais como festas organizadas pelo e para o público LGBT. Nesse sentido, apesar de não negar a necessidade do capital para a concretização de eventos públicos de grande magnitude, esse foi resultado do consumo do próprio público LGBT que, anteriormente, engajou-se na geração de recursos financeiros. Pode-se dizer, portanto, que o consumo da população LGBT, convencionalmente chamado de *pink money*²⁷, foi ressignificado, uma vez que voltou-se para as próprias ações coletivas da comunidade. Nesse contexto, concordamos com Machado e Prado (2007, p. 13), quando afirmam que:

[...] não podemos conceber a realização da Parada como uma

27 *Pink money*, em tradução literal, significa dinheiro cor de rosa, e refere-se ao poder de consumo de pessoas LGBT. Empresas criam produtos e serviço dirigidos a este público. O uso da identidade LGBT como categoria política bem como suas pautas são com frequência apropriados pelo capitalismo.

finalidade última, mas, sobretudo, como um meio através do qual serão ativadas outras conexões políticas e sociais. A visibilidade proporcionada pela Parada pode contribuir sobremaneira para a criação e ressignificação das diversas identidades coletivas que se abrigam sob seu impacto social. Assim, são processadas formas de pertença que fortalecem os vínculos e promovem novas ações coletivas e individuais de exposição pública ou não.

Diante disso, consideramos que a conquista do espaço público com vistas à visibilidade de uma comunidade, como fez o movimento LGBT de Chapecó nos últimos anos de diferentes maneiras, constitui-se num significativo avanço de um processo democrático. Ainda, refere-se ao coletivo que, neste caso, trata-se da comunidade de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, outras identidades de gênero não-cisgêneras e orientações sexuais outras que não-heteroguiadas, que no Brasil vivenciam um contexto de violência.²⁸

Embora reconheçamos os inúmeros desafios que ainda se colocam aos movimentos LGBT no país, em especial ao formalizado na cidade de Chapecó, reconhecemos que a partir da ocupação dos espaços públicos enquanto coletivo, as minorias sexuais desta região vem conquistando o reconhecimento de pertencimento a uma sociedade, a uma comunidade, de acesso a cidade. Em outros termos, a partir das ações do movimento organizado, tais como vigílias, Paradas e etc, atinge o status de grupo político constitutivo, nos termos de Agamben (ASSMANN, 2006). Mais do que isso, consideramos importante destacar que a primeira entidade formalizada na cidade, em sua Carta de Princípios, coloca-se como instrumento de luta pela emancipação política e humana ao defender ideias no campo da consciência de classe e de garantia de direitos de lésbicas,

28 Exemplificamos com dados do Grupo Gay da Bahia, que constatou que: 107 LGBT foram mortos em 2014 com armas de fogo, sendo 105 com facas, estiletes, tesouras, etc; 49 por espancamento, paulada e apedrejamento; 24 por enforcamento e asfixia, constando ainda envenenamento, carbonizado, atropelamento intencional. A violência extremada destas execuções, confirma o que a Vitimologia chama de crimes de ódio com requintes de crueldade, incluindo em muitos casos, tortura prévia, uso de diversos instrumentos, elevado número de golpes ou tiros. O padrão predominante dessas mortes é o gay ser assassinado dentro de sua residência, com armas brancas e/ou objetos domésticos, enquanto as travestis e transexuais são mortas na pista, a tiros (GGB, 2014). Esses dados, contudo, são questionáveis e podem ser ainda maiores, dado o contexto precário em que são obtidos até o momento, como discutimos na nota de número 12.

gays, bissexuais, travestis e transexuais de todo território brasileiro (UNA, 2015). Nesse sentido, nasce com ambição de corrigir as injustiças culturais e valorativas, mas também econômicas, tal como sugere Fraser (2011).

Por fim, a narrativa crítica e os apontamentos que construímos ao longo deste trabalho, leva-nos a reconhecer como a cidadania da população LGBT de Chapecó passa a ser construída a partir do desejo e da participação efetiva nas decisões econômicas, políticas e sociais da região em que está inserida. Ao compreendermos a sociedade civil como um lugar de grande importância política, onde também as classes subalternas são chamadas a desenvolver as suas convicções, a lutar por seu projeto de reconhecimento (SEMERARO, 2006), concluímos que, embora com limitações que o próprio cenário político-econômico impõe, tal movimento vem conseguindo produzir rupturas na ordem do cotidiano, tensionando narrativas hegemônicas e de poder.

Referências

ASSMANN, Selvino José. (Tradução). Movimento - Giorgio Agamben. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 1-8, abr. 2006. ISSN 1807-1384.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília – DF, 1988.

BRASIL. *Lei n. 8.080 de 19 de setembro de 1990*. Brasília – DF, 1990.

BRASIL. Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Secretaria Especial de Direitos Humanos. *Relatório de violência homofóbica no Brasil: ano de 2013*. Brasília: 2016.

CARBONERA, Mirian; ONGHERO, André Luiz; SALINI, Ademir Miguel (Orgs). *Chapecó 100 anos histórias plurais*. Chapecó: Grifos, 2017.

CAMARGOS, Moacir Lopes de. O surgimento das Paradas LGBT no Brasil. In: GREEN, James N. et al (orgs). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 421-434.

FACCHINI, Regina. “Sopa de Letrinhas”? – Movimento homossexual e

produção de identidades coletivas nos anos 90: um estudo a partir da cidade de São Paulo. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Departamento de Antropologia do IFCH, UNICAMP, Campinas, SP, 2002.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o campo e para a arena do movimento LGBT brasileiro. *Bagoas : Revista de Estudos Gays*, v. 1, p. 131-158, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça da era pós-socialista. In: SOUZA, Jessé. (Org.) *Democracia hoje*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

GGB – Grupo Gay da Bahia. *Assassinatos de homossexuais (LGBT) no Brasil: relatório 2014*. 2014. Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2015/01/relate3b3rio-2014s.pdf>> Acesso em: 12-11-2018.

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

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1994.

MACHADO, Frederico Viana e PRADO, Marco Aurélio Máximo. Sexualidade e Cidadania. Sociedade Civil e Poder Público na Organização da Parada GLBT na Cidade de Belo Horizonte (Brasil). *Revista Lês Cahiers de Psychologie politique*: Caen, França, 2007. v. 10. Fev. Disponível em: <http://www.cahierspsypol.fr/RevueNo10/Sommaire/sommaire10.htm>.

MACRAE, Edward. *O militante homossexual no Brasil da “abertura”*. 1985. (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACRAE, Edward. Identidades homossexuais e movimentos sociais urbanos no Brasil da “Abertura”. In: GREEN, James N. et al (orgs). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 39-62.

MOUFFE, Chantal. Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. In:

Revista Política e Sociedade, N. 03, outubro, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2015/1763>>. Acesso em: 29/07/2017

PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. *Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017*. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O que é aids*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

RENK, Arlene. *Sociodicéia às avessas*. Chapecó: Grifos, 2000.

RAMOS, Marcelo Maciel; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá . O que é LGBTfobia?. In: RAMOS, Marcelo Maciel; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá; BRENER, Paula Rocha Gouvêa. (Org.). *Gênero, Sexualidade e Direito: uma introdução*. Belo Horizonte: Initia Via, 2016, p. 183-192.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

SEMERARO, Giovanni. *Gramsci e os novos embates da filosofia da práxis*. Aparecida: Ideias & Letras, 2006. Capítulo IV: A formação da subjetividade, p. 89-110.

SILVA, Cristina Luci C. 1999. *Ativismo, Ajuda-mútua e Assistência – A Atuação das Organizações Não-Governamentais na luta contra a Aids*. Tese de Doutorado em Ciências Humanas – Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Lucas Guerra da. *Empoderamento de lideranças e ativistas LGBT para controle social no SUS*. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais e Dinâmicas Regionais) – Universidade Comunitária da Região de Chapecó. 147p. Chapecó: 2017.

SILVA, Lucas Guerra da. O movimento LGBT em Chapecó. In: BADALOTTI, Rosana Maria; TONEZER, Cristiane; COMERLATTO, Dunia (Orgs.). *Movimentos sociais, desenvolvimento regional e desafios contemporâneos*. Chapecó: Argos, 2018.

SCHERER-WARREN, Ilse. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006.

TRINDADE, Ronaldo. A invenção do ativismo LGBT no Brasil: Intercâmbios e ressignificações. In: GREEN, James N. et al (orgs). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 227-236.

UNA, União Nacional LGBT. Carta de princípios. Post do Facebook. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/unalgbt/posts/carta-de-princ%C3%ADpios-una-lgbta-sociedade-civil-organizada-composta-por-mulheres-e/105697777646994/>. Acesso em: 31/01/2019.

VARGAS, Myriam Aldana; CAVAGNOLI, Murilo. ; CATTANI, Daian. . Relações de gênero ou ideologia de gênero? (Im)possibilidades democráticas no debate (a)político sobre o plano municipal de educação de Chapecó (SC). *Revista Fórum Identidades*, v. 22, p. 234, 2017.

VERGUEIRO, Viviane Simakawa. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Programa multidisciplinar de pós-graduação em cultura & sociedade). Universidade Federal da Bahia. 244 p. Salvador: 2015.

ZANELLA, Andréa Vieira. et al. Sobre reXistências. *Revista psicologia política* [online]. vol.12, n.24, p. 247-262, 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2012000200005. Acesso em 15/01/2019.

ENVIADO EM: 01/06/2019
APROVADO EM: 01/10/2020

CULTURA ESCOLAR E ENSINO DE HISTÓRIA: CONCEPÇÕES E REFLEXÕES

School culture and History teaching: conceptions and reflections

Ronair Justino de Faria¹
Vasni de Almeida²
Cícero da Silva³

RESUMO

Neste artigo, objetiva-se analisar o conceito de cultura escolar tomando como referência o ensino de História. Para o desenvolvimento do estudo, realizou-se um levantamento prévio de referências como livros, artigos

1 É mestre em Ensino de História e graduado em História pela Universidade Federal do Tocantins – UFT. Possui especialização *lato sensu* em Projetos Educacionais com ênfase em História, pela Faculdade de Selvíria - MS. Atualmente é Professor da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Pará – SEDUC-PA. E-mail: ronair.faria@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4123-4212>.

2 Mestre e doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp/Franca e Unesp/Assis, respectivamente. É professor do Curso de História da Universidade Federal do Tocantins – UFT, Campus de Porto Nacional e, desde 2018, assumiu a Coordenação do Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional, em História das Populações Amazônicas - PPHispan. É membro da Associação Brasileira de História das Religiões. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Protestantismo, História da Educação e Ensino de História, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, educação, metodismo, educação protestante e sociedade e práticas de ensino de História. E-mail: vasnialmeida@uft.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0798-9010>.

3 Estágio pós-doutoral (em curso) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL/IBIL-CE) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Bolsista de Pós-Doutorado Júnior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, CA LL (Processo 164941/2020-7). Doutor e mestre em Letras: Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins - UFT. Professor Adjunto da Universidade Federal do Tocantins, atuando no Curso de Licenciatura em Educação do Campo e no Programa de Pós-graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura – PPGL/UFT. Tem experiência na área de Linguística Aplicada e Educação do Campo e atua, principalmente, nos seguintes temas: ensino de língua portuguesa, material didático, letramento e práticas pedagógicas em Educação do Campo/Pedagogia da Alternância. É membro da Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN) e da Rede de Investigación de Educación Rural (RIER), México. E-mail: ciccolinas@uft.edu.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6071-6711>.

científicos, dissertações e teses com o propósito de identificar e coletar contribuições já produzidas por diferentes autores a respeito do objeto de investigação. Trata-se de uma pesquisa de natureza bibliográfica, de abordagem qualitativa e interpretativa. Ao analisar o ensino de História na perspectiva da cultura escolar, percebe-se que este precisa ser visto dentro de um contexto sociopolítico, cultural e religioso, tendo em vista um melhor entendimento da História recorrente na escola. Os resultados da investigação também permitem afirmar que é por meio da ideia de cultura escolar que a escola exerce uma relativa autonomia em seu fazer didático-pedagógico prático.

Palavras-chave: ensino de História; cotidiano escolar; cultura escolar.

ABSTRACT

In this paper, we aim to analyse the concept of school culture taking as a reference the teaching of History. For the development of the study, a previous research of references such as books, scientific papers, dissertations, and thesis was carried out with the purpose of identifying and collecting contributions already produced by different authors regarding the object of research. This is a bibliographic research of a qualitative and interpretative approach. When analysing the History teaching from the perspective of school culture, it is perceived that this needs to be seen within a socio-political, cultural, and religious context, with a view to a better understanding of recurring history in school. The results of the research also allow it possible to state that it is through the idea of school culture that the school exercises a relative autonomy in its didactic-pedagogical work.

Keywords: History teaching; school daily life; school culture.

À guisa de introdução

A pesquisa na área da cultura escolar vem contribuindo para a ampliação de horizontes educacionais, o que nos permite ter um olhar diferenciado acerca da escola e da realidade onde ela está inserida, tornando-se assim, para o estudioso e pesquisador da área da educação, um interessante desafio e aprendizado ao situar o ensino na contemporaneidade com os conflitos inerentes a um desenvolvimento social e dinâmico.

Nesse sentido, o desafio é perceber o caráter plural que se apresenta em uma instituição escolar, sendo necessário compreendê-la na sua

complexidade e contradição para então analisar a sua prática socioeducativa. Segundo Candau (2008, p. 13), “a educação nas sociedades em que vivemos, complexas, contraditórias e desiguais, se realiza em diferentes âmbitos, instituições e práticas sociais”.

Para analisarmos a escola como um espaço dinâmico, complexo e próprio, em que se constitui uma prática voltada para transformações de uma sociedade, através do que se ensina, do conhecimento que se constitui no seu coletivo, trazemos como referência o conceito de cultura escolar que Julia define como:

[...] um conjunto de normas que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de práticas que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos: normas e práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo as épocas, as finalidades religiosas, sociopolíticas ou simplesmente de socialização. Normas e práticas não podem ser analisadas sem se levar em conta o corpo profissional, os agentes que são obrigados a obedecer a essas normas e, portanto, a pôr em obra os dispositivos pedagógicos encarregados de facilitar a sua aplicação, a saber, os professores. (JULIA, 2001, p. 10)

Conforme o excerto, pode-se observar que a escola é vista de forma mais ampla na acepção do autor. Ela é motivadora de um ensino dinâmico e prático. Dinâmico por estar alinhado às questões contemporâneas de uma época, ao observar as mudanças que acontecem cotidianamente, que se traduzem em novas finalidades, e novos objetivos. Prático no sentido de inculcar condutas e comportamentos para viver em sociedade, tornando os alunos sujeitos para uma atuação de forma qualitativa na sua realidade.

É por meio da ideia de cultura escolar que percebemos que a escola possui uma relativa autonomia em seu fazer pedagógico prático. Para Bittencourt (2004a, p. 39), a instituição escolar está imersa em “uma lógica particular e específica da qual participam vários agentes internos e externos”. Chervel (1990, p. 184) afirma que a Escola é uma instituição que sofre influências dos fatores externos, formando uma “cultura que adentra, adapta e transforma a cultura da sociedade que a permeia”.

Portanto, o objetivo deste artigo é analisar o conceito de cultura

escolar tomando como referência o ensino de História. Trata-se de uma pesquisa teórica, de natureza bibliográfica e de abordagem qualitativo-interpretativista. A pesquisa bibliográfica é executada “com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2006, p. 44). Para o desenvolvimento do trabalho, realizamos um levantamento prévio de referências teóricas (livros, artigos científicos, dissertações e teses) com o propósito de identificar e coletar contribuições já produzidas por diferentes autores a respeito do objeto de estudo.

O artigo está estruturado da seguinte forma. Primeiramente, discutimos o conceito de disciplinas escolares e de cultura escolar, abordando a sua utilização na compreensão da estrutura administrativa, pedagógica e o seu ensino desenvolvido no interior da instituição escolar. Em seguida, traçamos a história do ensino de História no Brasil e refletimos a respeito do seu desenvolvimento na contemporaneidade. Por último, apresentamos as considerações finais da pesquisa.

1 O ensino de História na escola: cultura, transformação e compromisso social

As mudanças pelas quais tem passado o ensino de História no Brasil - de sua configuração no século XIX até a contemporaneidade - são parte de um processo histórico e cultural mais amplo. No Período Colonial, a História ensinada ainda não tinha autonomia e o que se aprendia na área, nos colégios jesuítas, passava pelo compêndio organizado pelo professor de Humanidades do Colégio Jesuítico da Bahia, Antônio Maria Bonucci (1651-1728), uma mescla de conteúdos da História sacra e profana⁴.

A disciplina de História foi constituída oficialmente, no Brasil, a partir de 1838, com a publicação do Regulamento do Colégio Pedro II. Tendo como referência o pensamento positivista, a partir da historiografia produzida na Europa, inicialmente as aulas de História eram destinadas às últimas séries do ginásio com um número pequeno de aulas. O objetivo

4 Para mais detalhes, ver Ruckstadter e Ruckstadter (2010).

da História ensinada no Pedro II seria o de forjar uma identidade nacional para o país recém-independente, assumindo o modelo curricular europeu e produzindo uma História que dava ênfase aos acontecimentos políticos, com datas importantes e aos grandes personagens que se queria enaltecer junto à História do país (SCHMIDT, 2012).

Na Primeira República, segundo Gontijo (2006), a História ensinada nas escolas tinha como intuito despertar no indivíduo o interesse de atuar na sociedade, identificando-se com o projeto de nação pensado pelos republicanos. Uma História homogênea que valorizava a luta e defesa do território nacional, os feitos dos grandes homens da pátria, agora identificados como heróis republicanos. Foi um período em que havia pouca disponibilidade de documentos como referência e também os profissionais que empreendiam pesquisas, a escrita e o ensino da História nacional, não eram historiadores de formação, mas sim ocupantes de cargos públicos que exerciam serviços burocráticos e também profissionais de diversas áreas como bacharéis em direito, médicos, engenheiros e literatos que manuseavam documentos e se dedicavam à História da nação (GONTIJO, 2006).

As mudanças processadas no governo Vargas (1930-1945) foram transformando o ensino de História, com a busca constante de uniformização dos conteúdos e identificando-os com o nacionalismo varguista. A disciplina seguia como instrumento de reprodução dos valores preconizados pelo Estado, um ensino centralizado e seguindo a mesma disposição de conteúdos estabelecidos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A História Geral e do Brasil foram organizadas no sentido de apontar para o progresso e civilização, de forma linear e cronológica. A História a ser ensinada em sala de aula teria o seu início com a História de Portugal, país colonizador, passava pelos grandes descobrimentos, até incluir o Brasil no processo civilizatório (ABUD, 1998).

Segundo Schmidt (2012), nas décadas de 1960 e 1970, o ensino de História passou novamente por mudanças. Os militares, com a Lei 5.692/71, transformaram as disciplinas História e Geografia numa única disciplina: os Estudos Sociais, a serem ensinados nas escolas de primeiro grau. O ensino de História foi mais uma vez limitado, passando a coibir reflexão sobre o que estava ocorrendo no Brasil e aniquilando as propostas e a formação de um pensamento mais autônomo.

A década de 1980 foi bastante representativa no que se refere aos debates e discussões no âmbito político e educacional. Sobre o ensino de História, cresceram as publicações apresentando reflexões quanto aos temas,

abordagens, conteúdos, metodologias e finalidades do ensino de História, tornando o conhecimento histórico objeto de debates envolvendo a questão da democracia. Com o processo de redemocratização, iniciaram-se as estruturas curriculares em vários estados. As mudanças de concepção de ensino de História traziam em seu bojo discussões acerca da aproximação do educando de sua realidade, o que tornaria a História mais envolvente em sala de aula. A formação para a cidadania passou a ter mais centralidade no ensino em sala de aula (SCHMIDT, 2012).

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação, nº 9394, publicada em 1996, estabeleceu uma nova base curricular comum a todos os estados e as diretrizes serviriam de parâmetros para a organização curricular. As propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para o ensino de História, de 1998, romperam com a forma tradicional de ensinar, passando da forma cronológica e linear para a incorporação de eixos temáticos, utilizando-se outras metodologias como orientações para o trabalho com imagens, músicas, fotografias, documentos escritos e outros aportes. Com a História temática buscava-se valorizar as visões plurais e críticas, com novas produções da História voltadas para o cotidiano dos alunos⁵ (SCHMIDT; CAINELLI, 2009).

2 Sobre ensino de História nas duas primeiras décadas do século XXI

O desafio que se apresenta ao ensino de História nas duas primeiras décadas do século XXI é o de educar em uma sociedade que tem valorizado, em demasia, o presentismo, como denominou Hobsbawm (1995), e também a partir do que Bauman (2001) chamou de sociedade líquida. Uma realidade ancorada, de forma apaixonada, no tempo presente, pode levar a uma desincompatibilização do passado ao não refletir sobre a perspectiva de vida futura, desprezando a conscientização histórica.

⁵ Sobre as mudanças contidas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), não nos ateremos a ela, pois quando escrevemos este artigo ainda estão em análise para a publicação definitiva.

Segundo Hobsbawm (1995), a valorização do presentismo ou do imediatismo da vida, e da informação fácil pode fazer com que o ensino e a reflexão sejam elementos de pouca relevância. A influência cada vez maior da mídia na consciência das pessoas, a avalanche de informação acaba por confundir o educando, levando-o a pensar que a informação é suficiente. A escola, como espaço de reflexão, acaba sendo deixada de lado.

Diante desse quadro, o desafio é despertar para a busca de sentido histórico da realidade, onde o objetivo é consolidar a escola, não como o único local acessível para o alcance do conhecimento sistematizado, mas como o espaço privilegiado de reflexão e comprometimento com a causa da sociedade nos mais variados aspectos, buscando sempre a ressignificação do ensinar.

De acordo com Schmidt e Cainelli (2009), a História como disciplina auxilia na busca da conscientização e no desvelar através dos conteúdos e reflexões as contradições do mundo contemporâneo, sendo vista como instrumento de compreensão e atuação no mundo, devendo possibilitar ao aluno refletir sobre o que ouve e vê, e não apenas repetir informações, o que não contribui para elevar o nível de consciência crítica e autonomia do mesmo. Segundo as autoras, o ensino de História que leva o aluno a conhecer as mais variadas fontes históricas de vários países, não incentiva, não constrói no aluno o desejo de conhecer a sua própria realidade, a sua História, não contribui para a formação da sua consciência histórica, pois o ensino de História que não preza pela sua identidade está condenado ao fracasso enquanto disciplina importante para os alunos. É importante demarcar que de nada adianta ensinar aos alunos fatos históricos se não ensiná-los a pensar historicamente, dotar de sentido histórico os fatos passados que estão estudando. O que percebemos, muitas vezes, é que estamos reproduzindo em sala de aula meros repetidores e não pensadores. Em plena era do avanço tecnológico, do conhecimento, da democratização e da informação, continuamos a repetir informações, muito mais do que produzindo conhecimentos novos (SCHMIDT; CAINELLI, 2009).

Bittencourt (2004b) nos lembra que a compreensão histórica nos auxilia a pensar as pessoas não de forma individual, mas como humanidade, deixando de lado a ideia de pertença a apenas um grupo social, seja nacional, cultural ou religioso, o que muitas vezes tem levado a sociedade a um acirramento da intolerância e do preconceito entre as pessoas. Enquanto historiadores, professores de História, para a autora, devemos exercer sempre a autocrítica a nossos preconceitos, entendendo-nos como o ser humano que interpreta fragmentos da realidade, sem perseguir o estatuto de verdade. Um

fato histórico pode haver inúmeras interpretações. Sendo assim, pode-se assinalar que uma disciplina que só ocupa os alunos com milhões de dados, fatos históricos e eventos, não estabelecendo sentido para os mesmos, não os conectando com a vida dos educandos, não contribui de forma significativa para o papel de educar para a sociedade. Cabe ainda ressaltar que se deve educar o aluno para ser protagonista da sua História, pois, uma vez que o ensino fracassa, no seu objetivo, o aluno torna-se um indivíduo conformado, não exercendo a crítica e muitas vezes posicionando-se como vítima das mazelas sociais que o afrontam diariamente. Buscar o protagonismo do sujeito através da História deve ser o papel do professor no processo de ensino, bem como auxiliar o aluno na construção da identidade e consciência crítica (BITTENCOURT, 2004b).

Na trilha de Abud (2005), podemos afirmar que um professor jamais deve se vangloriar de ter, em sala de aula, alunos quietos, pois para se formar pessoas críticas e reflexivas, há que se pensar em alunos que buscam a liberdade, fazendo o tempo todo sua leitura de mundo, desprezando a servidão cotidiana e a passividade submissa e alienante, que encarcera o potencial intelectual dos mesmos. Para a autora, na busca da formação do conhecimento histórico é importante observar que o processo de aprendizagem em História traz em seu bojo a compreensão da realidade histórica, aprendizado esse compreendido como objeto de reflexão e não estudando a mesma como uma mera disciplina para o alcance de uma realização profissional. Deve-se, sempre, buscar no amparo das fontes o desenvolvimento da criatividade histórica, exercendo a arte do questionamento, da crítica, libertando a imaginação histórica, própria de quem busca uma reflexão. Ainda segundo Abud (2005), o aprendizado histórico decorre de uma articulação mais ampla onde a História ensinada nas escolas, a mídia, a prática cotidiana, elementos importantes para a constituição desse aprendizado com o objetivo de levar o aluno a uma compreensão de uma conjuntura que ele está imerso. A autora nos lembra que “parece claro que os meios de comunicação, como a televisão e o cinema deram uma importante contribuição para que os alunos elaborassem suas concepções de História e de tempo histórico” (ABUD, 2005, p. 26).

Contudo, não dá para simplificar o processo de construção do conhecimento histórico, pois ele não acontece somente na Escola, há uma complexidade de fatores relevantes para sua construção e reconstrução, abrindo diversas perspectivas que implicam um repensar contínuo do presente que a todo o momento descortinam. É importante observar que a escola é o *locus* privilegiado para reconhecer a complexidade do processo histórico, onde com base em fatos, eventos e teorias, os alunos exercem

a crítica fundamentada, tornando-os inteligíveis quanto à apreensão de processos históricos, por meio do compromisso de reflexão, não fantasiando a realidade, mas interpretando-a a partir de sua vivência cotidiana. Conforme Abud (2005, p. 28),

[...] é nas escolas que se estuda a História e onde se cruzam de modo comprometido o conhecimento científico e o conhecimento escolar, porque o ambiente escolar é privilegiado para que os alunos aprendam maneiras de pensar sobre o passado que deverão ajudá-los a se orientar no tempo, relacionando o passado, o presente e o futuro com suas vivências como seres temporais. As representações históricas que os alunos constroem emergem de determinados processos da vida humana prática que interagem com o conhecimento escolar.

À medida que o ensino de História, com sua função educativa, vai se formulando a partir de situações vividas no cotidiano, englobando os aspectos políticos, econômicos, sociais, culturais e religiosos, é que vai ganhando sentido. O ensino de História ganha em vitalidade quando permite aos alunos a capacidade de analisar e comparar diversas realidades, percebendo as semelhanças, as diferenças no interior de um grupo ou sociedade, nos seus respectivos tempos e espaços.

De acordo com Abud (2005), a construção do conhecimento é um desafio cotidiano no seio da escola, onde exige uma base precisa de orientação na sua construção, tendo em vista a necessidade de mediar o conhecimento científico, produzido a partir das pesquisas acadêmicas e da realidade em que a mesma está sendo ensinada, sem cair no lugar possível dos julgamentos anacrônicos e também das simplificações, que ao invés de aproximar, distancia os alunos da História. Assim, o ensino de História deve fornecer as bases que possibilitem a construção de uma postura crítica, que permitam aos sujeitos inquirir a sua realidade, despertando-os para a análise histórica, construindo argumentos para a interpretação e explicação da realidade. Esse ensino permite ampliar cada vez mais sua capacidade de refletir com suas referências, despertando-os para o interesse da História dos tempos passados e construindo uma estreita relação com a realidade presente. Uma postura mais crítica diante do ensino de História tem sido notada nas duas primeiras décadas do século XXI. Ao menos no

discurso oficial, buscou-se questionar a História acentuada em bases linear e cronológica, introduzindo novos conceitos e categorias que auxiliam na compreensão da História e na aproximação desta com o cotidiano dos alunos.

Nesse sentido, os PCNs, de 1998, procuraram orientar os currículos e propostas pedagógicas para a superação desse ensino linear e cronológico de bases políticas que induziam os conteúdos e conceitos destoarem da realidade do aprendiz. O ensino por eixos temáticos aproximaria ensino do cotidiano dos alunos, com a pretensão de romper a linearidade que marcava a disciplina ministrada em sala de aula.

Todavia, as boas intenções dos PCNs esbarraram nas propostas dos livros didáticos aprovados pelo Ministério da Educação (MEC) e assumidos nas escolas desde então, que continuam tendo por base a História cronológica amparada no *quadripartite français* (ABUD, 2005). Segundo Abud, são pouquíssimas as obras elaboradas pelo viés temático, metodologia preferencial dos PCNs. Isso nos leva a compreender que a construção do conhecimento histórico no interior da escola exige mais que normas e leis, pois essa passa pela afirmação de uma cultura escolar enquanto espaço produtor de conhecimento e revelador de posições nem sempre visíveis às pesquisas que se fazem sobre a escola.

Voltar o olhar para os meandros da escola nos faz sempre lembrar das orientações de Freire (2005). Para esse autor, o ensino deve estar atento à compreensão da realidade sócio-histórica do educando, não impondo formas de pensar e agir. Para esse educador, é função do ensino propiciar o desenvolvimento de um sujeito que conhece e respeita as diferenças para com o outro, agindo em prol da educação do outro. O agir consciente e reflexivo é uma forma de educar, mesmo que não havendo o intuito ou a consciência do ato de estar se educando. O exemplo é uma forma de educar, pode-se ver isso a partir do diálogo (FREIRE, 2005).

O despertar da consciência histórica⁶ em sala de aula é uma necessidade nesse dinâmico mundo das interações sociais, necessitando sempre de um melhor entendimento de si e da realidade dinâmica que o cerca. É de se afirmar, portanto, que o ensino de História tem papel

6 Quando nos referimos à consciência histórica temos em mente a definição de Rüsen, quando afirma ser “[...] a soma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (RÜSEN, 2010, p. 57).

preponderante, na ampliação da esfera do conhecimento.

O crescimento do educando é percebido quando este compreende o ambiente que o cerca, tornando-se sujeito ativo do mesmo, desenvolvendo o respeito, a admiração e a solidariedade com os demais que partilham da caminhada educativa, onde passa a desenvolver-se em prol do outro, compreendendo-o como parte integrante importante para a sua caminhada.

De acordo com Rüsen (2010), a atividade educativa deve ser compreendida por todos como importante matéria de interesse e significação, estabelecendo o respeito recíproco, inspirando um ambiente propício ao ensino, onde o educando consciente do seu papel enquanto sujeito ativo se coloca em condições de oferecer algo ao grupo social que pertence e que atua. Esse disponibilizar deve ser consciente e nunca imposto ou em troca de algo. Deve-se fazer por identificação para com a sociedade histórica, com vista à projeção social humana, onde se estabelece uma sociedade norteada pelas conquistas éticas e culturais. Contudo, na sociedade atual tem predominado o interesse pelo individualismo em detrimento do coletivo. Eis a estrutura basilar da História enquanto proposta de ensino.

As autoras e autores que se debruçam sobre o ensino de História na contemporaneidade convergem ao afirmar que esse ensino deve ser desenvolvido com o intuito de romper com o tradicional, sempre buscando elaborar novos materiais, possibilitando novas reflexões acerca da realidade dinâmica, incluindo temas que ressaltam a sua importância histórica para ser abordada e aprofundada na busca do entendimento da sociedade e os processos de mudanças que “emergem” na mesma no decorrer do tempo. Uma postura mais crítica diante do ensino de História tem sido notada nas duas primeiras décadas do século XXI. Ao menos no discurso oficial, buscou-se questionar a História acentuada em bases linear e cronológica, introduzindo novos conceitos e categorias que auxiliam na compreensão da História e na aproximação desta com o cotidiano dos alunos.

Outro debate que cercou o ensino de História nas duas primeiras décadas do século XXI é o que leva em consideração o currículo selecionado como parte do contexto social no qual está inserida a escola. O saber escolar incorpora uma posição clara em relação ao conhecimento do contexto social onde se ensina, de quem ensina e de quem aprende, observando o nexo de relações entre eles, tendo em vista propiciar o avanço na aprendizagem e construindo sentido com o objetivo “de fazer incorporar ao *habitus*” (FORQUIM, 1992, p. 34, apud MONTEIRO, 2003, p. 13).

A seleção dos conteúdos a serem ensinados em uma escola é sempre

fruto de inúmeros debates acerca da sua finalidade mais específica, uma vez que a escola está envolvida nas exigências políticas e culturais, sempre ajustada a um projeto do Estado. Nesse sentido, Monteiro afirma que a seleção “resulta, por sua vez, de lutas e negociações políticas envolvendo legitimações ou contestações de poderes na sociedade em geral, no campo acadêmico e/ou sócio profissional, ou no contexto educacional mais específico” (MONTEIRO, 2003, p. 16).

Para Monteiro, o ensino que ocorre a partir do conteúdo selecionado deve levar em consideração o conhecimento e a referência de quem induz a mediação, no caso, os professores e os alunos, razão ímpar de toda a discussão e processo educativo. A finalidade da seleção deve ter como objetivo a construção de uma sociedade melhor, em uma perspectiva ética e igualitária. Desta forma, a formação do sujeito é o elemento fundamental para a formação de valores caros a uma determinada sociedade. Sobre a formação de valores no contexto educativo, Monteiro (2003, p. 18) afirma que

Os valores são transmitidos não apenas através dos métodos de ensino (que podem induzir a passividade ou a posturas ativas e críticas), mas também através dos conteúdos selecionados para serem ensinados. Eles estão presentes em forma de “filigrana” nos conteúdos escolares e revelam as escolhas éticas de uma sociedade.

Os saberes necessários para o ensino de História passam pelo crivo de escolhas e valores de quem seleciona esses saberes e, dessa forma, os conteúdos trazem consigo uma carga ideológica e uma determinada visão de mundo. Por isso os embates envolvendo o que ensinar são resultados da correlação de forças sociais.

A seleção de conteúdos e as disputas que a circundam passam pelo conhecimento da disciplina que ministra, do projeto que desenvolve ou de todo o sistema escolar. Conhecendo os conteúdos e suas finalidades, os professores e alunos podem contribuir com um ambiente de aprendizagem socialmente responsável e valorizado. É Chervel (1990) quem destaca a importância de se conhecer o ambiente escolar para se escolher os conteúdos a serem selecionados, pois o

[...] sistema escolar é detentor de um poder criativo insuficientemente valorizado até aqui e que ele desempenha na sociedade um papel o qual não se percebeu que era duplo: de fato ele forma não somente os indivíduos, mas também uma cultura que vem por sua vez penetrar, moldar, modificar a cultura da sociedade global (CHERVEL, 1990, p. 184).

Monteiro nos alerta, ao tratar do papel duplo do sistema escolar, ser importante observar a responsabilidade na seleção e organização do conteúdo histórico a ser ensinado, “pois o trabalho do historiador implica a exigência de traduzir na linguagem de hoje, o significado passado de palavras e, através delas, das realidades expressas” (MONTEIRO, 2003, p. 26).

Para Schmidt e Cainelli (2009), a responsabilidade com o sistema escolar e o zelo com a disciplina que ministra deve ser parte integrante de quem se propõe a fazer parte de um projeto educativo. Assim, o historiador/professor, dotado de zelo pela discussão histórica a ser empreendida, incube-se na responsabilidade de trazer para os conteúdos atuais termos e conceitos de tempos passados, o qual poderá optar pela simplificação ou reducionismo, ou estabelecer um diálogo ético de forma a compartilhar uma visão mais próxima da realidade estudada (SCHMIDT; CAINELLI, 2009).

Bittencourt (2004a) ressalta que o compromisso com a formação intelectual, com todo o sistema educacional e também com a disciplina que desenvolve em sala de aula, deve ser parte constante de discussões no interior da escola e das seleções que ali se verificam. Segundo a autora, professor/historiador não deve se descuidar da sua formação, pois este é concebido como o sujeito facilitador da aprendizagem em História, aquele que incentiva os alunos a uma compreensão do específico e do todo, da realidade que o cerca, refletindo, rememorando o passado a partir de critérios selecionados (BITTENCOURT, 2004a).

O saber ensinado é sempre fruto de escolhas, de referências teóricas e vivências dos professores, levando-se em consideração, ainda, o contexto em que ocorre o ensino. Para Monteiro (2003, p. 26), “Este saber a ensinar vai sendo transformado em saber ensinado a partir de decisões tomadas pelos professores que escolhem alternativas que julgam mais apropriadas para o seu ensino”.

Ainda de acordo com Monteiro, é importante que o professor se utilize de mecanismos que venham a transformar o conteúdo selecionado, colocando-o a serviço da compreensão da realidade. Todos os procedimentos selecionados, adotados e reconhecidos dentro de um ambiente escolar devem propiciar o reconhecimento por parte do aluno de situações existentes dentro do seu contexto vivencial cotidiano. A disciplina de História deve permitir ao aluno a apropriação de sua realidade de forma ampla. Assim, o aluno e o meio em que está inserido devem ser a referência para o professor realizar as suas escolhas teóricas e metodológicas de abordagem. Não deve o professor ficar refém de teorias como um fim em si mesmo, sem uma perspectiva de transformação.

Para Monteiro (2003), é importante que o aluno construa novos significados e sentido histórico para a vida social, vendo o mundo e as transformações à sua maneira e se desenvolvendo enquanto sujeito histórico. Para isso, faz-se necessário envolver a aprendizagem do aluno a partir de conteúdos selecionados que envolvam conceitos que contribuam para distinguir aproximações e distanciamentos nos diferentes períodos históricos. Sobre a importância de trabalhar os conceitos, Monteiro (2003, p. 29) afirma que:

[...] conceitos são referências que não determinam que a apropriação dos alunos será aquela esperada pelo professor. Essa construção é realizada num espaço onde existe liberdade para que as leituras e intervenções dos diferentes alunos possam se efetivar, inclusive, aprofundar as análises e ampliar os significados.

Ensinar História é possibilitar aos alunos contato com épocas históricas distantes da que vivem, e esse contato deve ser a partir de um compromisso em contextualizar sem simplificar, de levar o aluno a realizar uma leitura do período sem o risco de implicações reducionistas e homogeneizantes que em muito prejudica qualquer compreensão do período ou tema histórico que se estuda.

É também não menos importante afirmar que, para que haja um ensino que promova o desenvolvimento histórico intelectual do aluno levando-o a adequada compreensão das interações sociais e das mudanças

que se apresentam na sociedade, é importante que haja articulação permanente entre teoria e prática, onde a reflexão está fundamentada na ação, tornando assim todos os seus atos no presente mais significativos. Importante afirmar ainda que, quando se fala da necessidade de teoria que fundamenta um processo de ensino, é bom observar que não é qualquer teoria, mas aquela que condiz ou que envolve a realidade que se estuda.

Em seu estudo, Faria (2018) analisa o ensino e o aprendizado em História na Escola Família Agrícola de Porto Nacional (EFAPN) a partir da conexão dessa disciplina no contexto da cultura que se desenvolve no espaço escolar. Trata-se de uma pesquisa de grande relevância sobre o tema, pois contribui para sistematização de um conjunto de considerações que entendemos ser importantes para a compreensão das formas de aprender e ensinar em um espaço específico, o que nos leva a estabelecer reflexões sobre os saberes disciplinares e a cultura escolar.

3 Disciplinas escolares e cultura escolar

O saber histórico construído no contexto da cultura escolar é de suma importância para uma prática social fundamentada em elementos do passado, que dotados de História, a partir do presente pode conduzir os alunos a identificar interesses e contradições no presente que estão vivenciando. A História vai possibilitar a construção do diálogo presente para com o passado, levando a mudanças de concepções acerca do já sabido, interagindo e reflexionando na obtenção de novos caminhos que melhor orientam o seu fazer presente.

É oportuno salientar que quando se trata de compreender a cultura escolar de forma ampla, deve-se ter em mente a discussão sobre o que está sendo ensinado nas escolas em termos de conteúdos, metodologias e de debates sobre a responsabilidade da formação na sociedade. Uma reflexão mais crítica e atual acontece no interior da escola ou em razão do seu projeto educativo, com a finalidade explícita do caminho a percorrer e o lugar a alcançar, permitindo um melhor entendimento e aprendizagem por parte dos sujeitos escolares.

Sobre as disciplinas escolares, Chervel (1990) ressalta a

importância da consolidação desse campo de estudo, de sua constituição e das mais variadas fontes que os historiadores possam utilizar para suas pesquisas. Chervel traz à luz o conceito de disciplina, situando-o historicamente, mostrando que na sua origem o termo disciplina possuía relação com aspectos referentes à vigilância e repressão às más condutas. De variados significados presentes nos séculos XVIII e XIX, o termo disciplina como conhecemos surge a partir do início do século XX, onde conforme o autor, “passa a significar matéria de ensino suscetível de servir de exercício intelectual” (CHERVEL, 1990, 179). Pode-se perceber que este ganha uma conotação referente ao ensino e à escola, responsável pela transmissão de um conjunto de saberes de determinado período.

Cada escola possui uma especificidade dentro do seu contexto, produzindo uma cultura específica que lhe confere legitimidade na construção de uma cultura escolar. Para Chervel (1990), toda disciplina é constituída para uma finalidade educativa no interior da escola, que através do conjunto de conteúdo, busca cumprir com o objetivo de ensinar, necessário a cada período e época na sociedade. Assim, “as disciplinas são esses modos de transmissão de cultura que se dirigem aos alunos” (CHERVEL, 1990, 186).

Para Chervel, conhecer a História das disciplinas é se interessar por uma parte da História que merece uma discussão, sendo necessário situar o interesse de sua legitimação juntamente com os componentes da cultura escolar. Vale ainda ressaltar que o estudo mostra que a escola integra princípios de uma prática que resulta em propiciar mudanças na sociedade, sendo esta uma das mais importantes finalidades da escola e o saber que ela desenvolve.

Refletir sobre a História das disciplinas presentes na escola articulada aos demais elementos que a compõem torna-se fundamental, levando-se em consideração o papel significativo que esta desempenha no ambiente escolar. Para Bittencourt (2004a, p. 47), “a disciplina escolar visa formar um cidadão comum que necessita de ferramentas intelectuais variadas para situar-se na sociedade e compreender o mundo físico e social em que vive”.

Compreender a cultura escolar e a História das disciplinas é proporcionar aos educadores uma reflexão sobre o que é desenvolvido no interior da escola, a cultura que se produz em seu interior, as abordagens que se fazem a partir destas disciplinas escolares, o que nos permite problematizar sobre o significado da escola e do ensino nos tempos atuais.

A cultura escolar cumpre também a tarefa de demonstrar que o trabalho do historiador pode ser efetivado nesse campo de estudo, refletindo sobre sua realidade. A escola se constitui a partir de demandas que surgem em determinadas épocas da sociedade e, de maneira ativa, constrói realidades e culturas das quais as disciplinas fazem parte.

No que tange a sua importância, pode-se afirmar que a disciplina só perde o seu sentido se ela não cumpre sua finalidade no interior da escola, sendo que a escola influencia na sociedade a partir da cultura que é produzida no seu interior. Para Bittencourt (2003, p. 9), “As disciplinas escolares fazem parte dos currículos e constituem saberes [...] que circulam no cotidiano das salas de aula”.

Tomar a escola como campo de estudo é analisá-la com suas características próprias, como um espaço que reflete a estrutura estabelecida em nossa sociedade, buscando fomentar numa visão mais ampla uma concepção dialética de educação, com desenvolvimento e realizações de projetos que venham a contemplar os anseios políticos e sociais de uma sociedade ou grupos. Assim, a escola é um espaço de construção de cidadania. Na perspectiva da escola como construção de uma pretensa cidadania, Candau (2008) a concebe como “um espaço de busca, construção, diálogo e confronto, prazer, desafio, conquista de espaço, descoberta de diferentes possibilidades de expressão e linguagem, aventura, organização cidadã, afirmação da dimensão ética e política de todo o processo educativo” (CANDAU, 2008, p. 15).

Uma das possibilidades de uma pesquisa que leve em consideração a cultura escolar é ressaltar a importância das fontes produzidas, seja no interior da escola, seja no seu exterior, e também em sua razão. As fontes documentais escolares podem ser as mais variadas, como atas de reuniões, livros de registros, diários de classe, planos de ensino, projetos político-pedagógicos, documentos formais de orientação, livros didáticos, resoluções e demais documentos enviados por outras instituições. Também é importante ressaltar a contribuição dos sujeitos escolares da pesquisa como: professores, alunos, coordenadores e outros agentes que participam do cotidiano escolar.

Os pesquisadores da História da educação têm-se utilizado do conceito de cultura escolar nas pesquisas sobre instituições educativas, o que é visto como positivo à medida que ampliou seu campo de estudos e estabeleceu-se um diálogo com as mais variadas fontes produzidas no seu interior. Assim, a cultura escolar tem possibilitado compreender o que se

passa nos intramuros de uma escola, espaço do saber sistematizado, trazendo à luz o desdobramento de um processo educativo, suas especificidades na seleção e organização para a construção do conhecimento e as demais decisões que refletem sua finalidade educativa na sociedade.

Em sua pesquisa a respeito do ensino de História na EFAPN, a partir do conceito de cultura escolar, Faria (2018, p. 34) observa:

[...] estamos utilizando esse termo [cultura escolar] para dar conta da complexidade organizacional e institucional de uma instituição educativa, que por seu lado, possui como finalidade, a partir de suas formulações pedagógicas, construir uma concepção de mundo a partir de uma postura reflexiva que se pretende ser contextualizada e dinâmica.

Nesse sentido, o que devemos buscar, analisar e compreender, no espaço escolar, é a construção de uma sociedade que se constrói no seu interior, refletindo sobre os elementos teóricos, políticos e práticos presentes, abrindo espaço para os debates das contradições, desvelando sua identidade, não a mostrando como espaço hegemônico, mas específico dentro de um contexto social, forjando a crítica necessária ao seu avanço como projeto educativo (FARIA, 2018).

Conforme Julia (2001, p.13), as pesquisas escolares devem ser capazes de abrir a “caixa preta da Escola”, o que possibilitaria avanços na compreensão do que se ensina, dos seus fundamentos metodológicos, das categorias e dos conteúdos, que articulados a amplas bases teóricas, buscam explicar e compreender o processo de desenvolvimento da realidade presente.

Observa-se ainda que apesar das diversidades de fontes à disposição dos que se aventuram a estudar a escola em seu cotidiano, estas não são suficientes para o esgotamento de uma pesquisa, devido à complexidade que se apresenta. Pode-se dizer ainda que a sua disponibilidade pode variar de escola para escola, dependendo da estrutura do seu arquivo. No trabalho de pesquisa exige-se ao historiador levantar e dar importância às fontes existentes, pois como afirma Julia em relação ao seu empenho, “O historiador sabe fazer flechas com qualquer madeira” (JULIA, 2001, p. 17).

Para o uso de fontes presentes no interior da escola é fundamental

que o pesquisador/historiador as interogue com cautela, sendo necessário o confronto entre as diversas fontes, caracterizando um aprofundamento na sua análise, pois é sabido que muitas vezes o que é produzido em termos de orientações, mais especificamente vindas de fontes oficiais, nem sempre é seguido na sua inteireza, muitas vezes fica apenas demonstrado o desejo de implementação e não o que realmente foi de fato realizado.

Desta forma pode-se depreender que a simples descrição ou análises superficiais de fontes pode levar a sérios equívocos na pesquisa sobre o processo educativo. André Chervel, ao pesquisar os currículos escolares dos séculos XVIII e XIX, já nos alertava quanto ao cuidado com as fontes: “Não podemos, pois, nos basear unicamente nos textos oficiais, para descobrir as finalidades do ensino” (CHERVEL, 1990, p. 190).

4 O ensino na escola como transformação: a reflexão sobre a ação e compromisso social

Quando tratamos do ensino no contexto escolar, precisamos ter em mente que é importante discuti-lo a partir da prática, no seu desenvolvimento diário na escola, procurando desenvolver de forma clara seu processo e viabilidade na formação da sociedade brasileira. Ou seja, compreender o ensino na escola passa por compreendê-lo na especificidade da escola, mas também de forma mais ampla, inserindo-o em um contexto da sociedade capitalista no seu viés político (tomada de decisões) e econômico (exploração, dominação).

A pesquisa no âmbito da cultura escolar situa a escola em um contexto mais amplo, seja por sua importância, seja por sua abrangência no seio social. Segundo Gabriel (2008, p. 18), a escola “passa a ser vista não somente como local de instrução mas também como a arena cultural onde se confrontam as diferentes forças sociais, econômica, políticas e culturais em disputa pelo poder”.

Entendemos que uma proposta de ensino precisa ser vista no interior de suas contradições, de discussões que despertam a partir da sua prática. Dessa forma, é preciso desvelar os conteúdos e métodos, refletindo sobre eles a partir da relação nem sempre pacífica entre professor e aluno,

do planejamento, da execução e sua finalidade, sempre atrelando ao trabalho pedagógico na escola com a estrutura de sociedade que se objetiva transformar. Reforça-se ainda que todo projeto de ensino ensina uma dose de complexidade, pois envolve a busca da transformação no seu papel refletido.

Refletir sobre a realidade é torná-la acessível e ampla, transformando o mundo em que se vive através do conhecimento. O que se ensina é importante que seja refletido a partir do seu caráter histórico, cultural e social. É preciso estar atento aos mais diversos valores forjados pelos indivíduos nas diferentes épocas e lugares, pois, sabe-se que os valores são construídos pelo indivíduo dentro do espaço e tempo em que o mesmo está inserido. Quando se trata de propostas de ensino, é bom ressaltar que este não pode vir apartado da prática, ou seja, divorciado da realidade. É necessário criar condições práticas e eficazes para que os projetos se realizem manifestando o seu caráter educativo e transformador da realidade.

A História tem nos mostrando que a transformação da escola não é tarefa simples para nenhum grupo reduzido de pessoas. As mudanças que ocorrem de forma rápida na sociedade contemporânea, no mundo do trabalho, no campo tecnológico constituído de uma sociedade virtual onde os meios de comunicação e informação ganham preponderância, têm invadido o âmbito escolar, tornando-se mais um desafio para se efetivar uma aprendizagem satisfatória que serve a uma sociedade democrática.

Sabemos que as transformações a serem efetivadas nas escolas são inúmeras, exigindo um esforço coletivo de todos os sujeitos que a compõem (professores, alunos, pais e diretores), governos e sindicatos. Por isso, é preciso estar atento para as práticas culturais tradicionais e burocráticas que têm colaborado para o processo de exclusão social, restringindo uma escola que propicia aos educandos um desenvolvimento no campo da cultura, da ciência e tecnologia e humano. Eis o desafio da sociedade atual.

A implementação de políticas de ensino deve considerar os saberes e valores construídos dentro do espaço escolar, para então propor mudanças que compreendem os currículos. Os projetos educacionais, a organização do trabalho pedagógico e a aprendizagem de forma geral só serão efetivados a partir da democratização das discussões, incluindo todos da esfera educacional no debate responsável.

Uma proposta de ensino deve ser conduzida tendo como ponto de partida para a sua realização um ensino que efetue mudanças no educando,

operando mudanças em todos os envolvidos, pois sabemos que o ato de ensinar é um interpretar juntos, no qual professores e alunos buscam a problematização e socialização da realidade a partir de uma reflexão coletiva do ensinar e aprender. Para Monteiro (2007), quando se busca discutir sobre o saber escolar e suas possibilidades de transformação, é bom ressaltar que por muito tempo os conhecimentos científico e acadêmico nortearam o processo educacional, reduzindo o professor da educação básica a um mero transmissor desse conhecimento dentro do ambiente escolar e os alunos que auferissem aquele conhecimento, teriam ascensão social (MONTEIRO, 2007, p. 81).

Uma abordagem mais ampla e complexa permite afirmar que a forma de ensinar não pode se reduzir a instrumentos e técnicas, referendadas pela ciência, que não dá conta das transformações próprias de uma sociedade efervescente com configurações dinâmicas de uma sociedade. Partindo desta premissa, reconhece-se que a escola é um espaço amplo e significativo campo de pesquisa, que muito vem contribuindo para o conhecimento escolar e avanço do processo educativo.

Para Monteiro (2007, p. 82), toda essa primazia da ciência em relação ao conhecimento e aos seus métodos, que faria da escola instituição por excelência de divulgação científica, tem sido questionada a ponto de não concebê-la como um conhecimento inquestionável. Quando questionada, a escola suscita inúmeras discussões que têm dado voz e autonomia aos professores e alunos, fazendo com que eles ganhem importância dentro do contexto escolar. Monteiro nos alerta ainda que o aluno não pode ser visto como mero receptor da ciência produzida na universidade e da qual só tem que apreender, e o professor não pode ser aquele que transmite. Ambos são sujeitos ativos do processo educacional com suas vivências e referências que lhes permitem intervir no processo de ensino. O processo educativo deve evitar a lógica estreita da ciência apenas transmitida para possibilitar pesquisas e questionamentos que visam a uma abordagem mais ampla do sistema educacional. Abordagens mais coladas às realidades escolares produzem sentido para um debate crescente na área da educação onde são incorporadas novas concepções, formulação de novos conceitos que permitem identificar teorias reducionistas que por muito tempo têm acometido a proposta educacional em nosso país (MONTEIRO, 2007).

A ação docente em História na sala de aula deve permitir a compreensão desse processo interno e externo à escola, pesquisando tudo o que compõe o âmbito escolar (estrutura curricular, física, pedagógica, professores e alunos) para então tecer considerações promissoras e

específicas do contexto escolar.

Como vivemos em uma sociedade dinâmica, é fundamental refletir e agir estabelecendo compromisso com as transformações. Também é importante refletir sobre o ser social que somos, nunca apartado dos demais, pois vivemos em uma sociedade e temos que buscar o comprometimento com o social. Segundo Paulo Freire, é preciso pensar na melhoria do outro a partir dos nossos atos que deverão ser refletidos de acordo com os objetivos propostos. O ser humano pelo seu papel, seu compromisso, não pode existir sem a ação e reflexão, na e sobre a realidade que está inserido. A mudança de uma sociedade excludente, para uma sociedade que preza pela igualdade de condições e direitos, deve ser a proposição de uma educação libertadora. Paulo Freire enfatiza isto afirmando que a “Educação é essencialmente um ato de conhecimento e de conscientização e que por si só não leva uma sociedade a se libertar da opressão” (FREIRE, 1983, p. 11).

Na perspectiva freiriana, o indivíduo que se propõe a ensinar precisa refletir sobre sua ação, uma condição intrínseca para estar no mundo. Esta reflexão possibilita ultrapassar os limites que o mundo os impõe. É preciso estar consciente de ser e de estar no mundo, de fazer parte da convivência social. É preciso que da sua ação produza significado capaz de promover proficuas transformações, pois não podemos negar o ser histórico que somos e assim estamos comprometidos com essa mudança (FREIRE, 1983).

O desenvolvimento de uma realidade histórica é compromisso do educador que cria e transforma essa realidade, porém o mesmo precisa atuar no sentido de não permitir a atrofia do pensar e do agir. Eis, o papel do educador. Pensar a partir do presente, da realidade concreta, visualizando uma sociedade onde os interesses de grupos, próprios de uma sociedade desigual, não venham a comprometer o processo de humanização, a atuação e sua responsabilidade histórica (FREIRE, 1983).

Assinala-se que qualquer que seja o ato educativo este precisa ser desenvolvido na direção do rompimento com uma sociedade desigual e excludente que definha a capacidade de luta daqueles que necessitam superar a situação de frustração social, que o indivíduo está imerso. A proposta do pensar é fazer com que o indivíduo tome a consciência da realidade e estabeleça diretrizes de ação.

É importante anotar que o enfrentamento da realidade concreta é necessário, sem fugas ou devaneios, por isso, o conhecimento é relevante, a conscientização é necessária para o engajamento. Conforme ressalta Freire

(1983, p. 19), “Não pode existir neutralidade frente ao mundo, frente ao histórico, frente aos valores, reflete apenas o medo que se tem de revelar o compromisso”.

Ao professor que não se engaja no ato de ensinar verdadeiramente, revelando assim uma pseudoneutralidade, se coloca como parte do processo de desumanização corrente, pertencendo a um grupo que prima por interesses individuais, revelando um descompromisso com a solidariedade necessária a quem (de quem) se propõe verdadeiramente a educar. “Antes de ser um profissional, o homem é homem e deve ser comprometido por si mesmo” (FREIRE, 1983, p. 19).

Assim, na prática educacional, há a necessidade de uma prática docente que possa interrogar suas práticas cotidianas na escola, trazendo-o para o engajamento educacional mais amplo, não ficando restrito a conteúdos e à sala de aula. O desafio que o campo educacional impõe hoje ao professor é que este sinta interesse em se apropriar de todo o sistema educativo, pois com a visão do todo, o docente pode atuar qualitativamente no seu espaço, tendo em si o sentimento de pertença a um projeto educativo que inclui a sua parte na regra da mudança.

A valorização da sua atuação cotidiana é um dos passos importantes para que haja o engajamento em prol de transformações e alterações na escola, sensibilizando seus sujeitos para a necessidade de um repensar das abordagens teóricas e metodológicas daquilo que se ensina. Tais observações amparam as considerações que Faria (2018) tece sobre a metodologia de ensino na EFAPN e os esforços desencadeados para se ensinar História no contexto da realidade do campo.

Considerações finais

Ao analisarmos o ensino de História na perspectiva da cultura escolar, percebemos que este precisa ser visto dentro de um contexto sociopolítico, cultural e religioso, tendo em vista um melhor entendimento da História que ocorre na escola. Julia (2001, p. 32), ao discutir historicamente a cultura escolar, ressalta que “a cultura é efetivamente uma cultura conforme e seria necessário definir, a cada período, os limites que

traçam a fronteira do possível e do impossível”.

Os estudos de Chervel (1990) e Julia (2001) buscam apresentar a escola e os elementos que a constituem, estabelecendo como uma teoria histórico-pedagógica importante para a compreensão do que, do como, do para que se ensina, contribuindo assim para o surgimento de diversos trabalhos de pesquisa que privilegiem o ensino, na construção de projetos e suscitar de ideias que venham mobilizar os sujeitos para essa perspectiva, contribuindo assim, com a tão desejada melhoria da educação.

Uma investigação no campo da cultura escolar não pode repetir o já sabido em termos acadêmicos sobre uma instituição educativa, continuando apenas a discorrer sobre o que já está estabelecido pelas Universidades e demais instituições - locais de discursos autorizados, sob o risco de permanecer apenas reproduzindo o que já está produzido para contemplar meras formalidades. Dado que a escola apresenta-se como singular na sua organização e no seu fazer prático e pedagógico, o seu cotidiano é um rico campo de estudo, onde se deve sempre vislumbrar o rompimento com o reprodutivismo que tem favorecido discursos irrealistas legitimadores de inúmeros projetos no campo político-governamental, que pouco tem operado significativas mudanças em nosso ensino.

Agradecimentos

O terceiro autor deste artigo agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela Bolsa de Pós-Doutorado Júnior (CNPq nº 164941/2020-7).

Referências Bibliográficas

ABUD, Kátia Maria. Processos de construção do saber histórico escolar. *História & Ensino*, Londrina, v. 11, p. 25-34, jul. 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 258p.

BITTENCOURT, Circe. *Ensino de História: Fundamentos e Métodos*. São Paulo: Cortez, 2004a. 408p.

BITTENCOURT, Circe. Capitalismo e cidadania nas atuais propostas curriculares de História. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004b. p. 11-27.

CANDAU, Vera Maria. Construir ecossistemas educativos – reinventar a escola. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Reinventar a escola*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 11-16.

CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria e Educação*, n. 2, p. 177-229, 1990.

FARIA, Ronair Justino de. *O ensino de História no contexto da Pedagogia da Alternância: um estudo da Escola Família Agrícola de Porto Nacional*. 2018. 134f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2018.

FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. (Coleção Educação e Mudança, vol. 1). 79p.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 48. reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 213p.

GABRIEL, Carmen Teresa. Escola e culturas: uma articulação inevitável e conflituosa. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Reinventar a escola*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 17-46.

GONTIJO, Rebeca. *Historiografia e ensino da História na primeira república: algumas observações*. In. XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ 2006.

HOBSBAWM, Eric. A revolução cultural. In: HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 314-336.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas, n. 01, p. 09-44, 2001.

MONTEIRO, Ana Maria Ferreira da Costa. A História ensinada: algumas configurações do saber escolar. *História & Ensino*, Londrina, v. 9, p. 37-62,

out. 2003.

MONTEIRO, Ana Maria Ferreira da Costa. *Professores de História: entre saberes e práticas*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007. 262p.

RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins; RUCKSTADTER, Vanessa Campos Mariano. As origens do ensino de História no Brasil Colonial: Apresentação do epitome cronológico, genealógico e histórico do padre jesuíta Antonio Maria Bonucci. *Revista HISTEDBR On-Line*, Campinas, número especial, p. 76-85, mai. 2010.

RÜSEN, Jörn. *Teoria da História I: razão histórica*. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora da Unb, 2010. 194p.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora M. S. História do Ensino de História no Brasil: uma proposta de periodização. *Revista de História da Educação*, Porto Alegre, v.16, n. 37, p.73-9, mai./ago. 2012.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora M. S.; CAINELLI, Marlene. *Ensinar História*. São Paulo: Scipione, 2009. 199p.

ENVIADO EM: 17/06/2019
APROVADO EM: 24/09/2019

Tradução

ÉL ES DIOS E A ORIGEM DE UM NOVO CINEMA ETNOGRÁFICO NO MÉXICO¹

Él es Dios y el origen de un nuevo cine etnográfico en México

Álvaro Vázquez Mantecón²

Tradução: Arthur Aroha Kaminski da Silva³

RESUMO

O artigo de Álvaro Mantecón, gentilmente cedido para tradução e publicação no presente dossiê sobre Cinema e História, trata do documentário *Él es Dios* (1965), realizado por Victor Anteo, Guillermo Bonfil Batalla, Alfonso Muñoz e Arturo Warman junto ao Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) do México. Segundo Mantecón, o filme em questão teve um caráter fundacional, ao romper com o modelo etnográfico anterior e estabelecer uma relação mais empática e respeitosa com as pessoas estudadas e representadas no filme. *Él es Dios* trata de grupos de dança tradicionais, conhecidos como *concheros*, e é situado, no artigo, como um produto relevante para antropologia visual mexicana, colocando-se “contra uma posição onisciente e colonial” e expressando visualmente conceitos históricos e antropológicos inovadores no contexto de sua realização.

Palavras-chave: documentário; México; cinema etnográfico.

ABSTRACT

This article of Alvaro Mantecón, kindly ceded for translation and publication at this dossier about Cinema and History, talks about the documentary *Él es Dios* (1965), made by Victor Anteo, Guillermo Bonfil

1 Mantecón, Álvaro Vázquez. Universidade Autónoma Metropolitana, México. Uma primeira versão deste texto foi publicada em espanhol em: ZIRION, Antonio (org.). *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*. México: FONCA, 2021.

2 E-mai: alvazman@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6449-8432>.

3 Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (PPGL - UFPR), e Mestre pelo mesmo programa, é também graduado pelo Bacharelado em Escultura da Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP - UNESPAR). E-mail: arthuraroa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4822-237X>.

Batalla, Alfonso Muñoz and Arturo Warman alongside with the National Institute of Anthropology and History (INAH) of Mexico. According to Mantecón, this movie had a foundational character, as it broke with the previous ethnographic model and established a more empathetic and respectful relationship with the people studied and represented in the film. *Él es Dios* deals with traditional dance groups known as *concheros* and is situated in the article as a relevant product to the Mexican visual anthropology, putting itself “against omniscient and colonial position”, and visually expressing innovative historical and anthropological concepts in the context of its realization.

Keywords: documentary; Mexico; ethnographic cinema.

Em 1965, o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) produziu *Él es Dios*, um documentário que mudaria profundamente o rumo das produções do cinema etnográfico que até aquele momento havia sido praticado no México. Seus realizadores eram um grupo de jovens cineastas e antropólogos: Victor Anteo, Guillermo Bonfil Batalla, Alfonso Muñoz e Arturo Warman, que buscavam fazer um modo diferente de etnografia, afastando-se da perspectiva integracionista comumente praticada no país até então. Durante boa parte do século XX, desde os anos 1930 até os anos 1970, o Estado mexicano havia produzido políticas e documentários inspirados pelas ideias de Manuel Gamio, que insistiam na noção de que a população indígena deveria se assimilar ao restante do país para deixar uma suposta condição de atraso.⁴ Em contraposição à essa visão, *Él es Dios* foi o ponto de partida para a prática de uma nova forma de fazer documentários antropológicos no México, a qual buscava estabelecer uma relação mais empática e respeitosa

4 Sobre a relação de Manuel Gamio com o Cinema, sugere-se a leitura do importante trabalho de Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio e o cinema* (México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991). A posição integracionista pode ser percebida em documentários como *El centro de educación indígena Erendi Tzitzca (Flor de las peñas) en Paracho, Michoacán* (Felipe Gregorio Castillo, 1938), produzido pelo Departamento Autônomo de Imprensa e Publicidade, ou em fitas como *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958), entre outros. Sobre a polémica em torno do integracionismo, ver: ARAUJO, Alejandro. Mestiços, índios e estrangeiros: o próprio e o estrangeiro na definição antropológica de nação. Manuel Gamio e Guillermo Bonfil Batalla. In: GLEIZER, Daniela; CABALLERO, Paula López (orgs.). *Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM Cuajimalpa, 2015. Ver também: QUIROZ, Claudia Arroyo. El cine integracionista del Instituto Nacional Indigenista (INI) de los años 50 y 60. In: *Forgotten Cinemas: The Institutional Uses of Documentary in Twentieth Century Mexico (1930-1980)*, número temático da revista *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, nº 17.2, 2020.

com as pessoas que se pretendia estudar. O filme indubitavelmente teve um caráter fundacional, na medida em que representava as ideias e as imagens produzidas por uma nova geração de antropólogos, os quais posteriormente seriam essenciais para a constituição de uma nova prática de antropologia visual no país.

Él es Dios foi filmado em 16 milímetros e tem duração de 42 minutos. No ano de 2015 a obra foi restaurada e digitalizada pelo Laboratório de Restauração Digital da Cinemateca Nacional mexicana, ao lado de outras películas do acervo do INAH. Sua presença em formato digital, acessível online, permitiu ao documentário uma nova vida e um incremento de circulação.⁵ Neste artigo me concentrarei na análise de como se expressaram nesta película conceitos históricos e antropológicos que foram chave em seu contexto. Além disso, entenderei este documentário como uma forma de transmissão de ideias que se concebem no mundo acadêmico e terminam por se condensar em imagens concretas, para estabelecer uma relação estreita entre as ideias dos três antropólogos que colaboraram para a realização da película (Bonfil, Muñoz e Warman) e as formas cinematográficas ali expressas. Um dos objetivos principais é, portanto, seguir com atenção o processo mediante o qual os conceitos se convertem em imagem. E, num passo ainda mais complexo, compreender as maneiras pelas quais operaram as lutas pela construção da memória cultural sobre um dos temas mais importantes da vida social do México do século XX.⁶

“Quem são esses homens?” A equipe como ponto de partida

Para a realização de *Él es Dios*, se formou uma equipe que tinha a peculiaridade de unificar o conhecimento antropológico com o da técnica cinematográfica. Nesse processo, a figura de Alfonso Muñoz foi fundamental.

5 O documentário se encontra disponível no canal oficial de Youtube do Museu Nacional de Antropologia do México: <<https://youtu.be/l6LCTu1hCt8>>. Link consultado em 28 de julho de 2021.

6 Sobre o conceito de memória cultural, ver: ERLI, Astrid. Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. In: ERLI, A.; NÜNING, A. (orgs.). *Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Nova York: Gruyter, 2009, pp. 389-398.

Ele era dez anos mais velho (tinha trinta e oito anos quando iniciaram a filmagem) que Warman e Bonfil e, como eles, hera egresso da Escola Nacional de Antropologia e História (ENAH). Mas, diferentemente dos outros dois, Muñoz também contava com uma formação cinematográfica, a qual foi obtida ao trabalhar ao lado do documentarista José D. Kimball, um dos fundadores do Instituto Latino-americano de Cinematografia Educativa (ILCE),⁷ organismo da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) destinado à educação na América Latina, e que tem sede no México desde 1956. O ILCE convocou diversos cineastas para a elaboração de materiais para o ensino, e posteriormente converteu-se em uma escola para aqueles que não estavam interessados em fazer cinema industrial nem noticiários filmicos, as duas únicas opções viáveis naquele momento. Esse foi o caso tanto de Alfonso Muñoz quanto do fotógrafo Victor Anteo. E assim Muñoz trabalhou como assistente de filmagem de Kimball, que tinha um interesse especial pela arqueologia.⁸ Ao lado de Lina Odena Güemes, sua esposa, Muñoz criou um cineclubes na escola de antropologia que ficava na rua de Moneda, onde projetaram películas que incidiam na prática etnográfica, como *Nanook of the North* (1922) e *Man of Aran* (1934), de Robert Flaherty, e novidades como *Cronique d'un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin.⁹ Essa experiência permitiria Muñoz fundar, em 1960, o Departamento de Cinema da Direção de Estudos Antropológicos do INAH, que serviria como plataforma para a realização de seu primeiro filme: *La danza de los tlaconeros de Tixtla, Guerrero*.¹⁰ Com o tempo, além de *Él es Dios*, Muñoz produziria ainda outras películas na INAH, como *Carnaval en Tepoztlán* (1961), *Semana Santa en Toluca* (1967), e *El día de la boda* (1968), que filmou em colaboração com os antropólogos Gastón Martínez Matilla e Lina Odena Güemes. Também se destaca sua curta-metragem *Peregrinaciones a Chalma* (1972), codirigido com Fernando Cámara Barbachano.

7 Em 1969 o ILCE alterou seu nome, substituindo a expressão “Cinematografia Educativa” por “Comunicação Educativa”, versão que permanece na atualidade.

8 Kimball realizou um par de películas sobre história pré-hispânica com o ILCE: uma sobre Tlatilco e outra sobre o atlaltl, a arma de caça. Sobre essa experiência, sugere-se ver a entrevista de Muñoz disponível em: ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. México: UNAM-CUEC, 1990, pp. 55-56.

9 Informações obtidas através de: GÜEMES, Lina Odena. E-mail ao autor, 7 de abril 2021.

10 Não contamos com os dados sobre data, formato e duração desta película, mas Alfonso Muñoz fala a respeito dela na entrevista a ROVIROSA, 1990, *op. cit.*

Para a realização de *Él es Dios*, em específico, Muñoz se associou com Guillermo Bonfil Batalla e Arturo Warman, os dois jovens egressos da ENAH com quem compartilhava o gosto pelo cinema.¹¹ Em 1963, ano em que se iniciaram as filmagens, Warman tinha vinte e oito anos, e Bonfil trinta. Ambos compartilhavam seu desacordo com a antropologia oficial em que prevalecia uma visão integracionista, o que expressariam por escrito em *De eso que llaman antropología mexicana*, um livro publicado em 1970 em que colaboraram ainda outros colegas, como Margarita Nolasco, Mercedes Olivera e Enrique Valencia, e no qual se atribuíam a prática de uma “antropologia crítica”.¹² No capítulo chamado “Todos santos y difuntos. Crítica histórica de la antropología mexicana”, Arturo Warman traçava um panorama amplo da história da disciplina no país – que desde seu ponto de vista escondia no integracionismo um afã colonizador –, ao mesmo tempo em que sinalizava que os antropólogos oficiais haviam acabado por se burocratizar, renunciando ao exercício objetivo da ciência.¹³ De sua parte, Guillermo Bonfil considerava que: “se alguma censura deve ser feita aos indigenistas da época – e não só a eles: a quase todos os intelectuais da revolução consumada – é o abandono do exercício indeclinável da crítica”. Como uma possível solução, propunha uma nova prática disciplinar que pudesse evitar um esquema colonial e de dominação (a dialética amo-escravo), e que entendesse a diversidade da população indígena no caso mexicano. Somente a partir de uma posição crítica, dizia Bonfil, o antropólogo poderia *compreender* o que habitualmente *descreve*.¹⁴

11 Os três antropólogos eram membros assíduos de diversos cineclubes. Além da escola da rua de Moneda, no centro da cidade do México, costumavam participar do cineclube coordenado por Galdino Gómez no Museu de Antropologia, inaugurado em 1964, e de outros, como o do IFAL e do Centro Desportivo Israelita Galdino. Ver: GÜEMES, 2021, *op. cit.*

12 Ver: WARMAN, Arturo; *et. al. De eso que llaman antropología mexicana*, Ciudad de México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970. O grupo de antropólogos que participou da publicação desse livro recebeu a alcunha de “os sete magníficos”, num aceno humorístico ao famoso *western* (*The Magnificent Seven*, 1960, de John Sturges). Recentemente, em 2020, a ENAH voltou a editar o livro, incluindo um texto de Andrés Fábregas sobre a Escola de Antropologia no contexto do ano de 1968.

13 WARMAN. Todos santos y difuntos. Crítica histórica de la antropología mexicana. In: WARMAN *et. al.*, *op. cit.*, pp. 9-38.

14 BATALLA, Guillermo Bonfil. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica. In: WARMAN *et. al.*, 1970, *op. cit.*, p. 42.

[...] o antropólogo deve adquirir ferramentas conceituais que agora não fazem parte da formação acadêmica, sobretudo aquelas que lhe permitam entender o funcionamento e a organização de sociedades amplas, complexas e estratificadas – especialmente seus mecanismos de poder –, que serão a estrutura onde se localiza o estudo detalhado de grupos particulares.¹⁵

Él es Dios foi um dos primeiros produtos acadêmicos de investigação de Warman e Bonfil. É indubitável que esse filme foi o ponto de partida de muitas das ideias que poucos anos depois seus trabalhos escritos expressariam. Nesse sentido, se trata de uma experiência determinante, junto com sua crítica ao autoritarismo oficial, também vinculada à sua proximidade com o movimento estudantil de 1968.¹⁶ Na documentação dos grupos de dança tradicional conhecidos como “concheros”, encontraram uma maneira de praticar uma nova antropologia. Além disso, Warman empregou a gravadora magnetofônica para fazer os registros sonoros do filme,¹⁷ e na mesma época Bonfil estreou como roteirista. Aventuraram-se no cinema não para fazer um filme popular, mas como um exemplo de prática etnográfica e profissional. E além da fotografia de Víctor Anteo, o filme contaria com apoio do ILCE e a voz de Claudio Obregón, um ator recorrente no cenário do cinema independente mexicano dos anos 1960. Certamente influenciados por *Cronique d'un été* (*Crônica de um verão*), de Rouch e Morin, a fita-chave do *cinéma vérité* que abriu caminho para o registro do cotidiano por parte da antropologia e da sociologia, a equipe se lançou à investigação/filmagem do documentário sobre as organizações de concheros no México.¹⁸

15 *Ibid.*, p. 64.

16 Sobre a participação dos membros da equipe de *Él es Dios* na ENAH durante o movimento estudantil de 1968, ver: PUIG, Andrés Fábregas. Tlatelolco 1968: memoria de um antropólogo. In: *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 74, nº 2, Madrid, CSIC, 2019.

17 Arturo Warman havia se especializado no registro da música folclórica e sabia usar bem os gravadores Ujer e Nagra, assessorado por seu irmão José, que era físico. Pouco depois, em 1968, realizou uma série na Rádio UNAM ao lado de sua esposa Irene Vásquez, que levava o título de “Cantan los pueblos del mundo”. GÜEMES, 2021, *op. cit.*

18 A dança dos concheros já havia sido objeto da curiosidade cinematográfica desde os primórdios do cinema mexicano. Alguns materiais filmados (ou compilados) por Salvador Toscano, incluindo *Memórias de um mexicano* (Carmen Toscano, 1950), já os mostram dançando no átrio da Basílica de Guadalupe. Sergei Eisenstein também os filmou no cenário guadalupense logo após chegar ao México, em 12 de outubro de 1930, para incluí-los no episódio “Festa”, de seu filme *¡Qué viva México!* (1930-1934).

O passado presente...

O documentário começa mostrando a Cidade do México dos anos sessenta. A câmera se localiza no andar mais alto da Torre Latino-americana para mostrar um horizonte urbano. Em seguida são mostradas imagens ao nível do chão, da agitação de pessoas caminhando nas calçadas da San Juan de Letrán, emblema do México moderno. Posteriormente são mostrados os trabalhos arqueológicos na Praça das Três Culturas, em Tlatelolco. Um primeiro plano da câmera mostra os edifícios modernos do multifamiliar construído ali por Mario Pani. Um segundo, os glifos pré-hispânicos na lateral de uma pirâmide. Se manifesta assim a ideia de que sob a superfície do México moderno se esconde uma raiz indígena, um conceito que não tarda a ser confirmado pela voz em over do locutor, Claudio Obrégón:

Foi difícil selecionar o assunto. Não por escassez: por abundância. Toda cidade esconde, entre seu ritmo avassalador, os rastros do passado. Nos surpreendem a cada passo, penetradas, enterradas, meio ocultas pelo emaranhado de vidro no centro. Aqui permanecem as ruínas do México pré-hispânico: desconhecido permanente. Lá, as paredes coloniais. Os antigos recintos da vida morta. Ou quase morta.

Então a câmera revela um grupo de concheros (levam uma bandeira que os identifica como a “Agrupação de Dança Asteca”) caminhando na praça de Tlatelolco rumo ao santuário de Guadalupe em La Villa, enquanto a voz em over repetidamente se pergunta quem são esses homens, que não se referem ao passado, mas ao presente.

O início do documentário não é inocente. Tampouco de todo original. A ideia de representar a coexistência do México moderno com o tradicional já havia sido utilizada em *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), um filme produzido por Manuel Barbachano Ponce que tem sido considerado um dos pioneiros do cinema independente no país, e que começava com imagens associadas à modernidade (a esquina turbulenta da San Juan de Letrán com a avenida Madero, os arranha-céus da avenida Reforma, a Cidade Universitária, uma refinaria), para terminar se referindo à população indígena como um tipo de *raiz* do contemporâneo, como o título indicava.

Em 1965, a própria Praça das Três Culturas em Tlatelolco já era um tópico para a representação da complexa relação do país com o tempo: mais que uma linha contínua e progressiva de eventos, a convivência de elementos arquitetônicos do passado pré-hispânico, colonial e moderno na Praça supunha uma representação sobreposta da história, uma forma de resolver uma ansiedade sobre uma modernidade capaz de apagar a especificidade do país e de suas tradições.¹⁹ Tlatelolco era, no imaginário dos anos 1960, uma espécie de palimpsesto da memória, e esse parece ser justamente o sentido que adquire nas cenas iniciais de *Él es Dios*.²⁰ O filme mostra as pedras e os vestígios do passado, mas sobretudo os homens que herdaram a tradição. Em voz *over*, o locutor recrimina a busca pela pátina histórica nos edifícios. É o triunfo da antropologia sobre a história e seus fetiches; um bom golpe no conservadorismo dos historiadores da arte de então, como Justino Fernández ou Francisco de la Maza, e uma chamada para o espectador encontrar o homem:

Com quanta frequência nessa cidade o presente lança sua sombra sobre o passado! Mas por que nos apegamos a essas evidencias materiais e não direcionamos nossa busca para o homem, para o que nele permanece de antigo, de ancestral? Deve haver algo mais profundo do que a pátina dos edifícios antigos. Algo mais íntimo e essencial. Sempre permanecem resíduos, nostalgias, dúvidas. Sempre permanece em nós algo do passado. Há quem o esconda, receoso. Há quem o demonstre com orgulho. .

Em oposição a uma antropologia convencional que partia da cidade para estudar os personagens camponeses, *Él es Dios* implica a possibilidade de fazer um exercício de antropologia urbana, de encontrar uma alteridade significativa no cenário de um país que, naquele momento

19 Sobre o problema das representações do tempo nos anos sessenta do século XX, ver: MANTECÓN, Álvaro Vázquez. Tiempo superpuesto: la problemática de la modernización mexicana vista por el cine de los años cincuenta y sesenta. In: EDER, Rita (org.). *Genealogías del arte contemporáneo en México*. Cidade do México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

20 Tlatelolco seguiria acumulando sentidos históricos, como novas camadas de pintura do palimpsesto: com o 2 de outubro de 1968 adquiriu um novo significado com a matança e repressão ao movimento estudantil, e com o 19 de setembro de 1985 ficou marcado por um terremoto devastador.

(1965), parecia estar vivendo o clímax de uma nova modernidade. Um ano antes, o Museu Nacional de Antropologia havia sido inaugurado como um emblema de como um passado glorificado estabelecia uma conexão com o presente. O documentário põe essa estabilidade em crise para encontrar uma tradição que esteja viva, situada no coração de uma aparente modernidade. As pessoas estudadas não eram os indígenas situados em comunidades remotas, mas seus herdeiros, presentes no cotidiano da vida moderna. Um preâmbulo das ideias que, muitos anos depois, em 1987, Guillermo Bonfil Batalla desenvolveria em seu famoso livro *México profundo: una civilización negada*.²¹

O exercício consciente da subjetividade

Uma vez identificado o grupo de dança tradicional, que se apresenta pela primeira vez dançando no átrio da Igreja de Santiago de Tlatelolco, o documentário aborda o interesse de indagar sobre quem são eles. É interessante que a partir da voz do locutor os realizadores não hesitam em mostrar a posição subjetiva da equipe como antropólogos. Relatam ao espectador as vicissitudes da investigação, como a busca pelo *informante-chave*:

O primeiro problema foi encontrar um bom elo com os dançarinos; alguém que serviria de ponte entre os dois mundos. Tivemos sorte. Em pouco tempo demos com Andrés. Compreendeu nossa intenção, aceitou participar. Nos ajudaria contando-nos sobre os concheros, relacionando-nos com alguns grupos, e nos permitindo seguir, de câmera na mão, certos momentos de sua vida pessoal. Pedimos a ele sinceridade absoluto. “Bom – respondeu –. Isso não vai ser fácil: eu passo a vida atuando”.

21 BATALLA, Guillermo Bonfil. *México profundo: una civilización negada*. México: SEP-CIESAS, 1987.

Diferentemente de outros documentários antropológicos realizados no México até então, onde a voz *over* desempenhava um papel de narrador todo poderoso e onisciente que se dava à tarefa de explicar os sujeitos do estudo desde uma posição de superioridade, em *Él es Dios* se estabelece desde o princípio uma posição de diálogo com a alteridade que os antropólogos procuram compreender.²² O roteiro informa ao espectador sobre o processo de investigação, sobre a forma pela qual se realizou o estudo dos concheros. É por isso que Warman e Bonfil não temem aparecer logo em tela, nas primeiras cenas em que entrevistam o capitão Andrés Segura, o “capitão da dança asteca”. A câmera nos mostra a primeira aproximação com ele, que aparece caminhando pelas ruas da Cidade do México e dando uma aula de dança contemporânea: o dispositivo documental não o obriga a encenar sua pré-modernidade, suas “superstições” ou sua necessidade de “redenção”. A voz *over* nos informa que ele estudou medicina, que é coreógrafo e professor de dança moderna.²³ O dispositivo apresentado pelo documentário não parte da premissa de que haja uma oposição excludente entre modernidade e tradição: na tela Andrés Segura vive plenamente ambas as noções, sem contradições.

O documentário narra como Andrés Segura apresenta à equipe diversos âmbitos do grupo de concheros. Em algum momento a câmera mostra uma vista panorâmica da ala pobre da cidade, aonde vão para presenciar a cerimônia de vigília.²⁴ Voltam a aparecer os antropólogos na tela conversando com os organizadores, que estão fazendo os preparativos do evento. Vê-se também a chegada dos participantes da vigília, durante a qual vemos rostos, atitudes, cantos e cerimônias. Se escuta a frase “Ele é Deus”, repetida pelos participantes do ritual, e registrada com precisão por Warman em sua gravadora. Isso levará ao título, que surpreendentemente aparece nos créditos, quando o filme chega a cerca de um terço de sua duração total. A locução em *over* registra a inquietação e o desconcerto da equipe de filmagem, apesar de nenhum dos participantes parecer se incomodar com a presença da câmera:

22 Sobre o conceito de voz e autoridade no cinema de não-ficção, ver: PLANTINGA, Carl. R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM-CUEC, 2014, pp. 143-164.

23 Sobre o capitão Andrés Segura, ver: POVEDA, Pablo. Danza de Concheros en Austin, Texas: Entrevista con Andrés Segura Granados. In: *Latin American Music Review*, Editora da Universidade do Texas, vol. 2, nº 2, Outono-Inverno, 1981, pp. 280-299.

24 Entre os concheros a vigília (*velación*) é uma cerimônia em que passam a noite acordados com canções e louvores, e fazem oferendas florais e de frutas, em preparação para a dança do dia seguinte.

O ambiente já havia se apoderado de nós. Quando lográvamos focalizar friamente a atenção, eram tantos os elementos, que nos levavam a pensar nas missas negras na Europa. Vários outros, como os colares e o copal, conduziam nossa imaginação para o mundo pré-hispânico. E tantos outros, por fim, que falavam de um catolicismo popular e de velhas feitiçarias, que durante essa noite nos esquecemos do lugar e da época em que vivíamos: a Cidade do México, em 1965.

Fica então estabelecida a posição do antropólogo no dispositivo gerado pelo documentário. Contra uma posição onisciente e colonial, se assume com naturalidade uma subjetividade que será a chave para poder estabelecer um diálogo com as comunidades que se quer compreender. Se procura uma igualdade como base para o trabalho etnográfico. Poucos anos depois, Bonfil descreveria criticamente a posição dos antropólogos oficiais:

Até hoje, em termos do indigenismo que vê o problema indígena como um problema de aculturação, o antropólogo resulta ser o especialista chave: ele pode compreender as culturas índias e apontar os cursos de ação que são aceitáveis para as comunidades, logrando assim alcançar os objetivos da sociedade dominante com o menor grau possível de conflito e tensão. Dito com palavras menos elegantes: é um técnico em manipulação de índios.²⁵

Em *Él es Dios*, a figura dos antropólogos aparece constantemente durante o filme. Os vemos aparecer na tela, escutamos no roteiro sua experiência subjetiva. Não como uma renúncia ao conhecimento objetivo, mas como um ponto de partida para uma prática etnográfica autorreflexiva.²⁶

25 BATALLA, Guillermo Bonfil. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica, In: WARMAN *et. al.*, 1970, *op. cit.*, p. 59.

26 Nesse sentido, *Él es Dios* se antecipa aos questionamentos do papel do antropólogo nas comunidades e à reflexão sobre a prática antropológica que se fez duas décadas depois, e que estão condensadas em um já clássico livro: BARLEY, Nigel. *El antropólogo inocente*. Barcelona: Anagrama, 1989.

A indagação etnográfica e a persistência das formas

Depois de serem admitidos pelo grupo de dança na vigília, a equipe do filme viaja para diversas localidades do centro do país para documentar cerimônias e conhecer outros grupos de concheros. A câmera mostra como fazem entrevistas coletivas – não muito comuns na prática etnográfica de então – para conhecer as origens, as formas e o conteúdo dos rituais concheros. Filmam na cidade de Querétaro, no Monte de Sangremal, o templo em que se diz que se originou a dança conchera em 1531. Documentam suas peregrinações, enquanto o roteiro de Bonfil pergunta insistentemente quem são esses homens e por que peregrinam todos os anos aos mesmos santuários, e por que se apegam à tradição: “[...] nosso maior anseio era compreender seu mundo, saber de sua vida passada e presente, de suas aspirações, de suas esperanças”. Apresentam uma entrevista coletiva onde encontram um novo personagem: o capitão Faustino Rodríguez, natural de um povoado que fica aos pés dos vulcões (Santiago Tepetlixpa), e que, segundo a voz do locutor, “vive em uma zona que ainda guarda segredos ancestrais”. A câmera mostra o povoado, enquanto fala dos “*tiemperos*”²⁷ e da vida de Faustino. Registram outra cerimônia de vigília, em memória do pai de Faustino, enquanto o roteiro registra pontualmente a prática de uma observação participante que chegou a se converter em um rito de passagem:

Nos receberam como amigos. Mais ainda, como companheiros de obrigação. Com canções de louvores. Um de nós teve que pegar o incensário e oferecê-lo aos quatro ventos, da mesma forma que todos os dançarinos fazem ao chegar a um oratório. Esse recebimento nos desconcertou, porque não se enquadrava na imagem de sociedade secreta que tínhamos dos concheros naquela época.

27 Nota do Tradutor: os *tiemperos* (também chamados *graniceros* ou *tlauquiazquis*) são indivíduos que supostamente tem o dom de manipular o tempo atmosférico, especialmente através de seus próprios sonhos. Na cultura popular mexicana eles são tidos como essenciais para a vida no campo, por poderem influenciar a chegada de chuvas para auxiliar as plantações. Para maiores informações, ver: GARCÍA, Mariana Xochiquétzal Rivera. Viemos apenas para dormir, viemos apenas para sonhar. In: *Maguaré* (Revista da Universidade Nacional da Colômbia – UNAL), 26(1), pp. 301-324, janeiro de 2012. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/35300>>. Acesso em julho de 2021.

Nessa cerimônia de vigília há cenas em que se percebe o esmero da fotografia realizada por Victor Anteo e Alfonso Muñoz. Aparecem os rostos dos participantes entre velas e flores. Depois a cerimônia se converte em procissão, a qual se dirige ao cemitério do povoado para depositar uma cruz. Além de registrar pontualmente o ritual, sem ensaio ou encenação, nessas tomadas se percebe uma influência estética vinculada às convenções visuais da Escola Mexicana de Pintura e, inclusive, à fotografia de Gabriel Figueroa na época de ouro do cinema mexicano. Há, por exemplo, uma ressonância de imagens de Francisco Goitia (*Tata Jesucristo*, 1927) ou José Clemente Orozco (*Réquiem o El muerto*, 1928). É notável a semelhança desta parte do documento com a cena do Dia dos Mortos em Janitzio de *Maclovía* (Emílio Fernandez, 1947). Se trata de um código visual herdado da estética do indigenismo do século XX. É curioso que a prática de uma nova forma de exercer e registrar a etnografia não estivesse necessariamente focada na busca de novas soluções formais.

A empatia como antídoto contra o olhar colonial

O documentário mostra como a equipe de filmagem se locomove até alguns dos bairros marginais²⁸ da cidade para fazer uma entrevista coletiva. O locutor diz que ali não há água, e que o lugar é empoeirado e indigno de habitar. No entanto – acrescenta –, o lugar está cheio de gente com dignidade. Para Guillermo Bonfil Batalla era fundamental entender as formas de dominação como parte do trabalho etnográfico. Poucos anos depois de sua participação no documentário, ele escreveu que fazia falta uma nova antropologia:

28 Nota do Tradutor: No contexto mexicano, os *barrios marginales* (ou *barrios bajos*) são aqueles que, pelo pouco acesso à infraestrutura urbana, estão em alguma medida à margem da sociedade. Esses bairros são usualmente caracterizados pela falta de acesso a saneamento básico, água potável, e outros serviços públicos tidos como essenciais no contexto contemporâneo. Em alguma medida a expressão se aproxima dos termos gueto, subúrbio ou favela, do português, mas não significa necessariamente a mesma coisa que eles.

Mas tal antropologia, sem uma visão crítica, seria de todo modo ineficaz para *compreender* o que se descreve e chegar ao que realmente acontece. Essa visão crítica só pode ser produto de uma vontade de análise independente, derivada da aceitação de um compromisso social.²⁹

Nessa concepção política da antropologia proposta pela equipe de filmagem de *Él es Dios*, o exercício de empatia era fundamental. Somente entendendo a dignidade das pessoas estudadas se poderia estabelecer um diálogo que seria o fundamento do conhecimento etnográfico. Eles não estavam motivados pela pretensão de mudá-las, mas sim de compreendê-las desde um olhar horizontal. No final do documentário outra cerimônia de vigília é mostrada, na qual aparecem em quadro os membros da equipe de estúdio/filmagem. A voz *over* menciona que já não são estranhos, mas que já os conhecem como seres com profundidade:

Os anônimos adquirem nome. Os deslocados têm o seu lugar. Os pisoteados, os explorados, os inumeráveis, adquirem voz e rosto. Estão aqui. Esperam. Ouvem-se vozes que lá fora são silêncios. Quem são esses homens? Eles têm sua própria tradição. A guardam com zelo. A conservam. Seguirão por átrios e praças. Marcharão por velhos caminhos. Se reunirão em torno dos incensários. Cantarão. Por quê? Há algo que sua tradição lhes assegura. Há algo que aqui afirmam quando lá fora outros lhes negam. Algo que cada um busca à sua maneira. Eles o encontram na dança. Não o perderão. Ninguém poderá retirar isso deles. O afirmam com vigor, definitivamente. O direito a uma vida com sentido. O direito inabalável à dignidade humana. [Enquanto isso, a câmera mostra cenas do festejo de 12 de dezembro no monte Tepeyac. Dançarinos se misturando à multidão de rosto anônimo].

29 BATALLA, Guillermo Bonfil. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica. In: WARMAN *et. al.*, 1970, *op. cit.*, p. 65.

Epílogo

Entre suas muitas qualidades, *Él es Dios* é um documentário interessante porque é uma primeira expressão filmada de uma antropologia crítica no México, que antecede como obra de investigação antropológica os textos de Warman e Bonfil. O que reforça a ideia de que o cinema nem sempre é uma expressão secundária do que se formula a partir da academia. Nesse caso, a ideia etnográfica surgiu graças ao trabalho cinematográfico. Quiçá o mais importante tenha sido a experiência dos antropólogos de tomar o controle do dispositivo e da técnica do documentário para expressar suas ideias. No final dos anos oitenta do século XX, Alfonso Muñoz expressou algumas ideias sobre a prática documentarista a José Rovirosa:

Houve um momento neste país em que havia recursos para fazer cinema etnográfico e uma instituição que tinha todos os contatos com as comunidades indígenas. Infelizmente, pessoas que tivessem um mínimo de conhecimento antropológico não foram levadas, mas eram pura e simplesmente cineastas. Bom, se você quiser, bons sonoplastas, bons cinegrafistas, bons realizadores, mas que, em sua maioria, careciam da sensibilidade e conhecimento em relação às comunidades indígenas. Então eu sinto que aquele cinema foi um pouco superficial, pois nunca chegaram a se envolver em suas filmagens com a comunidade. Quer dizer, sempre as viam um pouco de fora.

Você se refere ao projeto, o que você está fazendo no INI?

A ele me refiro. Creio que é o momento mais importante de apoio estatal a um programa de cinema. Não sei se se repetirá; não sei como está agora, mas foi um começo muito forte para o cinema etnográfico. Infelizmente, penso, não chegou a maturar.³⁰

Uma forte (auto)crítica. Porém, à distância, a contribuição de Bonfil, Muñoz e Warman com *Él es Dios* foi inegável na futura

30 MUÑOZ In: ROVIROSA, 1990, *op. cit.*, p. 58.

antropologia visual mexicana. A reflexão sobre o diálogo e compromisso que se pode estabelecer entre o antropólogo e as pessoas que estuda era uma preocupação do momento, que também se expressou em filmes do cinema industrial, como *Tarahumara* (Luiz Alcoriza, 1964). *Él es Dios* se situou no panorama latino-americano ao lado de outras experiências vinculadas ao chamado Cinema Novo, como as entrevistas filmadas de Fernando Birri na Argentina (*Tire dié*, 1960), e mais concretamente com *Chircales* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, 1966-1972). Um documentário que partia do trabalho antropológico para renovar a cena do cinema colombiano. Mas, mais importante, o documentário de que nos ocupamos foi o ponto de partida de uma transformação radical dos documentários indigenistas produzidos pelo Estado mexicano. Uma história que também teve que ver com a chegada desse grupo a posições de poder a partir da década de 1970 (Alfonso Muñoz foi um dos cofundadores da AEA; Bonfil foi diretor do INAH e fundou o Museu de Culturas Populares; Warman chegaria a ser Secretário de Estado nos anos 1990), desde as quais puderam influenciar na busca de uma antropologia visual mais empática, e que, com o tempo, desembocaria na transferência de meios como culminação de um processo de dignificação tão buscado em sua prática etnográfica.

Referências

ALEJANDRO, Araujo. Mestizos, indios y extranjeros: lo propio y lo ajeno en la definición antropológica de la nación. Manuel Gamio y Guillermo Bonfil Batalla. In: GLEIZER, Daniela; CABALLERO, Paula López (orgs.), *Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM Cuajimalpa, 2015.

QUIROZ, Claudia Arroyo. El cine integracionista del Instituto Nacional Indigenista (INI) de los años 50 y 60. In: *Forgotten Cinemas: The Institutional Uses of Documentary in Twentieth Century Mexico (1930-1980)*, número temático da revista *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, nº 17.2, 2020.

BATALLA, Guillermo Bonfil. *México profundo: una civilización negada*. México: SEP-CIESAS, 1987.

BARLEY, Nigel. *El antropólogo inocente*, Barcelona, Anagrama, 1989.

DE LOS REYES, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

ERLL, Astrid. Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. In: ERLL, A.; NÜNING, A. (orgs.). *Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. New York: Gruyter, 2009.

PUIG, Andrés Fábregas. Tlatelolco 1968: memoria de un antropólogo. In: *Disparidades. Revista de Antropología*, Vol. 74, N° 2, Madrid, CSIC, 2019.

PLANTINGA, Carl R., *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México, UNAM-CUEC, 2014.

POVEDA, Pablo. Danza de Concheros en Austin, Texas: Entrevista con Andrés Segura Granados. In: *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, University of Texas Press, Vol. 2, N° 2, Autumn-Winter, 1981, pp. 280-299.

ROVIROSA, José, *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. Ciudad de México: UNAM-CUEC, 1990.

MANTECÓN, Álvaro Vázquez. Tiempo superpuesto: la problemática de la modernización mexicana vista por el cine de los años cincuenta y sesenta. In: EDER, Rita (org.), *Genealogías del arte contemporáneo en México*. Libro electrónico. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

WARMAN, Arturo; NOLASCO, Margarita; BATALLA, Guillermo Bonfil; OLIVERA, Mercedes; VALENCIA, Enrique. *De eso que llaman antropología mexicana*. Ciudad de México: Editorial Nuestro Tiempo, 1970.

Filmografía de Alfonso Muñoz citada:

Carnaval en Tepoztlán, 1961, Alfonso Muñoz.

Guión y locución: Lina Odena Güemes. Fotografía y edición: Alfonso Muñoz. Sonido y grabación: Tomás Stanford. Formato: 16 milímetros. Locaciones: Tepoztlán. Idioma: español. Duración: 45 minutos. Institución productora: Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La danza de los tlaconeros de Tixtla, Guerrero, 1960, Alfonso Muñoz.

Institución productora: Departamento de Cine de la Dirección de Estudios Antropológicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Sin más información].

El día de la boda, 1968, Alfonso Muñoz.

Guion: Gastón Martínez Matiella. Fotografía: Alfonso Muñoz. Investigación: Lina Odena Güemes. Edición: Antonio Solórzano. Formato: 16 milímetros. Idioma: español. Duración: 12 minutos. Locaciones: San Bernardino Chalchihuapan. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Él es Dios, 1965, Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Arturo Warman, Alfonso Muñoz.

Investigación: Guillermo Bonfil, Arturo Warman y Alfonso Muñoz. Fotografía: Víctor Anteo y Alfonso Muñoz. Sonido: Arturo Warman. Guion: Guillermo Bonfil. Edición: Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Arturo Warman, Alfonso Muñoz; corte sincrónico: Héctor López. Idioma: español. Duración: 45 minutos. País: México. Formato: 16 milímetros. Locaciones: Tlatelolco, La Villa de Guadalupe, Querétaro, Santiago Tepetlixpa, entre otros. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Peregrinaciones a Chalma, 1972, Alfonso Muñoz y Fernando Cámara Barbachano.

Guion: Fernando Cámara Barbachano. Formato: 16 milímetros. Locaciones: Chalma, Malinalco. Idioma: español. Duración: 20 minutos. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Semana Santa en Tolimán, 1967, Alfonso Muñoz.

Fotografía: Alfonso Muñoz. Investigación: Gonzalo Martínez Matiella, Lina Odena Güemes, Juan Ramón Bastarrachea. Edición: Alfonso Muñoz y Gastón Martínez Matiella. Idioma: español. Duración: 22 minutos. País: México. Formato: 35 milímetros. Locaciones: Tolimán. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ENVIADO EM: 27/08/2021
APROVADO EM: 01/10/2021