



grupo

LATINOAMÉRICA

PENSAMENTO E CULTURA

NOVEMBRO/2007



7 LETRAS

- DENVILSON LOPES
- EDGARDO DIELEKE
- MAURICIO DE BRIGANÇA
- JEANS ANDERMANN
- LUISA VALENZUELA
- MÓNICA BERNABE
- RAUL ANTELO
- ALVARO FERNÁNDEZ BRAVO
- MARILDO JOSÉ NERCOLINI
- ELINSE SCHERER
- LUZ HENRIQUE SANTANA
- ADALBERTO MÜLLER
- LAURA ISOLA
- AVA MARIA RAMIRO
- OSCAR MARTÍN
- LARA MARMOR
- JÓRGEMINO
- ESTANISLAO FLORIDO
- LUX LINDNER
- MPC
- HORACIO ABRAM LUJÁN





grumo

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ
G934
Grupo - N.1 (Mar.2003)- / - Rio de Janeiro : 7Letras, 2003.
124p.

Editores: Diana I. Klinger... [et al.]

Descrição baseada em: N.6, Vol.1 (2007)

ISSN 1667-3832

1. Cultura - América Latina - Periódicos.

07-4397. CDD: 306

CDU: 316.7

22.11.07 22.11.07 004398



grunio

Para o Ministério da Cultura, é de suma importância estimular e difundir o debate público de todo e qualquer tema relevante que corresponda à sua área de atuação. Tanto assim, que desenvolveu uma série de ações destinadas a ampliar ao máximo não apenas o incentivo a esses debates, como o acesso ao seu conteúdo.

A publicação dos debates é uma das ferramentas utilizadas para democratizar seu conteúdo. Por isso mesmo integra uma das linhas de política cultural levadas a cabo pelo Ministério.

A Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, apóia o Programa Cultura e Pensamento 2007, dando continuidade ao projeto iniciado em 2006.

Também desta maneira reforçamos e confirmamos nossa parceria com o Ministério da Cultura.

A missão primordial da nossa empresa, desde que ela foi criada, há pouco mais de meio século, é a de contribuir para o desenvolvimento do Brasil.

Fizemos e fazemos isso aprimorando cada vez mais nossos produtos, expandindo nossas atividades para além das fronteiras brasileiras, dedicando especial atenção à pesquisa de tecnologia de ponta. E também apoiando iniciativas como esta, porque, afinal, um país que não se enriquece através do debate e da difusão de idéias jamais será um país desenvolvido.



Staff

Editores

Diana I. Klinger (Rio de Janeiro)
Mario Cámara (Buenos Aires)
Paloma Vidal (São Paulo)
Paula Siganevich (Buenos Aires)

Conceito gráfico e produção

Esteban Javier Rico

Produção Editorial

7Letras

Desenho gráfico

Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Projeto Visual

Lara Marmor
Ana Amorosino

Revisão

Luiz Junqueira

Correspondências, correspondentes

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contato com Grumo

www.grumos.org
info@grumos.org

mario_camara@hotmail.com
psiganevich@hotmail.com
palomavidal@yahoo.com
dianaklinger@gmail.com

As revistas e os livros da Grumo
podem ser solicitados em :
mario_camara@hotmail.com

Colaboram neste número

Denílson Lopes
Álvaro Fernández Bravo
Edgardo Dieleke
Angela Prysthon
Mauricio Bragança
Marina Cavalcanti Tedesco
Jens Andermann
Luisa Valenzuela
Mónica Bernabé
Raúl Antelo
Marildo José Nercolini
Elenise Scherer
Luiz Henrique Santana
Adalberto Müller
Laura Isola
Ana Maria Ramiro
Oscar Martin
Lara Marmor
Ana Amorosino
Jorge Miño
Estanislao Florido
Lux Lindner
MPC
Horacio Abram Luján

As imagens que compõem o corpo da revista fizeram parte de uma exploração urbana de alguns dos artistas presentes no ensaio visual. Elas foram tiradas em maio de 2007, no Bajo Flores, em Buenos Aires.

Índice

Apresentação - Presentación

Dossiê Cinema

Cinema argentino e brasileiro contemporâneo

Organização: Denílson Lopes

- 12 Documentales argentinos y brasileños:
un mapa en fragmentos, Álvaro Bravo y Edgardo Dieleke.
- 20 *Memória e cotidiano no último Nuevo
Cine Argentino*, Angela Prysthon.
- 24 *Corpos que ardem: Madame Satã e
Plata Quemada*, Maurício de Bragança.
- 30 *Coletivos de cinema e vídeo militantes na Argentina hoje: Grupo
Alavío e Grupo de Boedo Films*, Marina Cavalcanti Tedesco.
- 38 *Luminosa repercusión: el cine como fantasma*,
Jens Andermann.

Conto

- 44 *Tiempo de retorno*, Luisa Valenzuela.

Experimentaciones Urbanas (Ensaio Visual)

- 48 *Experimentaciones Urbanas*, Lara Marmor y Ana Amorosino
- 53 *Serie sin título*, Estanislao Florido.

- 57 *Democracia*, Horacio Abram Luján
- 63 *Serie alucinaciones etnográficas*, Lux Lindner
- 69 *Registro fotográfico de intervenciones urbanas y texto*, MPC
- 75 *Punto de partida*, Jorge Miño

Dossiê Debate

Identidade, espaço e cultura

- 82 *Topologías: las fronteras críticas de la literatura
latinoamericana*, Mónica Bernabé.
- 90 *Anacronismo e World Literature*, Raúl Antelo.
- 96 *Entre o local, o nacional e o global: Música Popular
Brasileira e Rock Argentino agenciando identidades e
culturas*, Marildo José Nercolini.
- 104 *Carregadores de bagagens do porto de Manaus: território
da precariedade*, Elenise Scherer e Luiz Henrique Santana.
- 112 *Fronteiras, um filme-ensaio autobiográfico*,
Adalberto Müller.

Resenhas

- 116 *Montserrat*, Laura Isola
- 120 *O épico possível de Bernardo Carvalho*, Ana Maria Ramiro.
- 124 *La confesión de Antonio Martins*, Oscar Martin.



Apresentação - Presentación

Algumas mudanças chegam com este número da revista. Grumo 6 está dividida em dois volumes, que giram em torno da relação entre espaço e cultura, cidade e periferia, identidade e território.

Evidentemente, discutir essas questões implica pensar sobre nós mesmos. Grumo não é apenas, efetivamente, uma convocação a atravessar as fronteiras nacionais e lingüísticas, mas sua própria existência é híbrida e transnacional.

Nesses cinco anos durante os quais publicamos a revista e promovemos encontros, consolidamos um diálogo entre Brasil e Argentina, entre o português e o espanhol. Afiançar esse espaço nos impulsionou a buscar ampliar a convocação e levá-la para o resto da América Latina.

“Nossa América” vive, há alguns poucos anos, um momento de transformação. Quando, em 2002, começamos a pensar em Grumo,

Algunos cambios llegan con este número de la revista. Grumo 6 está dividida en dos volúmenes, que giran en torno de la relación entre espacio y cultura, ciudad y periferia, identidad y territorio.

Evidentemente, discutir esas cuestiones implica pensarnos a nosotros mismos. De hecho, Grumo es no sólo una convocatoria a cruzar las fronteras, nacionales y lingüísticas, sino que su existencia misma es híbrida y transnacional.

En estos cinco años que llevamos publicando la revista y promoviendo encuentros, consolidamos un diálogo entre Brasil y Argentina, entre el portugués y el español. Afianzar ese espacio nos impulsó a buscar ampliar la convocatoria y llevarla hacia el resto de América Latina.

“Nuestra América” vive, desde algunos pocos años, un momento de transformación. Cuando, en 2002, comenzamos a pensar en Grumo, el panorama era muy diferente. En ese momento, sentíamos que había un

o panorama era muito diferente. Naquele momento, sentíamos que havia um grande vazio. Vieram outros governos e outras políticas: nunca houve tantos esforços como atualmente para criar laços de integração econômica entre países. No entanto, até que ponto as idéias, os livros, as experiências artísticas circulam?

Entre a globalização como fenômeno mundial e a integração como projeto em certos países da América do Sul, vivemos desenvolvimentos complexos e contraditórios. No interior de cada cultura nacional, são traçadas novas fronteiras entre modernização e esquecimento, entre exclusão e inclusão. Ao mesmo tempo, a cidade das letras se amplia e se diversifica, escorre do centro às margens. Geram-se circuitos de produção e circulação de arte, literatura, cinema e música.

A proposta de Grumo é intervir nesse debate a partir da crítica acadêmica, mas também da literatura, da arte e da imagem. Da atitude como forma de estar no mundo.

gran vacío. Vinieron otros gobiernos y otras políticas: nunca hubo tantos esfuerzos como hoy en día por crear lazos de integración económica entre países. Sin embargo, ¿hasta qué punto circulan las ideas, los libros, las experiencias artísticas?

como proyecto de ciertos países de América del Sur, vivimos desarrollos complejos y contradictorios. En el interior de cada cultura nacional, van trazándose nuevas fronteras entre modernización y olvido, entre inclusión y exclusión.

Al mismo tiempo, la ciudad de las letras se amplía y se diversifica, se escurre del centro a los márgenes. Se generan otros circuitos de producción y circulación de arte, literatura, cine y música.

La propuesta de Grumo es intervenir en ese debate desde la crítica académica, pero también desde la literatura, el arte y la imagen. Desde la actitud como forma de estar en el mundo.

DOSSIÊ CINEMA:

Cinema argentino e brasileiro contemporâneo

Organização: Denilson Lopes

Embora seja difícil sistematizar o panorama heterogêneo do cinema argentino e brasileiro atual sem recorrer a rótulos que tendem a limitar as interpretações, anulando a diversidade e a pluralidade da produção, quando a crítica se debruça sobre ele parece emergir inevitavelmente a discussão sobre a fronteira hesitante entre realidade e ficção e a conseqüente dissolução dos gêneros tradicionais. De diferentes maneiras, ela aparece em todos os textos que apresentamos a seguir.

Na análise do filme *Fantasma*, de Lisandro Alonso, Jens Andermann nos mostra que a pergunta por que tipo de evento é um filme aproxima a obra do cineasta argentino do happening, da performance ou da instalação, no que diz respeito à criação de uma situação ficcional auto-referencial em que o diretor experimenta com o som, as imagens e a atuação, colocando em discussão o potencial transformativo do cinema ao invés de buscar, como faz a indústria do espetáculo, a transparência da representação.

A questão retorna no texto de Angela Prysthon, no qual se aborda a relação entre as sucessivas crises econômicas e políticas e a produção cinematográfica, verificando-se o predomínio de um abandono do discurso político explícito numa recusa da pedagogia que cede lugar à proliferação de histórias da vida cotidiana. Nesse contexto, Prysthon destaca dois filmes que, seguindo essa tendência, não deixam de manter uma relação instigante com a história e com a memória: *La ciénaga*, de Lucrecia Martel, e *Los rubios*, de Albertina Carri.

Sobre *Los rubios*, Edgardo Dieleke e Álvaro Bravo afirmam que ele “explora uma zona delicada da memória coletiva e propõe outra forma de recordação, menos nítida e linear, mais próxima da preocupação com os procedimentos da memória do que com seu conteúdo último”. Trata-se, como em outros filmes do novo cinema argentino e brasileiro – os autores abordam, entre outros, *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut), *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda), e *M* (Nicolás Prividera) – de trabalhar com a

matéria em movimento, dando lugar a um produto híbrido, que se auto-denomina documentário, mas incorpora recursos ficcionais (auto-referencialidade, atuação, fabulação), gerando uma nova forma de representação, “insatisfeita com as certezas e mais interessada em reformular perguntas, e nos melhores documentários, com fazer ver as redefinições do sujeito, o caráter instável da representação e a emergência de inovadoras formas do político”.

A relação entre cinema e política será abordada por Marina Cavalcanti Tedesco, ao analisar o cinema e o vídeo militantes da atualidade na Argentina. Os dois grupos focalizados, Alavío e Boedo Films, começaram a produzir no início dos anos 90, em resposta aos efeitos econômicos e políticos do governo de Menem e, posteriormente, à crise que estourou em 2001. O mais importante para essa produção, como assinalam os próprios integrantes dos grupos, são os efeitos diretos que ela possa vir a ter na realidade, o que deixa em evidência o ressurgimento de uma militância cujas referências são os coletivos dos anos 60 e 70 e a concepção do cinema como ferramenta política.

A questão política retornará no texto de Maurício de Bragança, que propõe uma discussão em torno das construções sociais da subjetividade através da análise da forma como o corpo se inscreve em dois filmes: *Madame Satã* (Karim Aïnouz) e *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro). Encontramos nesses dois filmes a representação de um corpo que se constrói politicamente enquanto corpo torto, fora da lei, proibido. *Madame Satã*, também citado por Dieleke e Bravo, recupera a história de João Francisco dos Santos, artista transformista que viveu na Lapa nos anos 30, enquanto *Plata quemada* narra um assalto de fato ocorrido em Buenos Aires, em 1965. Em ambos – assim como acontecia no livro de Ricardo Piglia que inspirou o filme de Piñeyro – o passado real deliberadamente entra em cena para produzir um choque com o presente.



Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos

Edgardo Dieleke y Álvaro Fernández Bravo

Es posible localizar una primera zona de convergencia para trazar un mapa provisorio del documental en Argentina y Brasil en un fenómeno que, como casi todo en el cine contemporáneo, pertenece menos a las tradiciones nacionales que al dominio de lo global: la infiltración de lo real en el cine de ficción y su fase simétrica inversa, la invasión de lo imaginario en el documental. Aunque la contaminación de lo real y lo imaginario resulta hasta cierto punto característica del lenguaje cinematográfico, la disolución de la frontera entre géneros se manifiesta con fuerza en varios filmes documentales argentinos y brasileños recientes. En ambas direcciones, por infiltración de lo real en el cine ficcional —como en *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002), *Madame Satã* (Karim Ainouz, Brasil, 2002), *Pizza, Birra, Faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, Argentina, 1997) y *Bolivia* (Adrián Caetano, Argentina, 2001)—, pero sobre todo por la emergencia de recursos imaginarios en filmes documentales (actuaciones, relatos y recuerdos llevados hasta los bordes de la ficción), la fabulación opera como insumo para entender el presente incompleto, fragmentario y poblado de huecos donde se constituye la subjetividad.

Este proceso sirve de punto de partida para una comparación del documental en Brasil y Argentina, considerando sólo un pequeño número de filmes estrenados comercialmente o en festivales que recibieron atención de la crítica especializada¹.

Pero antes de centrarnos en los documentales conviene dar cuenta al menos parcialmente del ingreso de lo real en la ficción y sus efectos. Podría proponerse que desde la ficción el cine argentino replantea las fronteras con el documental, y quizás esto sea más visible a partir de una serie de operaciones formales y hasta por cuestiones materiales (que son centrales para entender el Nuevo Cine Argentino², no sólo su costado documental en las ficciones). Estos aspectos podrían ser, desde el lenguaje y la producción, los siguientes: uso de cámara en mano (como en *Pizza, birra, faso*), largos planos secuencia que se acercan al modo observacional del documental

—como en *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001)—, un realismo sucio con cercanías al neorrealismo en algunos directores (como en *Mundo Grúa*, de 1999 de Pablo Trapero, o *Bolivia*), el uso de actores no profesionales, locaciones naturales, elipsis en los guiones (de manera mucho más elíptica que en el neorrealismo italiano, a pesar de las filiaciones que existen). Pero hay además una evidente “producción del presente” en muchas de estas narrativas de ficción, que las acerca al documental, al registro de lo real, más allá de que no exista la posición performativa característica del documental en el espectador.³ Estos directores son principalmente Caetano, Trapero y Alonso, pero la elección de locaciones naturales, así como de la producción de narrativas del presente son compartidas por la mayoría de los cineastas (en cineastas tan dispares como Daniel Burman y Diego Lerman).⁴ Así estos filmes de ficción pueden ser leídos asimismo como documentos, no simplemente por el recorte hecho por el crítico, sino por los mundos que construyen, muy apegados, a pesar de sus variantes, a las discusiones y problemáticas del presente y del pasado reciente. En cambio, en el caso de Brasil, la tensión entre los géneros y la discusión de sus límites parecería ir por otros carriles. Tiene que ver, sobre todo, con una puesta en cuestión o una ambigua postulación de la posición performativa que define al documental como género que da cuenta de una “verdad”. En algunos de los títulos de ficción más discutidos por la crítica aparece una leyenda que señala que el guión tiene algún origen en lo real. Este aspecto, aparentemente menor, al estar ligado a aspectos sociales como la violencia urbana o el narcotráfico, es asumido parcialmente como “real” por parte del espectador. Es el caso paradigmático de *Cidade de Deus*⁵, *Madame Satã*⁶, y *Carandiru*⁷ (Héctor Babenco, 2003) ficciones que se acercan, desde la forma en que se presentan, al documental, o quizás, mejor, a la intención de documento. El caso de *Cidade de Deus* es más conocido y el único que brevemente señalaremos. El guión del film proviene de la novela homónima de Paulo Lins, que a pesar de ser una ficción, está basada en un proyecto antropológico que

desarrolló su autor en la favela Cidade de Deus, de donde proviene. La participación mayoritaria de actores no profesionales, favelados, quienes no sólo consiguen mayor verosimilitud, sino que asimismo han participado de manera activa en la realización del film, también lo acercan a borrar ciertos límites del género. Sus hablas (gírias), sus conocimientos y su experiencia como favelados, aún ficcionalizados, producen, más allá de la espectacularidad del lenguaje cinematográfico usado (un uso del montaje que lo acerca al video-clip o al film de acción), una sensación de “realidad”, que muchos favelados han aceptado como tal. No se trata aquí simplemente de discutir si la favela es realmente así o no (algo que el crítico pocas veces puede hacer), sino más que eso, aceptar que a pesar de las críticas que pueden hacersele, el realismo que el film consigue ha sido leído muchas veces como “la realidad”. Es decir, en parte, el público ha leído al film como documento.

Así es que el film ha llevado a discutir los límites entre la ficción y el documental.

Con todo esto, el ingreso de lo real en el campo cinematográfico de los últimos años ha traído consigo su estatuto inestable: poblado de indicios que cuestionan su misma naturalidad, la irrupción de problemas acuciantes como la violencia social en Brasil o la memoria del pasado reciente en la Argentina, no impidieron que lo imaginario permaneciera como recurso en el documental, paralelamente a la invasión de referentes reales externos. Armas, fotos, cuerpos, entrevistas, inventarios, lugares siniestros –en los que se parte de un reconocimiento visual del pasado para asociarlo con el presente– emergen en el documental contemporáneo. Lo real, se sabe, es más un efecto que una sustancia tangible. Por ello la irrupción de escenas de violencia urbana, los travelings por archivos estatales en Buenos Aires o en Río de Janeiro o los debates sobre la represión y los desaparecidos en la Argentina en filmes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, Francia/Brasil, 2001), *Ônibus 174* (José Padilha y Felipe Lacerda, Brasil, 2002),

Los Rubios (Albertina Carri, Argentina, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, Argentina, 2007), no expulsaron el uso de recursos cinematográficos ficcionales, sino que los integraron al género. Se trata entonces de un producto híbrido, que se autodenomina “documental” pero que incorpora elementos de otros registros (autorreferencialidad, actuación, fabulación).⁸

Un modo de reconocer la convivencia del documento con la ficción es apelar a la categoría de documentales de búsqueda, definida por Jean-Claude Bernardet. El documental de búsqueda se caracteriza por una voluntad de exploración y captura, alejada de la lealtad con un guión preconcebido y abierta a nuevas formas de representación de lo político que emerge, según veremos, en zonas como las relaciones familiares o la constitución de la subjetividad.⁹

En este sentido, la preeminencia de la primera persona y el problema de la subjetividad aparecen en todos estos filmes y convocan a la pregunta por quién se es. Para responderla, los filmes apelan a un collage de materiales donde lo objetivo se diluye ante la autoobservación del yo, y el yo adquiere rasgos de personaje ficcional.¹⁰

Las búsquedas del documental y sus ficciones

Um passaporte húngaro se inicia con una escena que define su búsqueda incierta, así como la intención de mostrar en cámara los pasos de esta búsqueda, en lugar de ocultarla. El primer plano muestra un teléfono a través del cual Sandra Kogut –protagonista y realizadora– pregunta en francés, a una funcionaria de la embajada húngara en París, si es posible para una brasileña de abuelos húngaros, obtener un pasaporte de aquel país. El film, que no contó con un guión preestablecido, da cuenta de las situaciones que genera la petición de ese pasaporte, que se revelan más iluminadoras que el disparador de la narración. De este modo el carácter de búsqueda que tiene el film es el que posibilita un acceso oblicuo no ya a la experiencia de Sandra, sino también a la historia de sus abuelos judíos, que consiguieron

Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos

ir desde Hungría a Brasil, y de ese modo evitar el nazismo (aunque no el antisemitismo, presente también en Brasil, que el film remarca).

Sin embargo, más allá de estas experiencias, así como del relato de los familiares de Sandra en Hungría, el film se impone como uno de los mejores documentales debido a que su uso del lenguaje constituye un nuevo modo de mirar. De hecho, habría que decir que el film es paradigmático, puesto que hace ver acaso de la mejor manera una característica común a los documentales de estos años: lejos de todo didactismo, agenda previa, o verdad anterior al rodaje, la mirada se despega del objeto, incluso a pesar del carácter subjetivo del film. Esto es posible no por una mera fortuna del rodaje, sino precisamente porque la directora se propone crear situaciones para que allí se revelen verdades que en una entrevista tradicional serían imposibles. De esta manera Sandra casi siempre se mueve con un equipo mínimo (a veces ella se encuentra sola, filmando) y evita aparecer frente a la cámara. Estas decisiones conducen a que haya una apariencia de espontaneidad, aunque en el fondo debe decirse que este aspecto constituye, en términos de las operaciones del film, uno de sus aspectos más ficcionales. O tal vez permite continuar discutiendo el estatuto de lo documental. Como señala Sandra:

Essa relação com a maneira de fazer chega a um ponto sofisticado nesse filme... Depois esse negócio da espontaneidade acho que é muito interessante, porque é um mito também. Principalmente no documentário. Tem um pouco uma coisa romantizada... Mas eu acho que o grosso do trabalho está em nele não aparecer... O que não significa que a câmera seja menos visível.

Acho que muitas vezes a presença da câmera permitiu uma série de coisas, que não significa que sejam menos verdadeiras por isso...¹¹

Estas decisiones, que en el film provocan una sensación de espontaneidad, ciertamente no escatiman el valor de lo dicho en las situaciones con los familiares, o con los burócratas de distintos organismos, que el film recrea. Más bien son las condiciones de posibilidad para que todo eso suceda. No obstante aquí es donde el documental toma prestadas las estrategias de la ficción, desde el momento en que Sandra es consciente de esto, y por tanto, activamente se postula como actriz de su film.¹² Como veremos, *Los rubios*, de Albertina Carri, permite una lectura semejante, aunque allí el cuestionamiento del género documental es acaso más evidente.

Por último hay que señalar que *Um passaporte húngaro* más allá de sus estrategias formales, hace ver (nunca lo postula, y de ahí su excelente resultado) el estatuto ficcional de las identidades nacionales. La película de Kogut muestra que los nombres —los apellidos cambiados continuamente por factores políticos, por Estados, por racismo o por propia voluntad de los protagonistas para ocultar un origen judío ante el antisemitismo creciente— son tan vacilantes como la ciudadanía. Al reconocer la constante variación de los atributos públicos de la identidad, la película revela la condición ficticia pero sin embargo necesaria de nombre y ciudadanía. Es decir, el documento —el pasaporte de sus abuelos con la foto, la nacionalidad y el nombre, constantemente manipulado en consulados, ministerios y archivos— es una ficción. La contingencia de la identidad se comprueba al final del filme, cuando Sandra obtiene finalmente la ciudadanía, pero sólo por el plazo de un año. En realidad, hasta podría decirse que el gentilicio sobra: la historia de aquel pasaporte que Sandra consigue, podría ser el de cualquier pasaporte europeo obtenido por brasileños, argentinos o norteamericanos.¹³ También los recuerdos demuestran poder ser creados deliberadamente: las imágenes rugosas filmadas en Super 8 de Recife, Río de Janeiro o Budapest no son, evidentemente, imágenes de archivo, sino planos actuales, que al combinarse con los planos de formato digital, simulan antigüedad. El recuerdo no guarda ninguna lealtad indeleble con el pasado, es sólo un vehículo que la ficción puede reponer con tanta autoridad como la memoria mental, en este caso la de la abuela carioca entrevistada en el filme. Como dice Consuelo Lins, la preocupación más acuciante de Sandra Kogut al filmar no estaba en obtener la ciudadanía húngara, sino en perder la brasileña como consecuencia de su nueva nacionalidad.

La denominación de documental de búsqueda, aunque en otros sentidos, puede ser atribuida también a varios documentales argentinos recientes como *Los rubios*, *M* y *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2007), entre otros.¹⁴ Comparten esta característica, precisamente porque no parten de un guiño establecido de manera exhaustiva, y sobre todo, porque permanecen abiertos a los acontecimientos del rodaje.¹⁵ Asimismo, junto al film de Sandra Kogut, comparten otra de las características que definen a muchos documentales recientes: la importancia de la subjetividad o de la primera persona.

En *Los rubios* la búsqueda a la que asistimos parece a priori casi exclusivamente subjetiva, puesto que cuestiona los modos en que opera la

memoria para la directora Albertina Carri, cuyos padres han sido secuestrados y desaparecidos en 1977. Sin embargo, desde el inicio del film la búsqueda parece estar condenada al fracaso, o a la imposibilidad de establecer de manera taxativa los modos para dar lugar al duelo. Incluso, como afirma Aguilar, es sólo a través del cine, y no entendido esto como una búsqueda de la “verdad”, que es posible elaborar el duelo.¹⁷ No obstante, las estrategias con las que esto se impone en el film parecen estar mediadas precisamente por ciertas miradas que obturan un carácter unívoco del documental. De este modo, en las secuencias iniciales el film nos muestra una especie de recreación de la mirada de la pequeña Albertina, de su infancia en el campo tras el secuestro de sus padres, a partir del uso de juguetes de playmobil, que condensan con esto la imposibilidad de colocar conjuntamente la memoria personal a la historia sobre los desaparecidos. La película de Albertina Carri está organizada con subtítulos a la manera de *La hora de los hornos* de Solanas y Getino y, en una alusión a un filme clásico del género con el que por otra parte tiene poco en común, intercala contenidos que “comentan” lo mostrado. Se trata de frases, un poema, o expresiones del discurso oficial de la dictadura. En un momento la protagonista escribe sobre un papel: “Explorar la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”, una frase que revela la producción de memoria como una actividad incesante, comparable al montaje cinematográfico en el documental, como dice Beceyro, articulada por empalmes discontinuos.¹⁸ Las omisiones forman parte del dispositivo de la película, que mientras se interna en el pasado de la directora, desdoblada en una actriz (Analfá Couceyro) y la propia Carri, evita referencias directas a los padres desaparecidos, de los cuales no se ve ninguna foto. Los testimonios de los amigos de sus padres tampoco son presentados directamente, sino como material exhibido en un aparato de TV, y exhibiendo diferencias entre ellos.¹⁹ Sin dejar de lado el dolor de la pérdida, *Los rubios* explora una zona delicada de la memoria colectiva y propone otra forma de recuerdo, menos nítida y lineal, más próxima a la preocupación por los procedimientos de la memoria (sus mecanismos) que por su contenido último. Así, a la foto como una imagen transparente o el testimonio fundido con el campo de la imagen, Carri opone las grabaciones de las entrevistas con ex militantes contrastadas entre sí y observadas por la protagonista o las fotos incompletas, superpuestas y parciales de su familia.²⁰ El recuerdo, entonces, está poblado de agujeros y de trampas llenados por la imaginación, por piezas que no encajan perfectamente en el

todo y forman una materia en movimiento. “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome” —señala Albertina en otro momento del filme. La memoria no es así una fuente intacta de sentido, sino una materia líquida e inaprehensible, sólo un punto de partida para comenzar a imaginar.²¹

Por otra parte, el film insta estrategias novedosas en el campo documental argentino al filmar continuamente a los miembros del equipo de filmación, sus cámaras y equipos, o al mostrarlos discutiendo sobre el trabajo en proceso. En cierto sentido, podría decirse que *Los rubios* se vale del detrás de cámara y del work-in-progress como recurso y lo usa de un modo opuesto a *Um passaporte húngaro*. Mejor dicho: si Sandra Kogut filma repetidas veces o actúa apareciendo como una mujer ingenua y por momentos levemente ignorante, para así permitir que los personajes con los que dialoga aparezcan de un modo “natural”, Albertina Carri decide mostrar todo ese proceso previo, quitándole esa espontaneidad buscada por Sandra. Pero acaso esto se deba, como ha sugerido Ana Amado, a que en realidad la búsqueda que *Los rubios* lleva a cabo es la de un nuevo grupo, o a la conformación de una agrupación electiva: la del equipo de filmación.²² En este sentido hay un detalle no menor: a lo largo del documental conocemos a gran parte del equipo, y deliberadamente se nos escatiman las fotos o imágenes de los padres de Albertina (no así las fotos de Albertina de chica) y tampoco se ven imágenes de las hermanas, aludidas indirectamente. En ese detalle se revela que la búsqueda está desplazada al presente, o mejor dicho, al futuro.

Una subjetividad siniestra

Tanto la subjetividad individual como la experiencia colectiva resultan en muchos filmes asociadas con la familia. *Um passaporte húngaro* y *Los rubios* son ejemplos de esta inflexión, pero también películas como *M*, *Fotografías* y *Ônibus 174* incurrir en la figura de la familia para explorar la subjetividad y postular teorías sobre el yo y, de manera elíptica a veces, sobre lo social. La emergencia de la familia como sitio para indagar la identidad, a pesar de la mirada crítica, no deja de resultar inesperada en culturas bastante modernizadas y secularizadas.²³ Hay ejemplos de lo contrario, como *Edifício Máster* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002) u *Ônibus 174*, donde algunos personajes parecen bastante desamparados de redes familiares y están insertos

Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos

en un colectivo arbitrario (el edificio, el bus o la calle que es el hogar de los chicos). Sin un sustento político tradicional, o una red filial o nacional, las películas hablan de afiliaciones provisionarias, frágiles y efímeras, opuestas a los lazos filiales perdurables.

Un documental más “tradicional”, en el sentido que intenta establecer una búsqueda por la verdad, pero que asimismo puede ser leído en clave familiar, es *Ônibus 174*. Allí se investiga el pasado de Sandro, quien acaparó la atención de los medios por haber tomado un colectivo entero de rehén, y luego haber sido asesinado por la policía de Río de Janeiro. La investigación se centra en la historia invisible de Sandro para la prensa y parece atribuir una importancia central al pasado familiar traumático del autor del secuestro. El asesinato de la madre de Sandro y su pasaje por Candelaria, la iglesia donde se produjo una masacre de chicos, marcan el vínculo de la historia con un escenario familiar disfuncional y con la violencia social, la escuela-prisión y los *meninos de rua*. Hay una foto familiar de Sandro en el final del filme que parece indicar la pérdida (con la muerte de la madre) de ese referente colectivo como una de las razones que lo impulsan a la calle, las drogas y el crimen.²⁴

Las operaciones y estrategias de *Ônibus 174*, más allá de esta lectura en clave familiar, deben ser leídas más bien en relación a una búsqueda de la verdad y al cuestionamiento de la violencia y el caos social brasileño. En esta misma línea pueden ser agrupados, con estrategias sin embargo diversas, *Noticias de una guerra particular* y *O prisionero da grade de ferro* (Paulo Sacramento, Brasil, 2004). Más allá de que estos filmes no consigan establecer una explicación o un análisis suficiente (y esto se debe a la magnitud y complejidad del problema de la violencia en Brasil), de todos modos postulan o denuncian las verdades parciales de los medios de comunicación.²⁵

En un sentido más explícito, las películas argentinas observan a la familia no como fuente de la identidad o zona de resguardo, sino como origen del trauma que atraviesa y define al sujeto.²⁶ *M* es la película que va más lejos en su juicio sobre el pasado, articulado sobre la búsqueda de respuestas sobre el destino de Marta Sierra, madre del director y protagonista. Nadie es inocente, sugiere el filme, pero una gran responsabilidad recae sobre *M*, la madre montonera muerta por el monstruo colectivo cuya memoria el film explora. “*M*” evoca todos esos significantes y distribuye culpas sobre familiares, compañeras de trabajo, el Estado impotente y los militantes, sin excluir a Marta.

M, que siendo menos innovadora en sus estrategias formales, postula también una búsqueda cuyo punto de partida es radicalmente diferente al de *Los rubios*. *M* obedece en varios aspectos al de un documental tradicional, aunque narrado en primera persona, y articulando una investigación.²⁷ En este proceso Prividera se vale de algunos recursos del film noir y del policial. Esto se ve en las múltiples pesquisas, en las visitas a distintos centros de investigación y en el vestuario utilizado por el protagonista (muchas veces vestido con un impermeable viejo). Estas elecciones, a diferencia de *Los rubios*, acercan a *M* a una estética apegada a su objeto. De algún modo, a pesar de sus críticas a la militancia montonera, el film propone revisar ese pasado, no sólo el de su madre, para poder llegar a un duelo que excede lo subjetivo.

En cualquier caso, lo que nos interesa destacar es que la indagación del mundo familiar no es una empresa pacífica, sino más bien fuente de sorpresas y con un alto contenido político.

La irrupción de cosmopolitismos pobres y las nuevas miradas a la alteridad

Para ir concluyendo este mapa necesariamente fragmentario y algo arbitrario, también parece preciso dar cuenta de otro tipo de imágenes que exceden las estrategias formales y revelan sujetos que irrumpen lateralmente en algunos documentales recientes.

Los filmes a los que nos referimos muestran un paisaje poblado por Otros incrustados en los dobleces de la identidad, así como rostros desconocidos y perturbadores en las fotografías familiares donde se alojan ciertas claves para entender la subjetividad.

Aunque los cines brasileño y latinoamericano raramente se prestaron atención mutua, la aparición del cosmopolita pobre —una nueva subjetividad global analizada por Silvano Santiago²⁸— emerge por ejemplo en la voz de un preso paraguayo que reclama en español la intervención del cónsul de su país para sacarlo de la prisión en *Ônibus 174*. También en *Prisionero da grade de ferro*, que indaga sobre las condiciones de la cárcel de Carandiru, oímos a presos africanos, europeos y a un recluso argentino que pide auxilio en español desde la prisión. Estas imágenes doblemente cautivas —en la cárcel y en el documental— son también un punto de fuga hacia una subjetividad posnacional, cosmopolita y pobre que hace oír su voz en los documentales.

Por otra parte, esta nueva mirada ante la alteridad y la emergencia de cosmopolitas pobres –trabajadores migrantes, ahora perceptibles– representan una nueva política de la subjetividad. Aquí las estrategias son disímiles, pero van desde la abstención y el distanciamiento al documental enfocado en personajes singulares. Un ejemplo de la primera vertiente es *Copacabana* (2006), el último film de Martín Rejtman, centrado en la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana, celebrada por la comunidad boliviana de Buenos Aires. Este film se revela como un buen ejemplo de la subjetividad escindida, donde la diferencia cultural emerge en el interior de la propia cultura. El retrato de la habitualmente invisible comunidad boliviana radicada en Buenos Aires y las imágenes de la villa del Bajo Flores donde se concentra la mayor parte de la población de ese origen (y las vistas de la propia Bolivia, con un paisaje edilicio muy semejante), indican lo que el cine puede iluminar al internarse en el viaje autoexploratorio de la identidad.²⁹ Los bolivianos son retratados como fuertemente marcados por sus costumbres distintivas –bailes, música, celebraciones y comidas típicas, diferentes de las de Buenos Aires– que los vuelven próximos y lejanos a la vez, respecto del país donde se encuentran. Están insertos en el paisaje urbano y, al mismo tiempo, aislados en sus prácticas exóticas. Aunque el film trabaja una distancia respetuosa no sólo en el guión, sino también en la imagen despojada y humilde, los planos equilibrados y centrados indican una condición marginal por su posición exterior.

Lo que ocurre es que los agujeros de una identidad horadada también replantean el lugar de la política. El filme evita toda piedad o incluso referencia a la discriminación sin duda padecida por esta comunidad en la Argentina. La frontera con Bolivia a donde el film se traslada, es un espacio poroso y poco violento, en contraste con su representación en otros filmes contemporáneos como *Babel* (González Iñárritu, 2006). Los bolivianos conviven con los argentinos pero sin perseguir la integración.

El distanciamiento característico del cine de Rejtman aquí está acompañado por cierta discontinuidad narrativa –planos de bailes de carnaval y grupos de diabladas que se suceden unos a otros sin otra ilación que su pertenencia a la comunidad boliviana; entrevista con un inmigrante establecido; plano secuencia de una mujer hablando con sus familiares en Bolivia desde un locutorio en Liniers sin quejarse, sin huellas de opresión, discriminación o sufrimiento; planos de talleres textiles donde obreros trabajan. Estos elementos formales de *Copacabana* parecen estar en sintonía con una

retirada del realizador que parece ceder el control de la imagen a su propia elocuencia. En lo que Emilio Bernini ha caracterizado como “cine de abstención,” el distanciamiento no está sin embargo privado de contenido político. La nitidez y los planos centrados se alejan de la cámara excéntrica característica del documental tradicional. Los fragmentos hasta cierto punto desarticulados señalan huecos deliberadamente fuera de control por donde también el documental se derrama hacia la ficción.

En una línea opuesta, donde en lugar de operar la abstención se presenta (o se deja que sean auto-presentados) a los sujetos filmados como eje, y donde a diferencia de *Copacabana* el diálogo es central, es en *Edifício Master* de Coutinho. El film consigue mostrar de un modo cautivante algo en apariencia carente de todo interés, como es el retrato de la vida de la clase media-baja carioca. Y esto lo consigue precisamente con una forma alternativa de la abstención, y que también habla de un replanteo de lo político: el documental evita continuamente ser leído como alegoría, y no se impone ninguna lectura o agenda durante el documental.³²

Por último, además de estas diversas formas de la abstención que hacen ver nuevos cosmopolitismos y encuentran personajes en donde antes el cine documental no ingresaba, podrían mencionarse un grupo de películas que revelan nuevas formas de la subjetividad y la alteridad donde también hay una reformulación de lo político que escapa a la alegoría nacional. Esto no los constituye necesariamente en filmes muy logrados, y en ciertos casos cuyo único valor está en la extravagancia de los personajes. Pero esta misma elección, una especie de “captura” de los realizadores por el sujeto, son síntomas de la emergencia de otras miradas a la alteridad. Entre estos filmes podrían citarse *Bonanza*: en vías de extinción (Ulises Rosell, Argentina, 2001), *Estamira* (Marcos Prado, Brasil, 2004) e incluso el cine de Lisandro Alonso.

Con todo, este mapa deja ver la potencia de lo real, y los modos en que lo documental conforma un corpus fragmentario. El ensayo sobre la subjetividad, los préstamos entre géneros y las nuevas miradas parecen anclarse en el futuro como horizonte e indican algunas señales de la búsqueda de otra representación, insatisfecha con las certezas y más interesada en reformular preguntas, y en los mejores documentales, con hacer ver las redefiniciones del sujeto, el carácter inestable de la representación, y la emergencia de innovadoras formas de lo político. Documentales como *Um passaporte húngaro*, *Los rubios*, *Copacabana*, *Fotografías* y *Edifício Master* entre

Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos

otros, se destacan porque a través de estrategias y búsquedas bien distintas, consiguen sin embargo converger en la problematización del sujeto y su representación, redefiniendo además con su factura el género y finalmente, que no es poco, postulando estos interrogantes a partir de una renovación continua del dispositivo óptico.

NOTAS

¹ Para acercarse a una lectura más descriptiva del estado del documental en cada país, ver respectivamente Emilio Bernini, “Un estado (contemporáneo) del documental: sobre algunos films argentinos recientes”, *Km 111*, N° 5, 2004 y Amir Labaki “It’s all Brazil” en Lucia Nagib, ed. *The New Brazilian Cinema*. Londres: Tauris & Co, 2003.

² En este análisis no profundizaremos en el análisis de las categorías de Nuevo Cine Argentino, ya que obedece más que a una motivación estética, a un agrupamiento generacional. Asimismo, en Brasil, el término *Retomada* -que ha sido utilizado para denominar los últimos años del cine brasileño- tampoco responde necesariamente a un imperativo estético sino más bien a las condiciones que permitieron un renacimiento del cine brasileño a mediados de los años noventa. Por otra parte estos rótulos no iluminan en particular las zonas documentales, sino que han sido utilizadas en especial para la ficción. Cf. para cada caso Aguilar (2006) y Nágib (ed.) 2003.

³ Con esto nos referimos a la posición que suele adoptar la audiencia del documental, esto es, la de aceptar como “verdaderos” los hechos o imágenes que se muestran.

⁴ En esta línea podrían interpretarse filmes como *Esperando al mesías* (2000) o *Un abrazo partido* (2003) de Daniel Burman o *Mientras tanto*, de Diego Lerman (2006). Algunos de los primeros filmes del Nuevo cine Argentino también podrían estar agrupados bajo esta categoría: *Mala época* (1998) de N. Saad, M. de Rosa, S. Roselli y R. Moreno o *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero.

⁵ Es de interés señalar que el DVD de *Cidade de Deus* viene acompañado por el documental *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, donde se investiga el narcotráfico en Río de Janeiro. Este suplemento al film de ficción en parte le agrega un cierto carácter real, de algún modo podría decirse que lo que el film muestra, el documental propone explicarlo.

⁶ A pesar de que se trata sin dudas de un film de ficción, el intento por recuperar la etapa menos conocida de un personaje real, su protagonista, lo acerca a una intención documental. Por otra parte, y esto acaso sea sólo un detalle más, el film comienza con un primerísimo plano del personaje, a quien el comisario le enumera los delitos cometidos. La voz de ese comisario, que no aparece en el plano, es la del reconocido documentalista Eduardo Coutinho.

⁷ *Carandiru* establece su narración sobre la vida de los detenidos en esa prisión a partir de la figura de un médico que trabajó en la institución, Drauzio Varella, y cuya experiencia puede leerse en *Estação Carandiru*. En este sentido también hay en su guión un origen documental.

⁸ Resulta interesante lo que dice José Padilha acerca de la estructura dramática que enmarca la búsqueda de la verdad. Aunque Padilha confía en descubrir una verdad (que la televisión oculta), inserta su propio filme en una red de narraciones. También admite que la verdad es resultado de una búsqueda que tiene una estructura narrativa y que por lo tanto sin narración, el acceso a la verdad es imposible. Ver José Padilha, “Cinco notas sobre el documental y la ficción”, en *El ojo que piensa*. Revista Virtual de Cine Iberoamericano N° 4, agosto 2003. Disponible en <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/index.html>

⁹ Ver Jean-Claude Bernardet, “Documentários de busca: 33 e *Passaporte húngaro*”, en Labaki, Amir y Mourão, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005: pp. 142-156.

¹⁰ Como plantea el debate de Raúl Beceyro y otros, “Cine documental: la objetividad en cuestión” (*Punto de Vista*, No. 81, abril 2005), el documental contemporáneo estaría aproximándose a mecanismos o estilos propios del cine de ficción y alejándose del “observational mode” de los filmes precursores del género. En esta línea, Andrés Di Tella (director de *Montoneros*, una historia y *Fotografías*, entre otras) señala que en la vida cotidiana todos asumimos identidades más o menos ficticias. En Paul Firbas y Pedro Monteiro, eds., *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006: 156.

¹¹ Extraído de la entrevista de José Carlos Avellar con la directora, incluida en el DVD de *Um passaporte húngaro*.

¹² Citado en Jean-Claude Bernardet, *art. cit.*, p. 148. Otro filme que adopta estrategias semejantes –la búsqueda de la identidad de la madre– comparable con *M*, es *33*, de Kiko Goifman (Brasil, 2004).

¹³ Ver Consuelo Lins “*Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade”. *Galáxia*, São Paulo, v. 7, 2004: 75-84.

¹⁴ Otros filmes que podrían ser leídos en esta línea son *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) y en especial *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003). Este último tiene un guión más desarrollado.

¹⁵ Se podría pensar en filmación y acontecimiento o arte-experiencia: estos filmes llevan a un extremo la condición indicial del acto cinematográfico al convertir el rodaje en un acto que revela información desconocida.

¹⁶ Sin dudas esta podría ser otra de las agrupaciones posibles para el film documental de

los últimos años, aunque esto parece ser más dominante en el caso argentino que en el brasileño. Dentro de este tipo de documentales, donde no sólo la subjetividad del cineasta, sino el cuerpo está presente, hay que mencionar los filmes de Di Tella, como *Prohibido*, *La televisión y yo*, y *Fotografías* y los arriba mencionados. En el caso de Brasil los documentales que paradigmáticos en esta línea serían *Um passaporte húngaro* y *33*.

¹⁷ Gonzalo Aguilar. *Otros mundos: un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Kilómetro 111, 2006: 175-191.

¹⁸ Beceyro, art. cit., p. 15.

¹⁹ Jean-Claude Bernardet critica en un artículo reciente el abuso de la entrevista como recurso que empobrece la capacidad de observación. Carri toma otro camino: exhibe las condiciones de posibilidad de la entrevista y cita varias entrevistas frustradas, como la compañera de celda de sus padres que se niega a hablar y compara la cámara con un instrumento de tortura –la picana eléctrica–, o a sus propias hermanas. Cf. “A entrevista” en *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003: pp. 281-296.

²⁰ Los playmobil serían un intento de recuperar la “foto” ausente, la percepción infantil de la desaparición de sus padres. La ausencia de fotos de Albertina con sus padres (y la misma ausencia de los padres en fotos claramente visibles) refiere como un significativo óptico, obviamente, la desaparición como algo irreversible.

²¹ Para seguir algunos de los debates en torno a las operaciones sobre la memoria y política que establece *Los rubios* ver M. Kohan “La apariencia celebrada”. *Punto de Vista* 78, 2004; C. Macón, “Los rubios o del trauma como presencia” en *Punto de vista* 80, 2004: 206–9; A. Amado 2005; G. Nouzeilles “Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri’s *Los rubios*”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 14, N. 3 Diciembre 2005: pp. 263-278 y Aguilar 2006.

²² Ana Amado, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en id y Nora Domínguez, comps., *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004: 77.

²³ En los filmes de ficción el derrumbe del orden familiar también es un problema recurrente, por ejemplo en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), o en la serie de los filmes de Daniel Burman (*Esperando al mesías* y *El abrazo partido*), o en *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004), Cf. Aguilar 2006. En el caso del cine de ficción brasileño también se podría seguir esta línea. Algunos filmes que profundizan el derrumbe familiar podrían ser *Terra estrangeira* (Walter Salles, 1995), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996) o *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997), entre otras. Cfr. Xavier 2003 y Aveller 2003 especialmente.

²⁴ Ismail Xavier observa la pérdida de una unidad política o ideológica entre los personajes de *Edifício Master*. Cf. “Los documentales de Eduardo Coutinho”, *Revista Todavía* N° 10.

²⁵ Cf. Moreira Salles, João. “Imagens em conflito”, en Labaki, Amir y Mourão, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

²⁶ La politización de las relaciones familiares es un tema que ha sido estudiado por la crítica cultural argentina. Cf. Ana Amado y Nora Domínguez, *Op. Cit.*

²⁷ Es interesante que *M* conserve una fuerte marca didáctica. Por ejemplo cuando el director dialoga con una entrevistadora europea, le recomienda leer *Eichman en Jerusalem* de Hannah Arendt,. Le “explica” las semejanzas del aparato represivo estatal argentino con la burocracia nazi. Aunque las entrevistas con amigas, empleadas administrativas, parientas (muchas mujeres y también subalternos: empleados de ATE, Inta, etc., personas con menos educación que él, un decidido estudiante con un capital simbólico formidable) tienden a “dejar hablar” a sus entrevistadas, siempre parece flotar una voluntad de “mostrar” en el discurso de los otros el absurdo, los límites del poder estatal, la cobardía o sospecha de las contemporáneas, ciertas posiciones políticas complicadas que son “puestas en evidencia” ante el espectador, al que se educa. También los carteles que evocan a Pino Solanas guían al espectador, le señalan qué es lo importante, qué debe ver, para que no se equivoque y vea otra cosa que lo que la película procura mostrar y enfatizar.

²⁸ Cf. S. Santiago, *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG 2004.

²⁹ Hay por lo menos dos filmes sobre los bolivianos en Argentina, uno de ficción y otro documental que merecen citarse como antecedentes: el ya mencionado *Bolivia* y el documental *Ritos de fronteras: Paso de los Libres y Uruguayana*, investigación etnográfica: Alejandro Grimson, dirección cinematográfica: Alejo Taube y Sergio Wolf, 2002, de Sergio Wolf y Alejandro Grimson.

³⁰ E. Bernini, “Noventa-sesenta. Dos generaciones de cine argentino” en *Punto de Vista* N° 87, abril 2007.

³¹ David Oubiña y Rafael Filippelli contrastan *Copacabana con Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007), esta última un documental premiado en el 9° BAFICI (Festival de Cine Independiente de Buenos Aires). *Estrellas*, como otro film de su estirpe, *Bonanza*: en vías de extinción, se centra en un grupo marginal de actores que reclaman su derecho a “actuar de pobres”. Film literalmente “ocupado” por los personajes lumpen, no deja resquicio a la mirada de un espectador activo: es un film invadido por un exotismo marginal y populista. Cf. David Oubiña y Rafael Filippelli, “*Los pobres: maneras de ejercer un oficio*” en *Punto de Vista*, N° 88, agosto 2007.

³² “Didacticism is being abandoned on favour of more complex approaches. Broader subjects have also been inviting broader audiences to understand the Brazilian puzzle. There are fewer certainties, fixed models and definitive explanations. The challenge is no longer to give right answers but to present new questions. Nothing is taken for granted – but it’s all Brazil”. Labaki 2003: p. 104.

Memória e cotidiano no último Nuevo Cine Argentino¹

Angela Prysthon

O objetivo deste artigo é apresentar de modo panorâmico o contexto do cinema argentino contemporâneo, ou o “Nuevo cine argentino”, como foi denominado por alguns historiadores e teóricos do cinema. De antemão, é necessário anunciar a impossibilidade de se falar categoricamente em um “novo cinema argentino”² como um rótulo uniforme, como um sistema delimitado ou fechado. Entretanto, como pressuposto, alinhamo-nos a vários autores (Aguilar, 2006; Bernades, Lerer e Wolf, 2002, entre outros) que têm adotado a expressão (“Nuevo Cine Argentino”, em espanhol) para se referir à produção cinematográfica a partir da segunda metade da década de noventa, sempre ressaltando, todavia, a diversidade e pluralidade implícitas no rótulo. Objetivamos, assim, traçar algumas recorrências gerais sobre esta produção – que, de diversas maneiras, tem ora tematizado, ora refletido, ora documentado as sucessivas crises econômicas e políticas (em especial aquelas do final da década de 90 e início dos anos 2000) – e analisar de que forma incide nela a idéia de passado e de memória. Uma de nossas hipóteses é que tais crises vêm produzindo e associando tanto diferentes processos estéticos, como novas dinâmicas de produção. Pretendemos, a partir de um rápido panorama da produção cinematográfica recente, identificar como é estabelecida essa relação (crises / processos estéticos / dinâmicas de produção), além de analisar os modos de representação política e fixação da identidade nacional e da história através dos códigos utilizados por muitos dos filmes recentes. Um cuidado a ser tomado neste trabalho (o nosso segundo pressuposto) é marcar uma certa distância entre o cinema argentino mainstream (representado pela continuidade da obra e da produção de nomes já estabelecidos internacionalmente há várias décadas como Fernando Solanas, Adolfo Aristarain, Marcelo Piñeyro, entre outros; pela adesão ao star system local) e o NCA (que significa claramente uma série de rupturas – jovens diretores recém-saídos da FUC – Universidad Del Cine, por exemplo; produções independentes; direção de atores realista...).

Evidentemente, há vários pontos confluentes entre as duas “facções” e entre as formas como elas reagiram e retrataram as sucessivas crises no país, mas parecem-nos claras também as distinções que fazem com que o NCA traga à tona uma incorporação mais integral do diálogo com o tempo presente e com a constituição de uma memória recente na Argentina (tanto em termos estéticos, como narrativos e políticos – pelo menos numa nova acepção do político). É interessante também notar que os dois modelos foram internacionalmente consumidos como parte de um mesmo fenômeno, ou seja, foram recebidos de modo indistinto (o de rearticulação do cinema latino-americano – ou como rotulou certo jornalismo cultural, o cinema Buena Onda). O “selo” cinema argentino acabou se tornando uma garantia de qualidade, uma denominação de origem nos festivais internacionais de cinema, quase que independentemente da filiação ou das opções estéticas específicas dos filmes. É notável também como se foi consolidando o rótulo “cinema argentino” na crítica especializada nos mais variados cantos do planeta.

Um dos marcos iniciais do NCA, pode ser localizado em *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1998), que retrata alguns episódios de cinco jovens delinquentes no inverno portenho. Esse filme pode ser considerado emblemático por várias razões: ele é um filme de estreantes (seus diretores, elenco e produtores); Stagnaro e vários colaboradores técnicos e artísticos do filme vieram das principais escolas de cinema do país (ENERC – Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica – e FUC – Fundación Universidad del Cine – sendo as mais destacadas entre elas); seu roteiro trouxe à tona uma Argentina corrompida pelo neo-liberalismo fracassado dos feios anos do governo de Menem, uma juventude totalmente à margem das promessas de modernidade emblematizadas por Buenos Aires e seus ícones (como o obelisco que serve de abrigo aos jovens protagonistas no início do filme); as locações (o centro de Buenos Aires, as “bailantas”, o porto, os subúrbios para onde os jovens e o taxista cumpri-

ce levavam suas vítimas) e atuações naturalistas contribuíram para compor um retrato realista, agressivo e inovador do país. Talvez a principal diferença em relação ao cinema argentino de mercado ou *mainstream* tenha sido o abandono do discurso político mais explícito, mais direto e, em certa medida, mais panfletário em prol de uma busca do que está oculto, do que está calado, do que foi apagado, constituindo assim um outro tipo de política, a política do cotidiano. Como percebe Gonzalo Aguilar em relação aos títulos dos filmes:

A grandes rasgos, esto también se observa en los títulos que, más que ser indicaciones de lectura, preservan la ambigüedad y mantienen la incógnita. (...) Otros títulos son más descriptivos pero también más neutros, como un señalamiento que tampoco revela nada: *Silvia Prieto, Los Guantes mágicos, Sábado, Nadar solo, Un oso rojo*. Compárense estos títulos con los más resonantes de la anterior generación, que hacen un guiño al espectador: *Un lugar en el mundo, El lado oscuro del corazón, Señora de nadie, La historia oficial, El exilio de Gardel, Tiempo de revancha, Últimas imágenes del naufragio, entre otros*. (Aguilar, 2006, 27)

Há um marcado distanciamento de um discurso alegórico, bem ao contrário do que predicou Jameson a respeito do cinema latino-americano, especialmente aquele dos anos 80 e início dos anos 90 (Jameson via em cineastas como Fernando Solanas uma espécie de antídoto do pós-modernismo primeiro mundista).³ Não há lições morais a serem aprendidas em filmes como *Pizza, Birra, Faso* ou *Família Rodante* (Pablo Trapero, 2004) e *Felicidades* (Lucho Bender, 2000), outros filmes relevantes do NCA, justamente por apresentarem esse realismo desinteressado e por delinarem um universo político não-panfletário. É lógico que a chave da leitura alegórica pode ser apropriada mesmo para esses filmes (como aconteceu, por exemplo, com *La Ciénaga* de Lucrecia Martel, 2001, no qual alguns viram uma espécie de fábula sobre a Argentina – a vaca atolada no pântano, por exemplo),

mas ela se revela forçada, inadequada e postiça por tentar impor talvez uma função pedagógica que esses filmes em última instância não têm. Nessa recusa da pedagogia política, no rechaço à grandiloquência do cinema engajado, o NCA se afasta de uma linhagem importante da cinematografia nacional. Quase todos os grandes nomes do cinema argentino, entre eles, Solanas, Gettino, Puenzo, Aristarain, trataram muito diretamente da política e procuraram evidenciar o discurso de uma identidade nacional diretamente vinculada à ideia da combatividade, do engajamento e da mobilização. Nesse contexto, é bastante curioso comparar, entre nomes consagrados do *mainstream* e jovens iniciantes, por exemplo, alguns filmes realizados na década de 2000 (imediatamente antes ou depois da grande crise de dezembro de 2001): Aristarain lança em 2002 *Lugares Comunes*, no qual, mesmo sem lançar mão de um denunciamento exacerbado (o qual, aliás, nunca fez parte de seu estilo), fala dos problemas econômicos e políticos da Argentina com nostalgia e tristeza pelos ideais perdidos da esquerda e pela decadência da classe média no país. Solanas, de forma muito enfática, volta ao documentário em 2004 com *Memoria del Saqueo* e busca retomar também o tipo de política e heroísmo épico da estrutura que estabeleceu com *La hora de los hornos* (1966-1968) junto com Gettino, falando de política quase como “si las condiciones de su práctica no hubiesen sido transformadas durante los años noventa” (Aguilar, 2006, 136). Estabelecendo uma ponte entre a grandiloquência do passado e o registro mais neutro do NCA, estão os maiores sucessos do cinema argentino, *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 1999) e *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001). Bielinsky recorre à farsa e à ironia para pôr em cena os dois simpáticos pilantras que vão enganando uns e outros para escapar da “malaria” geral do final dos noventa. Já Campanella incorre mais uma vez no sentimentalismo nostálgico e numa certa apologia da classe média para falar dos tempos que correm no país. Ambos não entendem necessários o panfletarismo ou o didatismo do cinema político, mas ainda parecem confiar na possibilidade de representação

Memória e cotidiano no último Nuevo Cine Argentino

de uma nacionalidade homogênea. Contudo, é importante destacar que o primeiro está mais próximo do NCA do que o segundo e que têm sido associados tanto por causa de sua repercussão internacional (igualmente estrondosa), como pela presença em ambos do símbolo-mor do cinema *mainstream* argentino como protagonista, o ator Ricardo Darín. Mas é principalmente pela criação de uma imagem internacional do establishment audiovisual do país que esses filmes ficam na fronteira entre a tradição e a proposta mais “vanguardista”, digamos, do NCA.

Quase que também na encruzilhada entre o *mainstream* (até porque chega a esboçar a criação de um novo mainstream, com seu *star system* e seus clichês próprios) e a “nova geração” mais radical do NCA (embora seja um dos mais jovens cineastas do NCA), está Daniel Burman, que, ao concentrar-se nos relatos da comunidade judaica de Buenos Aires (especialmente em *Esperando al Mesías* (2000) e *El abrazo partido* (2004), nos quais é representado de modo muito vivo o bairro do Once, no centro da capital Argentina), afirma um espaço de pertencimento, delinea e discute a marca identitária do judeu dentro do marco da nacionalidade argentina. Seu último longa, *Derecho de Familia* (2006), continua a trilogia – que tem em *El abrazo partido* sua configuração mais consistente e original – iniciada com o Mesías, e tem o terceiro Ariel protagonizado por Daniel Hendler (uma espécie de Jean Pierre Léaud para seu diretor), mas foge um pouco da caracterização excessiva e pormenorizada do judeu argentino ao ampliar o escopo, sair do Once e evitar a folclorização (intencional) que de certo modo pontuou os dois filmes anteriores da trilogia, mas, que paradoxalmente cristaliza e burocratiza o tipo de relato fragmentado que havia levado a cabo nos filmes “de Ariel” anteriores.

Outro cineasta importante do NCA, que lançou em 2006 seu quarto longa-metragem (*Nacido y criado*), é Pablo Trapero, que também busca pulverizar a partir de microrrelatos do cotidiano a idéia da nacionalidade. Diferentemente de Burman, sua proposta não é orientada pela etnicidade ou pela afirmação identitária coletiva, mas pela fidelidade absoluta aos seus personagens, por uma individualização profunda da narrativa. Seja tratando do mundo do trabalho (melhor dizendo, da falta de trabalho como em *Mundo Grúa* (1999) ou da corrupção do mundo do trabalho em *El Bonaerense* (2002) ou do universo familiar esplendidamente apresentado em *Familia Rodante* (2004), o mais importante é explicitar as reações de seus personagens, é filmar seus atores quase como se estivesse documentando as

suas vidas reais (aliás, um certo estilo documental que invade a ficção é mais um traço que caracteriza grande parte do NCA).

Beatriz Sarlo (2005) fala de uma proliferação de histórias da vida cotidiana, pela multiplicação das memórias individuais, o que ela chama de “giro subjetivo”, especialmente no discurso acadêmico que, inclusive, ampliaria o interesse do público geral por esse discurso. Esse argumento poderia ser estendido ao cinema, no qual “histórias mínimas” parecem curiosa e paradoxalmente refletir uma espécie de ressaca da espetacularização da cultura (emblemizada por programas como *Big Brother* ou por revistas como a *Caras*). Aliás, essa tendência pode ser detectada tanto nos jovens diretores do NCA, como em veteranos como Carlos Sorín – que vem efetuando o extremo avesso dos reality shows, com os seus road movies com atores não-profissionais desde *Histórias Mínimas* (2002) passando por *Bombón, el Perro* (2004) – estes dois ambientados no litoral da Patagônia – até *El camino de San Diego* (2006), no qual um jovem fã de Maradona sai da região de Misiones, no nordeste da Argentina para Buenos Aires numa espécie de peregrinação para entregar uma estátua a seu ídolo. Sorín, a partir desse minimalismo despretenso e do cotidiano desglamourizado dos seus personagens, vai se configurando junto com Leonardo Favio, diretor de *Gatica, el mono* (1993), um aporte, uma inspiração para vários dos novos diretores do NCA, como, aliás, demonstra Konstantarakos (2006, 135) no seu diagnóstico sobre o NCA. Não só como registro do cotidiano presente das pessoas comuns está direcionada a memória no NCA. Francine Masiello se refere a uma “arte da transição” na Argentina e no Chile pós-ditaduras, que são como respostas ao passado oculto da tortura e da morte no período. Masiello está interessada em dois tipos de reação a este passado:

La primera nos lleva pensar en la existencia de un mercado para la memoria social colectiva; la segunda hace funcionar a la memoria como um estímulo para acciones sociales futuras. (Masiello, 2001, 21)

Há vários filmes do final da década de 90 e dos 2000 que vão acentuar ora uma ora outra resposta à história da segunda metade do século XX no país, especialmente o que está relacionado com a tortura, o desaparecimento e o assassinato promovido pelos militares. Em filmes como *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *768903* (Cristian Bernard e Flavio Nardini, 1999) ou o recentíssimo *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano,

2006), saem de cena o fervor militante, o tom explicativo e onisciente para dar lugar aos relatos mais pessoais, mais minimalistas e seguramente mais crus da história. O trauma ainda mais recente da Guerra das Malvinas foi também filmado por mais um jovem debutante, Tristán Bauer, em *Iluminados por el fuego* (2005). Contudo, como afirma Sarlo,

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede crearle a la memoria, desconfía de una reconstrucción que no ponga em su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). (Sarlo, 2005, 9)

Nesse sentido, talvez pudéssemos indicar dois filmes (de naturezas muito distintas, mas com uma radicalidade que aproxima ambos) como emblemas máximos ou, pelo menos, como os representantes mais instigantes da relação do NCA com a memória, com a história. O primeiro é o bastante discutido e analisado *La Ciénaga* (“O Pântano”, Lucrecia Martel, 2001) que apresenta – a partir de um registro que poderíamos chamar de “estética do sedentarismo” ou “poética da decomposição”, como prefere Aguilar (2006, 42) – uma visão devastadora do cotidiano e das relações entre classes, gêneros e gerações na Argentina de hoje. Martel talvez seja a representante mais destacada do NAC (tanto por *La Ciénaga* como por *La niña santa*- “A menina santa”- de 2004) justamente por demarcar de maneira muito peculiar um outro espaço de representação naturalista para o cinema contemporâneo.

O outro filme, de Albertina Carri, é *Los rubios* (2003), que rearticula de forma complexa o gênero documental político, apostando na contigüidade – e às vezes confusão – entre ficção e documentário, insistindo na auto-referência e na ironia como vias de elaboração do seu próprio luto (que ela, filha de desaparecidos, realiza sobre a realização de um documentário sobre seus pais, utilizando-se de diversas estratégias distintas de “encenação” e revisão da história: animação com bonecos playmobil, telas de televisão reproduzindo entrevistas com sobreviventes da ditadura, o uso de uma atriz para representar a si mesma, etc.). Esse rápido e necessariamente superficial recorrido pela história recente (ou seja, a partir dos anos 90) da cinematografia argentina demonstra a intensa relação com as crises e traumas pelos quais passou o país nas últimas décadas, mas, sobretudo, sugere os variados, críticos e brilhantes modos que os diretores do NAC encontraram para narrá-la e representá-la.

Referências bibliográficas:

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- BERNADES, Horacio, LERER, Diego e WOLF, Sergio. *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KING, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London/New York: Verso, 1990.
- KONSTANTARAKOS, Myrto. “New Argentine Cinema” in BADLEY, Linda, PALMER, R. Barton e SCHNEIDER, Steven Jay (eds). *Traditions in World Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- VITALI, Valentina e WILLEMEN, Paul (orgs.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006.

NOTAS

¹ Este artigo forma parte da pesquisa “Cidades e diferença cultural no cinema latino-americano contemporâneo”, financiada pelo CNPq através de bolsa de produtividade de pesquisa.

² É importante lembrar que nos anos 60, assim como em vários outros países na mesma época, houve um movimento também chamado “Nuevo Cine Argentino”. Alguns autores chamam o momento atual de “El último nuevo cine argentino” (Maranghello, 2005).

³ Ver a discussão que Andréa França apresenta sobre a interpretação de Jameson sobre *El viaje de Solanas* (França, 2003, 93-98).

Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada

Maurício de Bragança

A vigorosa retomada da produção cinematográfica que marcou a Argentina e o Brasil nos últimos dez anos tornou visíveis vestígios que podem sugerir alguns diálogos entre as cinematografias. Os próprios procedimentos de utilização dos códigos cinematográficos indicam possibilidades de leitura que nos permitem fazer algumas considerações interessantes. Neste artigo, sugerimos abordar dois filmes através de uma leitura que carregue o olhar sobre a problematização dos corpos inscritos na tela. Os estudos contemporâneos apontam para a questão de que o corpo e sua representação na mídia se abrem como um importante viés de pensamento sobre imagem, arte e cultura. A representação do corpo surge como um potente referencial de transgressão dos cânones do sistema dominante ao mesmo tempo em que se configura como uma categoria crítica capaz de detonar uma vigorosa discussão em torno dos processos mais amplos de construções sociais da subjetividade. Com vistas a encaminhar estas discussões na recente cinematografia brasileira e argentina, propomos a abordagem de dois filmes que, acreditamos, podem oferecer uma importante contribuição neste sentido: *Madame Satã*, filme brasileiro dirigido em 2002 por Karim Aïnouz, e *Plata Quemada*, dirigido pelo argentino Marcelo Piñeyro em 2000, numa co-produção Argentina / Espanha / Uruguai / França.

O filme brasileiro aborda a história de João Francisco dos Santos, conhecido pela alcunha de Madame Satã, nome tomado de um filme de Cecil B. de Mille para batizar uma fantasia usada pela personagem no carnaval de 1942. João Francisco era negro, pobre, analfabeto, homossexual, artista transformista. Vivía na Lapa dos anos vinte e trinta, então ainda um perigoso bairro boêmio do Rio de Janeiro, reduto de putas, ladrões, viados e trambiqueiros. De gênio forte, valente e orgulhoso, João foi um assíduo freqüentador das delegacias de polícia da época. A história popular transformou-o num emblema de um certo imaginário carioca em que se misturam as marcas da exclusão social, pelas clivagens de sexualidade, de clas-

se e de raça que atravessam seu corpo e sua história.

O filme de Aïnouz pouco se interessa pelo mito ou pela história. Detém-se em (des)construir a personagem, através de uma recusa da narrativa linear para centrar seu olhar no corpo transgressor de João. É o próprio diretor quem confirma a dica: “Um ponto muito forte no filme é a presença do corpo de João Francisco. O corpo dele é a sua fortaleza, é a única coisa, objetivamente, que ele tem. Por isso, tudo que ele cria é a partir do corpo, a partir da voz, como se veste, como se movimenta – a partir de como expõe, como esconde o corpo. (...) Por isso, a maneira mais objetiva de resistência do personagem é através do seu corpo. (...) Seu corpo era sua única forma de expressão”. Ali, neste corpo marcado pelos emblemas da exclusão, mostram-se os caminhos da resistência e da transgressão. Assim, o que está presente no filme de Aïnouz, e o que nos interessa trabalhar neste artigo, é a representação de um corpo que se constrói político pela ocupação de um lugar de fronteira onde se revelam os espaços de alteridade, de diferença, de poéticas de resistência, de subjetividade e de ambigüidade. Desconstruindo categorias definidoras de gênero, o corpo simbólico de João Francisco denuncia aquilo que Judith Butler² aponta como os efeitos de poder presentes nas categorias fundacionais de sexo, gênero, desejo e corpo, naturalizadas a partir de uma lógica binária e hierarquizada.

No filme, João Francisco (Lázaro Ramos) constitui uma família com a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo) e Tabu (Flávio Bauraqui). A filha de Laurita, que também mora na casa de cômodos, é criada pelos três, que se revezam nas tarefas de alimentá-la e cuidá-la. O dinheiro vem da prática de pequenos delitos, de bicos, dos programas na noite. A constituição dessa estrutura familiar, completamente estranha ao modelo normativo uniforme, desafia as práticas sociais vigentes. A família de João Francisco desconstrói tal modelo pautado pela idéia de domesticidade na qual os papéis conferidos aos homens e às mulheres são regulados por estraté-

gias definidas por uma economia de mercado.

João Francisco parece transitar entre múltiplas zonas de conformação de discursos sincréticos que indicam a expansão dos limites deste corpo (“Eu sou filho de Iansã e de Ogum e de Josephine Baker eu sou devoto”), subvertendo e transgredindo os cânones do sistema (hetero)dominante. E é ainda seguindo os passos de Butler que nosso olhar sobre o corpo pulsante de Madame Satã se confirma como uma demarcação discursiva em que a performatividade indica os níveis de transgressão. Gênero, raça, sexualidade inscrevem-se como memória deste corpo, tradutor dos emblemas de um enfrentamento que posiciona o discurso marginal numa fronteira instável e ao mesmo tempo desafiadora, fronteira aberta qual uma ferida exposta em carne viva, sangrante e latejante.

Já no início do filme, temos a primeira imagem da personagem na delegacia de polícia, enquadrada pelos limites de um plano fechado que mostra frontalmente o rosto machucado de João, espancado pelos “meganhas”. Sobre essa imagem, a voice over do discurso oficial enquadra legalmente a personagem: “desordeiro, pederasta, passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. É visto entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. (...) Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele dado seus vícios. (...) É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade”.

Após um plano no qual se lê *Madame Satã* em paetês, a seqüência seguinte vem problematizar a discussão: a câmera desliza sobre a imagem desfocada de uma cortina de contas e miçangas até apresentar um *close-up* do rosto fascinado de João pelo número da diva do cabaré, com quem trabalha como ajudante de camarim. Enquadrado pela cortina de

vidrilhos coloridos, ele dubla, em francês, a cabareteira, num movimento que instaura o gesto mimético de acento *camp* presente na arte de imitação.

Assim, os códigos de enquadramento do corpo violentamente subalternizado na delegacia, na primeira cena, são desautorizados pela afirmação do desejo expresso na câmera que assume, através dessa perspectiva, o olhar da personagem, instaurando as marcas de resistência que pontuarão a narrativa, a partir de critérios que marcarão a subjetividade do olhar e do corpo performático de João Francisco. Nesses procedimentos da linguagem cinematográfica, o corpo de Madame Satã adquire materialidade nos limites da representação que agenciarão seu recorte político. A construção política do sujeito, como afirma Butler, se estabelece a partir de determinados objetivos de legitimação e de exclusão nos quais estes procedimentos políticos são naturalizados num processo que convoca as estruturas jurídicas como seu fundamento. Em outras palavras, o poder jurídico (que, na primeira cena, enquadra o corpo de João) “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar, formulando mecanismos culturais através dos quais os corpos, gêneros e desejos são “naturalizados” sob uma perspectiva heteronormativa.

É justamente na problematização das categorias de sexo e gênero que o corpo performático de Madame Satã parece inserir a discussão (“Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso não”). A todo momento, a personagem, deslizante, embaralha tais conceitos, contribuindo para uma “descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”. Se numa cena João age violentamente contra Tabu, exigindo que ele assuma as atividades domésticas culturalmente consideradas femininas, em outra é o próprio João quem assume a tarefa de alimentar a filha de Laurita, em um trânsito constante e ininterrupto que faz confundir as matrizes heteronormativas que agenciam aquela sociedade. Assim ele expõe as relações de poder implicadas na ope-

Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada

ração da produção discursiva do corpo sexuado, deixando claro que o próprio corpo em si é uma construção desvinculada de uma existência significável anterior à marca do seu gênero.

Os mecanismos de inversão desestabilizam as marcas inteligíveis das construções dos gêneros em *Madame Satã* e atuam de forma sedutora sobre a personagem. No imaginário de João, “a China é um lugar maravilhoso. A China fica do outro lado do mundo. Na China todo mundo é invertido. Quem aqui é preto lá é branco, quando aqui é dia lá é noite. Na China as pessoas dormem de olho aberto e acordam de olho fechado”. Os processos de inversão conduzem a (auto)representação da personagem que descarta as oposições assimétricas discriminadas entre “masculino” e “feminino”. Estas configuram um mapeamento do desejo em que se excluem subjetividades informadas por gêneros performativos marcados por práticas do desejo não decorrentes do sexo nem do gênero. “Tu já nasceu torto”, diz Laurita a João.

Esse corpo desafia a ordem, politizando-se através do desejo e do prazer que se instauram como matrizes primeiras e inegociáveis da transgressão (“pelo menos tu gozou direito?” é a pergunta que faz depois de repreender Tabu por ter feito “sem vergonhice” de porta aberta com um “meganha” na noite anterior). Madame Satã circula pelos espaços públicos, caminha pelas ruas, toma o bonde, vai à praia e desafia os limites impostos pelo discurso oficial sobre esse corpo subalterno. Impedido de entrar, com Laurita e Tabu, no *High Life Club*, lugar onde não entra “nem puta, nem vagabundo”, João Francisco se revolta, corpo em gingado em um movimento de capoeira a resistir aos limites arbitrários que lhe oprimem, aos espaços negados, aos desejos interditados. A subjetividade desse corpo é ressaltada textualmente no diálogo com Laurita, que tenta acalmá-lo quando chegam em casa depois da briga no foyer do cabaré: “Todo mundo pode entrar, por que eu não posso?”, pergunta João movido pela raiva e indignação, ao que Laurita lhe responde: “Porque tu não é todo mundo.”

Esse corpo político de Madame Satã deve ser submetido e dominado pelos riscos que oferece às normas sociais, como na cena do banho no presídio, na qual, sob o jato d’água que jorra forte da mangueira do funcionário, contorce-se o corpo subjugado, humilhado e encarcerado de João Francisco contra a parede suja do pátio da prisão.

A arte queer de João Francisco configura o corpo em êxtase na chave

da política/poética do desejo e do deleite: “Boa noite, madamas e cavalheiros. Eu sou Jamacy, a formosa feiticeira da floresta, filha de Itapunã e de Bernardete. Responda, minha Lapa querida: a vida é melhor quando a gente canta, é ou não é? A vida é melhor quando a gente rebola, sacode, rodopia...” diz um João Francisco provocador antes de iniciar o número musical que levaria os corpos ao transe. O corpo em êxtase da personagem coloca-se a serviço do som e da imagem, quando o desejo explode na tela numa festa da carne, ao som das palmas do público, dos gritos de prazer emitidos pelo corpo do *performer*, ritualizado/sacrificado pela decupagem, que o destroça para deleite de todos e para o prazer do espectador. A câmera aproxima-se, desfoca, desenquadra, escapa, mergulha, rodopia, expondo a textura dos tecidos, dos adereços, da pele suada, dos rostos orgiásticos em gozo coletivo. O corpo pulsante, vibrante, ofegante, orgânico de Madame Satã assume a carne como elemento detonador de uma poética do desejo, do exercício de um espetáculo no qual o corte político se torna público, coletivo, em comum.

Ao final do filme, retomamos a imagem inicial do rosto espancado de João na delegacia sob a *voice over* da leitura de sua condenação por dez anos por crime de assassinato. Sobrepondo-se à voz da autoridade, ouvimos a voz da personagem num texto que remeterá, metaforicamente, a uma elipse que cobrirá os dez anos passados na prisão: “Vivia presa por dez anos no castelo de uma ilha das Arábias uma princesa de nome Jamacy. Num intuito de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa que correu a pé até chegar na sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando em preparar sua fantasia para o desfile dos Caçadores de Veado. Jamacy vestida desfilou com brilhantismo no Carnaval de 42 e Jamacy ficou conhecida assim para o resto do mundo como Madame Satã”. Sob a narração do texto em off, imagens de textura documental de um Madame Satã renascido, corpo ardente evocando a fantasia inspirada no mito do fogo, revelam a impossibilidade de um apassivamento. O corpo que arde em Madame Satã deve ser lido como poderoso dispositivo na articulação de uma resistência operada no interior da cultura popular.

Assim como *Madame Satã*, *Plata Quemada* também é um filme inspirado em fatos reais, informação que o diretor Marcelo Piñeyro, ao contrário de Aïnouz, só disponibiliza ao final da película. O filme é uma adaptação

da obra literária homônima de Ricardo Piglia, publicada em 1997. Trata-se da história de um assalto a um carro forte ocorrido em Buenos Aires em 1965. Do crime participa um grupo de homens contratados em uma rede em que estão envolvidos um informante peronista e um advogado militante de grupos nacionalistas, quem trata do contato com traficantes de armas, esconderijos e de acordos com a polícia. Dentre os contratados encontram-se três personagens principais, sobre as quais recairá o foco da narrativa: El Nene, Angel e o Corvo. El Nene e Angel são conhecidos como “os gêmeos” pelo fato de serem amantes e só trabalharem juntos (“desde então, não se separaram mais, são os gêmeos para todo mundo. Em volta todos sabem, trabalham juntos ou não trabalham”).

Tal como *Madame Satã*, a representação do corpo problematiza a narrativa, ainda que sob chaves diferentes do filme brasileiro. Na primeira cena de *Plata Quemada*, vemos Angel (Eduardo Noriega), que faz exercícios de flexão ao solo. Ele encontra-se vestido apenas com uma cueca branca. No movimento ininterrupto do exercício físico de flexionar e estender os braços, seu corpo eleva-se e abaixa-se, repetidamente. A câmera é fixa e está na altura do chão, posicionada frontalmente à personagem. Portanto, vemos alternarem-se nos limites de visibilidade do quadro, o rosto de Angel e sua cueca, simultaneamente, enquadrando ora um, ora outro. Cabeça e sexo, cabeça e sexo, cabeça e sexo, simultaneamente. A imagem é marcada pelo som de uma medalhinha da santa do cordão de Angel que toca o chão a cada vez que seu braço é flexionado. Esta se constrói como uma chave importante para a nossa leitura do filme: o recorte sobre o corpo, que se expõe ao olhar do voyeur (seja na narrativa, seja na relação espectral), traduzirá os emblemas de uma dicotomia cristã que opõe o desejo e a pulsão sexual ao plano lógico e racional, marcando uma fissura atravessada pela culpa cristã que definirá as ações deste corpo-emblema.

Também no filme de Piñeyro, esse corpo traz as marcas de uma certa marginalidade. Na apresentação da personagem de El Nene (Leonardo Sbaraglia), sobre a imagem do bandido caminhando pelos corredores da estação Constituição, local onde os dois futuros amantes irão se conhecer, o narrador comenta: “El Nene era um renegado de sua família e de sua turma: a ovelha negra, o caso perdido. Sua pele era muito pálida, parecia que ele ficara mais tempo preso do que na verdade estivera.”

Angel é apresentado pelo atordoamento espiritual que marca sua per-

sonalidade e que é um dos pontos fundamentais que traduzem a tensão presente nos corpos e na relação dos “gêmeos” na narrativa. “Angel era estrangeiro. Era pesado, calmo, muito supersticioso. Via sinais negativos e superstições que complicavam sua vida.” Ele é constantemente atormentado por vozes que julgam seus atos e seus desejos, confundem-no indicando o que deve e o que não deve fazer, como deve e como não deve sentir, o que deve e o que não deve desejar, como quando passa a rejeitar a intimidade sexual com El Nene: “Eu também estou a fim, eu também quero, mas não posso. Não são as vozes. Elas me dizem que sim, me dizem que não. Me gritam puto, bicha, santo. Querem me confundir, mas eu sei o que fazer. Pelo leite, temos de guardar o leite, o leite é sagrado. El Nene não entende que o estou salvando. Se ficarmos sem sêmen, ficamos sem Deus. O leite é sagrado”. As marcas de um discurso religioso sobre a repulsa/atração entre os corpos sexuados também estão presentes no diálogo de simultaneidade entre a cena em que El Nene se ajoelha diante do corpo do desconhecido dentro de um banheiro público prestes ao ato do sexo oral e, no entrecorte dos planos, o momento em que Angel se ajoelha diante da imagem de Cristo em uma igreja do povoado ao qual recorreu, martirizado pelas vozes que interditam seu desejo por El Nene. No final da cena, Angel “purifica-se” depositando sob os pés da imagem o dinheiro que levava no bolso, enquanto El Nene “purifica-se” do ato sexual lavando a boca diante do espelho sujo do banheiro.

O Corvo (Pablo Echarri) é quem canaliza a atenção voyeurística sobre o corpo masculino. Seu corpo está à disposição do prazer em ser observado. Em uma das cenas em que faz sexo, de pé, com Vivi (Dolores Fonzi), porta aberta, passa pelo corredor El Nene, que pára para observar a cena, na qual se vê Corvo semi despido, de camiseta, de costas. Vivi observa o olhar de desejo de El Nene sobre o corpo de Corvo e suspende sua camiseta para que El Nene possa melhor apreciar o corpo masculino. Quando El Nene decide fechar a porta, rompendo com as regras da brincadeira insinuadas por Vivi, esta diz: “Ele Nene estava olhando a gente”, a quem o Corvo responde: “Estaria olhando para mim, filho da mãe”, seguimento do poder de sedução que seu corpo exerce sobre o olhar do outro (“Porque minha bunda é muito gostosa também, sabia?”). Essa passagem se repete ao longo da narrativa quando, na praia, ao despir-se, grita para Angel que o observa: “O que você está olhando? O que você quer, continuar olhando? Quer continuar olhando?” ou ainda, quando, refugia-

Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada

do da polícia com seus companheiros num apartamento no Uruguai, para onde fogem depois do assalto, pergunta agressivamente a um companheiro de esconderijo, que o observa deitado sobre as cadeiras: “O que você está olhando? Você tem uma alma de calabouço.”

Os corpos dos três personagens traduzem as tensões discursivas do filme que se estrutura numa elaboração metafórica pautada por um tripé de signos: *Angel/El Nene/Corvo* (Angel diz: “Eu gostei do nome do trio: caos, destruição e morte. Eu sou caos”, quando se vê Corvo de pé junto a um espelho que reflete a imagem de Angel e El Nene no sofá) ou ainda quando El Nene comenta sobre o corpo do amante: “Os dedos de Angel cheiram sempre igual, a madeira cortada. *A pólvora, a sangue, a sexo*”. As implicações psicanalíticas entre orgasmo e morte são reforçadas na montagem em que a cena de sexo entre El Nene e Giselle (Leticia Brédice), prostituta com quem se envolve no Uruguai, dialoga paralelamente com a cena de tentativa de suicídio de Angel.

Os corpos se assumem como locus de interdição e devem ser excluídos socialmente, apagados os rastros que denunciem o desejo proibido e o poder de transgressão que oferecem. Refugiados num apartamento no Uruguai, à espera dos falsos documentos que os levarão ao Brasil, as regras são prontamente definidas pelo líder do grupo de marginais. “Regra número 1: somos invisíveis. Ninguém pode ver a gente. Não saiam, não se mostrem. Regra número 2: somos mudos, ninguém pode nos ouvir. Terceira e última regra: estamos sozinhos. O mundo exterior, simplesmente, parou de existir para a gente”. Aqui ficam claras as regras da interdição, que impõem invisibilidade àqueles corpos marginais, como regra de segurança pessoal, ao mesmo tempo que problematizam a invisibilidade social imposta àqueles corpos transgressores pelo discurso oficial.

Dessa forma, alijados do convívio social, sem poderem estabelecer conexões com o mundo de fora do apartamento, os cômodos e corredores do esconderijo sujo e desarrumado indicam a exclusão das personagens (Losada, um dos mentores maiores da operação, afirma ao sugerir o esconderijo temporário: “Eu quero enterrá-los longe da luz”). É naquele espaço, sintoma da exclusão e da interdição, que aqueles corpos deslizam pelos seus interiores, longe da luz e da visibilidade social. O sufocamento provocado pela condição de clandestinidade marca parte da narrativa do filme, que se transforma então em um filme de espera, de tempos

mortos e de reflexão das personagens sobre seus próprios processos de interioridades e de subjetividades, nos quais suas experiências pessoais indicam os vestígios da dicotomia formulada ainda na primeira cena do filme: sexo e cabeça (“Com o corpo você não pode contar. Você não pode transar, chorar, eles te vigiam, estão em cima. Só sobra a cabeça”).

El Nene caminha escorregadio pelos interiores do apartamento, vislumbrando fragmentos de não-ação em cada quarto, à espera de uma ordem exterior que os retire da condição de escuridão a que se sujeitam. Sob a água da banheira, totalmente submerso e imobilizado, sem respirar, olhos fechados, corpo alterado pela turva palidez da água que lhe retira sua coloração orgânica, seus pensamentos sentenciam: “Você vive na cabeça, você se converte nisso. Em uma cabeça, em um crânio”, para logo em seguida, cabeça fora d’água, olhos abertos, necessidade urgente de ar, ponderar: “Na prisão, virei puto, viciado, peronista, aprendi a brigar, jogar xadrez, bater naquele que te olha mal, fazer figurinhas com o papel prateado do cigarro, transar de pé, me perder em um livro sem volta. E continuei construindo casas em minha cabeça para depois dinamitá-las”.

Recusando a sujeição à invisibilidade e ao sufocamento, os três rompem com o pacto de confinamento e lançam-se ao espaço público, em busca de diversão e prazer. El Nene busca o sexo negado por Angel, numa incursão a banheiros públicos, cinemas de frequência gay e em um parque de diversão, onde encontrará Giselle, prostituta que acabará por abrigar os três bandidos no apartamento em que serão cercados pela polícia ao final. Em uma das cenas de sexo entre Giselle e El Nene, ela confirma aquilo que o filme aponta desde o princípio, ao deslizar suas mãos sobre as costas nuas do assaltante: “Quanta história há nesta pele! É um livro, consigo te ler”.

No cerco policial, já ao fim do filme, El Nene, Angel e Corvo voltam ao confinamento, desta vez completamente acudados por um número excessivo de policiais que, fortemente armados, numa demonstração de subjugação sob o impacto de uma hiperbólica demonstração de poder, não oferece possibilidade de fuga às três personagens. Os três bandidos, aturdidos pelas bombas, pelas rajadas de metralhadora e pelos gases lançados dentro do apartamento, vão tirando as roupas até ficarem seminus. Também pesadamente aparelhados com os adereços de masculinidade bélica, seus corpos se oferecem como corpos-fetiche.

Na cena final, Angel, tal qual uma madona, abraça o corpo sem vida

de El Nene. Ao redor, a morte e a destruição causadas pelo fogo em um cenário pós-hecatombe. O dinheiro queimado pelos dois, quando a derrota já era irreversível, enche o ambiente de cinzas, remetendo à própria situação econômica e social do país naquele momento em 2000, quando a população, também cercada pela forte crise econômica que desaguardaria nos inesquecíveis acontecimentos de dezembro de 2001, via seu dinheiro transformar-se pó. A menção ao ambiente político argentino já havia sido feita numa cena em que Angel dava vazão a seus pensamentos, também problematizando o desejo entre esses corpos que, agora, ardiem junto ao dinheiro queimado: “Buenos Aires é uma prisão. Suas ruas são como o pátio de uma prisão. As pessoas circulam caladas, secas, olhando de lado para não morrerem. Tomara que não volte nunca mais. Em inglês, “tomara” se diz “I wish”. “I wish” significa “eu desejo”. “Desejo El Nene. Tomara que saia de Buenos Aires. É igual a sua cidade, odeia a si mesmo, alimenta-se de ódio. Eu quero salvá-lo. Posso salvá-lo. Em outro lugar”.

A inscrição do corpo opera-se, portanto, pelos códigos discursivos e narrativos presentes na linguagem cinematográfica desenvolvida nos filmes abordados. Essas discussões apontam para uma complexidade em torno da relação entre corpo e cultura, em que o olhar se constrói como um dispositivo estratégico capaz de desvelar as inquietantes relações entre gênero, sexo, sexualidade, desejo e política na cultura audiovisual contemporânea.

NOTAS

¹ Apud GARCIA, Wilton. “A articulação de corpo e alteridade em Madame Satã” In CATANI, Afrânio M. [et al.]. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Editora Panorama, 2003, p. 163-4.

² BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

³ BUTLER, op.cit, p. 24.



Coletivos de cinema e vídeo militantes na Argentina hoje: Grupo Alavío e Grupo de Boedo Films

Marina Cavalcanti Tedesco

Na Argentina, a primeira aparição registrada pela historiografia de um cinema militante¹ foi através de *Cine Liberación*, no final dos anos 60. Muitos cineastas, influenciados, entre outros fatores, pelo momento de grande politização encontrado na sociedade argentina de então e pelo êxito alcançado por esse grupo precursor, realizaram iniciativas similares – e simultâneas – em diferentes lugares do país.

Entre eles estão os integrantes do *Cine de la Base*, grupo cuja trajetória, e mesmo as obras, tem sido resgatadas nos últimos anos. Com a ascensão da ditadura do general Jorge Rafael Videla, o grupo foi obrigado a se desmembrar, e a maioria de seus participantes teve que se exilar no exterior para não ser morto, o que acabou sendo o destino de alguns.

Por muitos anos, mesmo após o retorno à democracia, a tradição desses coletivos foi abandonada, e somente no início da década de 90 começaram a aparecer agrupamentos e filmes que já à primeira vista possuíam muitas semelhanças com as experiências anteriormente citadas. A partir das convulsões sociais ocorridas no ano de 2001, esses materiais alcançaram certa visibilidade internacional, principalmente nos meios alternativos, despertando o interesse que resulta neste artigo.

O cinema militante volta à cena

Sobre a produção comercial argentina de praticamente toda a década de 90, Getino, um dos grandes nomes do *Grupo Cine Liberación* e estudioso de cinema, afirma:

Las imágenes de la realidad argentina siguieron desfilando más por las pantallas televisivas y por el video de realizadores independientes, que por las salas de cine. Además, en estos espacios se visualizaron inquietudes y búsquedas formales, altamente meritórias, casi inexistentes en la producción filmica. (Getino, 1998, p.135)

Segundo o mesmo autor, com a exceção de algumas obras, como

Después de la tormenta (Tristán Bauer, 1991) e *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), pode-se afirmar que as profundas transformações, o terrível processo de exclusão e a agitação social que, em momentos de maior e menor intensidade, estiveram presentes em toda a década, chegaram às telas de cinema com um grande atraso: praticamente já a beira do colapso de 2001.

A nova cinematografia argentina, bastante difundida no Brasil (claro que somente em comparação com outras também periféricas) e famosa por geralmente abordar, mesmo que de modo secundário ou como pano de fundo, as mazelas sociais do seu país, é um fenômeno muito mais recente do que em geral se imagina. Daniel Burman e Lucrecia Martel, diretores ícones desse tipo de produção, somente realizaram seus primeiros filmes em 1998 e 2001, respectivamente.

Diversos fatores contribuíram para a explosão da produção militante destes realizadores independentes. O empobrecimento das classes média-baixa e baixa e os crescentes níveis de desemprego, que já podiam ser sentidos nos primeiros anos do governo de Menem, afetaram diretamente os jovens. Muitos atingiam a idade de ingressar no mercado de trabalho sem perspectiva de se inserir na economia formal.

Mesmo para aqueles que possuíam formação universitária a inserção ficou mais difícil, e aqui merece destaque o caso dos estudantes e recém-graduados em Comunicação. A explosão do interesse e mesmo da quantidade de faculdades com habilitação nessa área formou um enorme contingente que se depararia com um mercado extremamente competitivo e saturado.

Havia também aqueles que, ainda que não afetados diretamente pela conjuntura política e econômica do país, possuíam uma ideologia contrária à implementada pelo governo. Apesar de estarem enfraquecidos, os movimentos sindicais e partidários ainda possuíam idéias de esquerda capazes de exercer certa influência sobre alguns setores da sociedade.

A explosiva mistura de todas essas pessoas (com certeza junto a diversas outras, embora as origens mais comuns dentro dos grupos pesquisados sejam as apresentadas aqui) aliada à popularização da tecnologia digital, que possibilitava uma qualidade considerável de imagem e som a custos reduzidos, impulsionou uma grande parcela dos cineastas e videastas independentes a realizarem obras que não queriam apenas falar de política, e sim fazer política.

Muitos desses realizadores conformaram grupos para viabilizar o fazer e também o exibir cinematográfico. Projetavam seus filmes nos mais diversos espaços alternativos, que variavam entre os criados por eles e alguns poucos festivais, mostras, canais de baixa potência ou, o que era ainda mais raro, salas de exibição com orientação menos comercial². Ao mesmo tempo em que retomavam a tradição dos anos 60 e 70, acompanhavam uma tendência bastante comum na sociedade argentina. Conforme Raul Zibechi,

El proceso popular de los años noventa [na Argentina] es visualizado así como de reconstrucción de 'lazos de unión' a partir de pequeños espacios que crean organizaciones de base en asentamientos, grupos de desocupados, nuevas agrupaciones estudiantiles y sindicales. Uno de sus objetivos es aportar al desarrollo de esos colectivos de encuentro y lucha, buscando no repetir los mismos errores del pasado. Quieren construir "con y no por", "proyectar desde y no hacia", en el camino de buscar la participación, respetando la diversidad individual y colectiva. (Zibechi, 2003, p. 61)

Ao falar desses grupos, no entanto, é necessário ter muito cuidado. São tantos e tão diversos que é bastante difícil fazer generalizações sobre eles. Pode-se somente identificar alguns padrões, sempre com a ressalva de que não estão presentes em todos. Dentro de um coletivo a produção pode envolver todos os membros ou ser feita por subgrupos que pertencem

ao principal. Pode haver rodízio de funções ou não. É possível inclusive que não existam funções rigidamente definidas. E em alguns casos tudo isso pode variar de um filme para o outro.

As orientações políticas que cada um adota também são bem distintas, embora se possa afirmar que, de modo geral, possuem princípios anticapitalistas e antiimperialistas. A imensa maioria possui um relacionamento bastante próximo com alguns movimentos sociais, sendo comumente vistos como valorosos aliados ou mesmo como mais um de seus militantes.

De fato, esses realizadores costumam estar presentes nos melhores e, principalmente, nos piores momentos. Ao mesmo tempo em que participam de algumas atividades do cotidiano ou de uma eventual confraternização, registram os protestos, os piquetes, as entradas em fábricas abandonadas pelos patrões, enfim, tudo o que os militantes promovam em público. E também a repressão abusiva por parte da polícia, da qual em diversas ocasiões são vítimas.

Por fim, um último aspecto que costuma ser compartilhado pela maioria dos grupos é o sentimento de que mais importante que os filmes é a luta que está sendo travada contra a estrutura social vigente. Assim, não raras vezes o material é exibido em alguma ocasião especial (como uma data comemorativa ou um protesto) antes dos realizadores terem pronta a versão final. São os chamados off-line. Como afirma Cláudio Remedi, do *Grupo de Boedo Films*, "ya las películas se realizan en función de una necesidad social y no sólo en función de la motivación autoral." (Remedi, 2003, em internet)

Durante o ano de 2001 e, mais especificamente, depois da revolta popular dos dias 19 e 20 de dezembro, houve uma explosão dos meios alternativos. Os que já existiam se fortaleceram, conquistando espaços e alcançando uma visibilidade maior, e muitos outros surgiram para suprir a demanda de uma sociedade que naquele momento estava bastante organizada e politizada.

Coletivos de cinema e vídeo militantes na Argentina hoje: Grupo Alavío e Grupo de Boedo Films

O ano de 2002 foi o ápice desse movimento, e os coletivos de cinema e vídeo militante tentaram organizar uma associação que abrigasse a todos, facilitando o intercâmbio de materiais, as exposições e produções conjuntas. Embora a iniciativa tenha gerado alguns frutos, como um vídeo realizado em conjunto, a agremiação – ADOC – durou pouco tempo.

Atualmente, os grupos, a exemplo do que já ocorria antes, mantêm relações informais com aqueles que possuem mais afinidade, e alguns trabalhos e sessões realizados em parceria podem ser encontrados. E há novamente a tentativa de união através da agremiação chamada *Documentalistas Argentinos* – Doca. A adesão a esta, contudo, foi, e provavelmente continuará, apenas parcial, já que uma de suas primeiras ações foi apresentar um projeto de financiamento ao *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), e a relação entre alguns grupos e o Estado é bastante problemática.

Grupo de Boedo Films e Grupo Alavío

O trabalho dos dois grupos começou a partir do biênio 1992–1993, quando ambos se conformaram como coletivos. Nesse período ocorreu também a produção de seus primeiros audiovisuais e as discussões internas que terminaram por estabelecer os princípios que regem as atividades de cada um. No entanto, embora sejam contemporâneos, eles possuem origens (e trajetórias) bem distintas.

Grupo de Boedo Films (GBF) foi constituído por estudantes da *Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda*, uma localidade vizinha de Buenos Aires. Seu nome remete a um movimento literário da década de 20 comprometido com as causas sociais de sua época. Conforme explica o texto de apresentação do grupo em sua página na internet, “El grupo explicita así su orientación temática emparentada con la necesidad de mostrar los aspectos negados por el actual sistema social, y la búsqueda por transformar la realidad de diversos sectores a través de la lucha, la denuncia o la resistencia” (Grupo de Boedo Films, em internet).

Já em 1992 realizaram e lançaram seu primeiro projeto, o longa-metragem *No crucen el portón*. Carlos Menem havia iniciado sua escalada de privatizações e os trabalhadores da companhia siderúrgica argentina (SOMISA) estavam mobilizados para tentar frear o processo. Apesar de não terem conseguido impedir a venda os esforços foram muitos e estão registrados neste filme dirigido por Remedi.

Dentro do GBF, os integrantes se alternam no desempenho das funções, sempre respeitando a disposição e as preferências pessoais de cada um. Não há uma regra para estabelecer como o rodízio se dará. Ao início de cada nova produção, o grupo se reúne, conversa e define, entre outras coisas, quem exercerá que cargo. E essa divisão sempre é levada ao conhecimento do público através dos créditos.

O *Grupo Alavío, video y acción directa* (GA), foi formado por pessoas de diversas áreas, sendo que somente algumas já possuíam contato com o vídeo e o cinema. Seu filme de estréia também é um longa-metragem e se chama *Viejos son los trapos*. Gravado, editado e finalizado em 1993, trata das marchas dos aposentados deste mesmo ano.

O coletivo se define como um grupo formado por militantes, e não por cineastas, documentaristas ou ainda militantes de cinema. O cinema é apenas uma ferramenta, conforme explica Fabián Pierucci em uma entrevista:

Nosotros militamos una utopía, que significa que no exista más el capitalismo y vivamos en una sociedad en donde las relaciones sociales sean de igualdad, que no haya explotación; eso militamos nosotros. Entonces, el cine es una herramienta muy poderosa que usamos en función de ese objetivo; pero es una de las tantas (...) somos militantes más allá de hacer cine. (...) somos militantes y usamos el cine. (Servedio, Torres, 2004, p. 9)

Com essa visão do cinema, de suas obras e atividades como militantes, os realizadores optam por informar nos créditos apenas que aquilo que está sendo exibido é uma produção do grupo. Internamente, no entanto, o mecanismo é muito parecido com o do *Grupo de Boedo Films*. Os filmes possuem diretores, e cada saída para gravação, especialmente em situações nas quais é provável que ocorra confronto com as forças repressivas, é bem organizada.

É necessário decidir quem irá às ruas como manifestante e quem estará a trabalho. Essa distinção é um aspecto muito importante para o grupo. Como todos têm posições políticas bastante fortes, lhes custa muito ter que adotar uma postura profissional e não interferir nos momentos de conflito.

Yo tengo la experiencia de haberme comido las uñas para largar la cámara

y tirar una piedra, como un montón de compañeros (...) entonces dijimos, no, pongámonos las pilas, uno tiene que tener la cámara. Entonces no hay miedo de tomar una postura, sino que creo que es válido y es la opción de vida de cumplir el rol que en ese momento hace falta. Cuando están tirando piedras, uno toma la cámara y otros tiran piedras...³

Os integrantes do *Grupo Alavio* avaliam que o envolvimento do cinegrafista pode comprometer a qualidade das imagens e, conseqüentemente, sua eficácia. Portanto, é regra que quem está com a câmera deve se concentrar somente em registrar o que está acontecendo da melhor forma possível. Afinal, o grupo tem um objetivo muito claro, que utiliza como uma espécie de slogan: “acción, organización y lucha para una nueva subjetividad de la clase trabajadora”.

Logo em seus anos iniciais, os dois coletivos participaram da experiência do *Canal Utopía*, uma emissora de televisão alternativa. Os integrantes do *Alavio* produziam um programa transmitido de segunda a sexta chamado *Los barrios andan* e também um jornal semanal. Através deles davam visibilidade às comunidades e movimentos sociais ignorados pelos meios de comunicação tradicionais e pautavam temas que faziam parte de suas agendas.

O *Grupo de Boedo Films* também esteve presente desde o começo, produzindo um noticiário e o programa *Últimas Imágenes*. Além disso, editavam materiais para programas organizados por outras pessoas. Depois de pouco mais de dois anos, devido a divergências internas e problemas econômicos, ambos se desligaram do projeto, que acabou tempos depois.

Desde então, tanto um quanto outro têm se dedicado à produção e exibição de suas obras. O tema, e ao mesmo tempo público-alvo, são, prioritariamente, os lutadores sociais. Os dois grupos costumam estabelecer uma relação muito próxima com quem estão documentando, e essas pessoas não raras vezes assistem às versões iniciais, ajudando com suas opiniões a construir o produto final. As estréias também costumam se realizar, sempre que possível, para os que participaram dos filmes. Conforme afirma Remedi:

No era el objetivo proyectar en salas puesto que, producto de la crisis, el costo de la entrada ejercía una especie de censura económica para la mayoría de las capas sociales sumidas en la pobreza. Las plazas, las

asambleas barriales, los centros culturales, las bibliotecas, ciertos sindicatos, las fábricas ocupadas, las universidades, las escuelas, las rutas, se convirtieron en cines donde se proyectan documentales de nuestra historia reciente, con una construcción ideológica diferente a las líneas editoriales de los medios masivos. (Remedi, 2004)

O *Grupo de Boedo Films*, entre curtas e longas-metragens, produziu dez filmes em seus quase 14 anos de existência. Após o primeiro filme, o tema abordado foi a revolta popular de Santiago del Estero, conhecida como *Santiagazo*, em *Después de la siesta* (1994). O projeto seguinte, *Fantasmas en la Patagonia* (1996), o único filme em 35 mm do coletivo, fala da situação do povoado de Sierra Grande, no interior do país. Depois de ter sua principal fonte de renda e trabalho, uma mina de ferro, fechada pelo governo, a localidade parece condenada a se tornar uma cidade-fantasma. Uma história bastante comum em algumas regiões argentinas hoje.

Em *Jorge Giannoni, NN este soy yo* (2000), os cineastas recuperam Jorge Giannoni, diretor de cinema argentino praticamente desconhecido mesmo dentro de seu país, apesar de ter trabalhado nos anos 60 e 70 com personalidades como Raymundo Gleyzer, Glauber Rocha e Fellini. O trabalho seguinte, *Agua de Fuego* (2001), fala da falta de perspectiva em Cutral-Co, um dos berços do movimento piqueteiro.

A seguir, junto com os coletivos *Contraimagem e Kino Nuestra Lucha*, é produzida uma trilogia sobre o processo de recuperação da fábrica Brukman por suas trabalhadoras. Esta é composta por *Control Obrero* (2002), *La Fábrica es nuestra* (2002) e *Obreras sin patrón* (2003). Ainda em 2003, dessa vez em uma produção somente do GBF, é lançado *Nuestras Voces, Nuestros Cuerpos, Nuestras Vidas*, sobre o papel fundamental desempenhado pelas mulheres em 19 e 20 de dezembro de 2001 e suas lutas cotidianas por igualdade de direitos.

O último filme produzido pelo grupo é *Cuatro Estaciones*, de 2004, um retorno às lutas da fábrica Brukman. Há quase dois anos sem lançar material novo depois de um período de intensa atividade, *Grupo de Boedo Films* reflete o momento de refluxo que afeta atualmente muitos dos movimentos mais emblemáticos de 2001. Embora essa não seja a primeira vez que o coletivo fica bastante tempo sem atividades de produção, a relação neste caso parece pertinente. As assembléias populares de bairro

Coletivos de cinema e vídeo militantes na Argentina hoje: Grupo Alavío e Grupo de Boedo Films

que ainda existem, por exemplo, não conseguem chegar nem perto dos dois mil participantes que reuniam em 2002.

Uma boa parte dos trabalhos do coletivo se dedica às lutas travadas pelo movimento argentino de recuperação de fontes de trabalho por trabalhadores, que em dezembro de 2004 já contabilizava 170 empresas e fábricas. As investidas, resistências e o cotidiano destes operários estão registrados, entre outros, em *Bruckman confecciones, el segundo desalojo* (2002), *Zanon (Construyendo resistencia)* (2003), *Chilavert recupera* (2004) e *B.A.U.E.N. es de los trabajadores* (2005).

Outro assunto bastante presente nos documentários do GA são os presos políticos. E não somente as diversas pessoas que se encontram nessa situação na Argentina, mas também em outros lugares do mundo. *Libertad a Diego y Carlos* (2002) e *Presos del Petroleo* (2004) são vídeos referentes aos detidos locais e Abu Graib (2004), um manifesto contra as torturas e humilhações ocorridas nas prisões sob controle norte-americano.

A história e o legado dos militantes do passado, estejam eles vivos ou mortos, mais próximos ou distantes historicamente, também são base para diversas obras. *Compañeras* (2005) reconstrói a biografia de quatro mulheres. *Perú, de vidas y exilios* (2003) trata de exilados da ditadura peruana que se refugiaram na Argentina. E *Carta de un escritor a la junta militar* (2002) reflete sobre a última viagem que fez o jornalista e escritor Rodolfo Walsh antes de ser desaparecido pela ditadura militar.

Para financiar suas produções, *Grupo de Boedo Films* e *Grupo Alavío* contam basicamente com a contribuição voluntária de cada um de seus integrantes. Ainda que vendam fitas e DVDs com seus filmes, esse retorno é muito instável, além de pequeno e a longo prazo. Para o primeiro grupo, o INCAA deveria investir verbas no fomento do audiovisual militante. O segundo, no entanto, rechaça totalmente tal posição. Conforme explica Fabián,

Casi el total de la producción audiovisual en Argentina tiene ese destino: valorizarse en el mercado; crearse un cine y cobrar una entrada... O ser parte de otro proceso, porque a veces ni siquiera el negocio es que se estrene en el cine, sino, la recuperación industrial en el INCAA o el crédito de Sundance, o el subsidio de lo que sea. Y ahí también, ese producto es una mercancía, más allá de que tenga valores de cualquier tipo, estéticos o políticos, puede haber. Pero tomamos la medida de que no sea ese el

camino, el recorrido de nuestras películas. (Servedio, Torres, op. cit., p.10)

Após cerca de uma década de atuação, os dois grupos vivem momentos bastante diferentes. *Boedo Films* não lança filmes desde 2004. Não se deve pensar, contudo, que chegou ao fim. Durante boa parte desse período ao menos parte de seus componentes se dedicaram a um novo documentário: *Setentistas*. “A 30 años del golpe militar, hay voces que aún no han sido escuchadas: la de los trabajadores. Protagonistas colectivos que han dejado una huella indeleble en el período que irrumpe con el cordobazo e culmina abruptamente en 1976. Setentistas, actores de un sueño que aún no tiene su epílogo, tiene algo por contar” (Grupo de Boedo Films, em internet).

Grupo Alavío, por sua vez, há mais de um ano concilia sua produção audiovisual com a TV comunitária online ÁgoraTV. Esta, além de conter boa parte de sua produção – especialmente a mais recente – e alguns clássicos do cinema militante, também serve de plataforma exibidora para audiovisuais afins de outros realizadores e localidades. Atualizada regularmente, também disponibiliza programas fixos, como *Empresas Recuperadas e Resumen Latinoamericano*.

Todos estes acontecimentos levam a pensar que há na Argentina hoje uma segunda onda de coletivos de cinema militante. Também merece ser destacado que há uma ligação entre os dois períodos, sendo possível identificar a existência de uma penetração das experiências dos cineastas dos anos 60 e 70 nas atuais.⁴

Isso vale mesmo no caso de realizadores contemporâneos que se organizaram em grupos e começaram suas atividades sem ter conhecimento dos antecedentes do gênero em seu país. Em geral, não demorou muito para travarem contato com esta cinematografia, e mesmo com alguns realizadores da época, sendo, de alguma forma, afetados pela descoberta.

Afirmaria que tal influência, entretanto, é muito mais ao nível de seus princípios que nos aspectos especificamente cinematográficos. As combinações dos elementos de linguagem audiovisual eleitas pelos coletivos do presente se diferenciam bastante das opções adotadas nas décadas precedentes, assim como as idéias dominantes em cada época. Conforme ratifica Remedi: “Pasado y presente, miradas con búsquedas similares, un cine que no calla y que plantea una tarea, no sólo en la Argentina, sino también en Latinoamérica tod.” (Remedi, 2002, em internet).

A fala do cineasta do *Grupo de Boedo Films* informa a presença de uma produção militante não apenas em seu país, mas também em toda a região latino-americana. E ele não está se referindo, como poderia parecer inicialmente, a um momento específico do passado – o dos *Nuevos Cines*. Se o cinema militante ressurgiu primeiro e com mais força na Argentina, também reaparece (ou adquire novamente visibilidade) em outras localidades.

No Brasil, por exemplo, o cinema militante realizado de maneira coletiva tem se fortalecido nos últimos anos, embora sua realidade seja bastante distinta da apresentada até então neste artigo. Um dos poucos grupos que se aproxima das experiências argentinas é o Centro de Mídia Independente (CMI) brasileiro. Esse grupo faz parte de “uma rede internacional de produtores e produtoras independentes de mídia preocupados e comprometidos com a construção de uma sociedade livre, igualitária e que respeite o meio ambiente”. (CMI Brasil, 2007, em internet)

Suas unidades de trabalho são agrupamentos, e o primeiro do país se formou em São Paulo, em 2000. Desde essa data o projeto se espalhou pelo país, estando presente hoje em diversas cidades, tais como: Salvador (BA), Brasília (DF), Porto Alegre (RS), Rio de Janeiro (RJ) e Belo Horizonte (MG), e em processo de formação em várias outras.

O CMI conta com uma extensa produção audiovisual. São documentários e vinhetas que registram eventos ligados à luta social, inclusive os promovidos pelos próprios coletivos. Entretanto, o vídeo é apenas um dos muitos projetos desenvolvidos pelos voluntários e voluntárias. Também há a página na internet, oficinas de formação de repórteres populares, interação com rádios comunitárias, jornais-murais, etc. Portanto, a demanda acaba sendo muito maior do que as “possibilidades de cobertura”.

Assim, relacionada à ausência de sistemáticos registros e difusão das mobilizações de movimentos sociais, surge recentemente uma produção no interior dos mesmos – fenômeno que na Argentina aparece com muito menos força, apesar de também se encontrar este tipo de produção, como por exemplo, *No Olvidamos* (M.T.D. Aníbal Verón, 2004) e *Conoce a un pelado...? Escrache* (H.I.J.O.S., 2005).

Um caso emblemático é o Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST). Presente principalmente em São Paulo e Pernambuco, “o MTST pleiteia moradia, mas não só. Sabe que a moradia digna só se sustenta com uma ampla reforma urbana. Esta reforma é, no entanto, uma luta que antecede nossa mais fundamental batalha, a luta pela transformação da

sociedade” (MTST, 2004, em internet).

Nesse movimento destaca-se a presença de uma Brigada de Guerrilha Cultural, responsável por “assim, nas vísceras da sociedade do consumo, suscitar o debate na perspectiva de uma arte que se faça para desmistificar e recolocar a função social e o lugar da cultura” (idem). Formada por militantes, realiza saraus, oficinas, apresentações de teatro e cinema, e audiovisuais, entre outros.

Até agora, foram produzidas duas obras: *Direitos Esquecidos: Moradia* (2005) e *Chico Mendes – a dignidade não se rende* (2005). O primeiro foi feito para ser veiculado na televisão aberta, no horário de um programa retirado do ar por violar os direitos humanos e cuja emissora foi condenada a ceder para a sociedade civil para a veiculação do programa Direito de Resposta. Esse filme aborda a vida na favela, apresentando como alternativa a ocupação e a luta por moradia.

Já o segundo conta a história de uma grande ocupação feita por centenas de famílias em Taboão da Serra (interior do Estado de São Paulo) entre 2005 e 2006. No documentário está registrada a luta pela permanência desde a primeira noite e, quando finalizado, ainda não havia sido feito o acordo que garante a construção de 800 moradias populares com recursos da Caixa Econômica Federal, o qual o MTST tem encontrado muita dificuldade em ver cumprido, principalmente por parte da prefeitura da cidade.

A consciência de que “as formas de subjetividade em que habitamos desempenham um papel crucial na determinação de se aceitamos ou contestamos as relações de poder existentes [e de que] para grupos marginalizados e oprimidos, a construção de identidades novas e resistentes é uma dimensão essencial de uma luta política mais ampla para transformar a sociedade” (Jordan & Weedon apud Alvarez, Dagnino & Escobar, 2000, p.22), e também de que o audiovisual pode desempenhar um papel central nesse processo, faz com que o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST) se prepare para começar a produzir seus próprios conteúdos.

Segundo a militante Evelaine Martines, no debate Ciências Sociais e Produção Audiovisual Latino-americana⁵, já há equipamentos para isso. Estes, entretanto, esperam não somente uma capacitação técnica, mas também as discussões sobre história do cinema político, linguagem cinematográfica, estética e relação forma-conteúdo que estão ocorrendo no interior do movimento. Para o MST, tão importante quanto começar a rea-

Coletivos de cinema e vídeo militantes na Argentina hoje: Grupo Alavío e Grupo de Boedo Films

lizar seus próprios filmes, é pensar qual filme se quer realizar, em todas as suas dimensões e complexidades.

Assim, com suas tradições, rupturas e particularidades, o cinema militante realizado por coletivos dos dois países vive um momento bastante frutífero e interessante. Julgo importante ressaltar a necessidade de mais estudos sobre essa nova etapa, muito mais plural e complexa do que se pôde aqui abarcar. Se os períodos anteriores já mereceram diversos estudos e estão historicamente consolidados, é hora de voltar um olhar mais atento para o contemporâneo, que com certeza também têm inúmeras contribuições a fazer para o pensamento e a prática do cinema revolucionário, seja ele político ou militante.

Referências bibliográficas:

ALVAREZ, Sônia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (orgs). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*: novas leituras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

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

CENTRO DE MÍDIA INDEPENDENTE. Textos diversos. Disponíveis em <http://www.midiaindependente.org>.

GETINO, Octavio. *Cine Argentino*: entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

GIRBAL-BLACHA, Noemí M.; ZARRILLI, Adrián G.; BALSÁ, Juan J.. *Estado, sociedad y economía en la Argentina (1930-1997)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

GRUPO ALAVIO. Diversos materiais disponíveis em <http://www.alavio.org> e em <http://www.agorativ.org>.

GRUPO DE BOEDO FILMS. Textos diversos. Disponível em <http://www.boedofilms.com.ar/grupo.htm>

LAVACA. *Sin patrón: fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores: una historia, una guía*. Buenos Aires: Lavaca Editora, 2004.

MOVIMIENTO DOS TRABALHADORES SEM-TETO. Textos diversos. Disponíveis em <http://www.mtst.info>.

NOÉ, Felipe; STANTIC, Lita. *Arte y conciencia*: parte II. Transcrição da aula do dia 13 de novembro de 1999 do I Seminario de Análisis crítico de la realidad argentina (1984-1999). Buenos Aires: 2002. Disponível em

<http://www.madres.org/asp/contenido.asp?clave=166>.

PEÑA, Fernando Martín; VALLINA, Carlos. *El cine quema*: Raymundo Gleyzer. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

REMEDI, Claudio. Textos Diversos. Disponível em <http://www.boedofilms.com.ar/>
SALLUM JR., Brasílio. *Brasil e Argentina hoje*: política e economia. Bauru: EDUSC, 2004.

SERVEDIO, Silvina; TORRES, Cintia. *Informe*: Confrontación: Alternativo/ Alterativo Grupo Alavío / Magoya films. Buenos Aires, 2004. Disponível em <http://www.revolutionvideo.org/alavio/documentos.html>

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. *El cine alternativo*. Transcrição de aula ministrada na disciplina Comunicación II da Cátedra Mangone no dia 2 de novembro de 2000. Disponível em <http://www.revolutionvideo.org/alavio/documentos.html>.

VINELLI, Natalia; ESPERÓN, Carlos Rodríguez. *Contrainformación*: medios alternativos para la acción política. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2004.

ZIBECCHI, Raul. *Genealogía de la Revuelta*. Argentina: la sociedad en movimiento. Buenos Aires: Letra Libre, 2003.

NOTAS

¹ Considera-se militante, neste artigo, a produção audiovisual com as seguintes características: 1) orientação do cinematográfico pelo político; 2) anti-sistêmica; 3) circuito exibidor composto por qualquer local que esteja aberto à discussão política.

² Cine Cosmos, um famoso cinema da Capital Federal, lançou o *Diablo, Familia y Propiedad*, um filme feito em SVHS pelo Grupo de Cine Insurgente, além de ter realizado uma mostra de cinema piquetero.

³ Fala de Fabián Pierucci retirada da transcrição de uma aula ministrada na Cátedra Mangone, da qual integrantes de diversos meios alternativos foram convidados a participar.

⁴ Devido às diferentes dinâmicas, é impossível abordar a produção do *Grupo Alavío* da mesma forma. Somente no ano de 2005 foram produzidas treze obras, e o grupo estima o total em mais de oitenta filmes (ninguém sabe o número exato). Por isso, ao invés de detalhar cada filme, serão apresentadas algumas das principais temáticas do grupo e alguns exemplos, com a ressalva de que há muitas outras.

⁵ Realizado dentro da VI Conferência Latino-americana e Caribenha de Ciências Sociais “Heranças, crises e alternativas ao neoliberalismo”, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 21 de agosto



Luminosa repercusión: el cine como fantasma

Jens Andermann

repercutir. (Del lat. "repercutere", de "percutere", herir traspasando, de "quátère", sacudir; v. "CUTIR"). (1) "rebotar". *Chocar una cosa en un sitio y salir despedida contra otro o ir de uno a otro sucesivamente. Corrientemente, se dice sólo del sonido. Producir eco el *sonido. "Resonar". Reproducirse un sonido dentro de una cavidad o un recinto, como si se produjera dentro de él: 'Me repercuten los martillazos en la cabeza.' (2) (fig.) Causar una cosa cierto efecto secundario en otra: 'La enfermedad repercutió en su carácter.' (V. "INFLUIR".) (3) D. R. A. E.: "Med. Rechazar, repeler, hacer que un *humor retroceda o refluya hacia atrás." Repercutirse. Reverberar. Repercudida. Repercusión. Repercutir. Repercutir.

María Moliner, Diccionario del uso del español, vol. 2 (Madrid: Gredos, 1991), 1002.

La vidriera de un taller de zapatería, iluminada por una verdosa luz de neón, desde afuera (donde está la cámara, avanzando lentamente hacia el vidrio) llegan ruidos de la ciudad: bocinazos, una moto que acelera. Entra un hombre, agarra distraídamente un zapato rojo de mujer, apoya las manos en el vidrio y mira hacia afuera, observando largamente la calle invisible para nosotros, deja el zapato sobre la mesa de trabajo y sale del cuadro. Corte a pantalla en negro: ruidos de batería y guitarra eléctrica distorsionada llenan la sala oscura, siguiendo por tres o cuatro minutos largos; una música que viaja por las reverberaciones y rebotes de sonido en su vaivén entre el instrumento y el amplificador. Obra del grupo Flormaleva de Catriel Vildasola, quien también firma como sonidista del filme, los ruidos construyen un espacio sonoro que es al mismo tiempo diálogo y tensión, manteniendo en suspenso a la imagen. Es como si ésta estuviese esperando, o pujando, por detrás de una pared de sonido, que termina por convertirse en un espejo invisible. Como si de repente la vidriera transparente del primer encuadre se hubiese tornado opaca para nosotros y, quién sabe, transparente para lo que nos mira del otro lado de la pantalla oscura. Como *black box*, y caja

de sonido, la sala se torna un espacio de performance colectivo, donde experimentamos el ser espectador precisamente al retirárenos la imagen que tendría que suspender nuestra presencia física y transformarnos en pura percepción. Al dejarnos a la espera de una imagen deseada pero ausente, postergada segundo tras segundo, la pared de sonido constantemente apunta hacia aquello que le falta –o que nos hace falta– pero al hacerlo, también resalta lo que estará en falta en esta imagen demorada. Aquello que le faltará a la imagen es lo que se está haciendo presente en su ausencia.

El filme es *Fantasma*, el tercer largometraje de Lisandro Alonso; el auditorio, la Sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires, donde *Fantasma* fue estrenado brevemente en la primavera de 2006. El hecho de que el San Martín, y la Sala Lugones en particular, son también los espacios diegéticos del filme, hace aún más fuerte la sensación de un cortocircuito entre la pantalla y la mirada del espectador que provocan los primeros minutos de la cinta. De hecho, en reiteradas instancias la constelación de miradas, entre "actores" y "espectadores", vuelve a invocar las repercusiones sonoras del comienzo, perdiendo o encontrándose ambas en un horizonte en fuga que no está en la pantalla presente ni en la pantalla filmada de la misma sala que aparece varias veces "en pantalla" sino en un imaginario e invisible más allá de la imagen. En este sentido, la pantalla en negro del comienzo es también una suerte de modelo y puesta en abismo de la construcción visual de *Fantasma*; pero también lo es al anticipar una tensión entre imagen y sonido que será constante en todo el filme. Porque, aun cuando vuelve finalmente a aparecer, esta imagen sigue "suspendida", mantenida en suspenso por un espacio sonoro que nunca llega a coincidir del todo con el visual, impidiéndole a este último cerrarse sobre sí mismo. El efecto, nuevamente, es un cortocircuito: al presentar un espacio abierto, irresuelto, *Fantasma* vuelve borrosos los límites entre el espacio-tiempo diegético y el de su propia proyección, entre el 'Teatro San Martín' y el Teatro San Martín, y obliga a los espectadores a ser partícipes de un experimento de consecuencias inciertas.

Como escribió Robert Koehler en ocasión de su estreno en Cannes, el filme de Alonso –como *Goodbye Dragon Inn* (2003) de Tsai Ming-Liang, al que *Fantasma* rinde un indisimulado homenaje– trabaja una zona límite entre la narración y la no-narración que hoy en día está produciendo el cine más interesante e innovador.¹ En Argentina recibió apoyos tibios y algunos rechazos violentos: su autorreferencialidad fue condenada como narcisismo de un director demasiado nóvico para darse semejantes lujos; el confinamiento de su trama al espacio interior de un teatro fue leído como nihilismo snob: “*Fantasma* –sentenciaba Gustavo Noriega en *El Amante de Cine*– trata sobre nada, no refiere a nada, es un objeto cerrado en sí mismo, que rechaza el mundo exterior, real, sólido, político y social.”² Si fuera así, no parecería la peor actitud para adoptar frente a la supuesta solidez de este “mundo exterior, político y social” que tanto atrae al crítico – pero el caso es que, desde el mismo título, la relación que *Fantasma* mantiene consigo mismo y con su exterior es infinitamente más interesante y compleja. La “trama” del filme es de una simplicidad tan pura que termina produciendo bifurcaciones barrocas, incluso laberínticas (*Fantasma*, escribió con acierto Horacio Bernardes, “tiene la forma de un rulo, una espiral que gira sobre sí misma”)³. Argentino Vargas, un isleño formoseño, se pasea por el Teatro San Martín esperando la función de *Los muertos* (2004), la película anterior de Alonso que protagonizó. También está en el teatro Misael Saavedra, el hachero pampeano con quien Alonso había filmado *La libertad* (2001), su opera prima. Deambulando por los trece pisos del complejo cultural (más subsuelos), ambos se encuentran con una compleja y precaria telaraña de espacios públicos y reservados, escaleras y ascensores en varios estadios de funcionamiento y desuso, baños, camarines y escenarios. Al principio parecen los únicos seres vivos en un vasto universo abandonado (excepto por la presencia de un perro cuyos aullidos se escuchan en los pisos altos, y en busca del cual Misael recorre las trastiendas del complejo, dejando detrás suyo una huella de pequeños sabotajes: grifos y puertas de ascensores

sin cerrar, bocados y hasta una botella de champán extraviados de heladeras ajenas con mirada experta). Con algunas variaciones, ambos no-actores revisitan sus personajes anteriores: Misael es un duende ágil y algo pícaro, Argentino se viste de gestos y movimientos más sombríos. Los pasos de éste, eventualmente, se cruzan con los otros personajes del filme: Carlos (interpretado por Carlos Landini, programador de la Sala Lugones), Rosa (Rosa Martínez Rivero, organizadora del festival de cine independiente de Buenos Aires) y el acomodador (Jorge Franceschelli). Los tres, “habitantes nativos” del complejo teatral, serán los únicos en asistir de maneras varias a la proyección de *Los muertos*: Carlos es quien eventualmente lo encuentra a Argentino por los pasillos del San Martín y lo lleva a la entrada de la Sala Lugones, pasando la función inspeccionando aparatos de proyección, cañerías y paredes húmedas en gabinetes y subsuelos de la Sala. Rosa (funcionaria o empleada del teatro) y brevemente el acomodador son los únicos otros espectadores, además de Argentino, con quien, terminada la función, ella intenta sin éxito entablar una conversación sobre el filme: “Sí, sí, mucha canoa ... entretenida, como pa' mirar un rato,” es todo su comentario.

Filmado durante un período de refacciones en el San Martín, *Fantasma* aprovecha la atmósfera enrarecida del teatro despoblado, convirtiéndolo en un espacio ficcional enigmático que coincide y contrasta con el de su proyección. Pero si, por lo tanto, el filme de Alonso tendría lazos más firmes con formas artísticas como el *happening*, el performance o la instalación (incluso con el land art) que con el cine convencional, sea de ficción o documental, su apuesta no se agota en esa construcción de un espacio audiovisual aporético, o “repercusivo”, donde mirada, cuerpo y oído del espectador se incomodan al encontrarse cautivos, como si fuese en un gabinete de espejos opacos. En cambio, es sobre ese espacio-tiempo que Alonso construye una situación ficcional en la que observar el comportamiento de “actores” (y espectadores) “haciendo de sí mismos”, procedimiento que, grosso modo, ya había adoptado en sus dos largometrajes anteriores. Es en esta “puesta

Luminosa repercusión: el cine como fantasma

en ficción” del acto, a mi entender, que coincide con su grabación por parte de la cámara y el micrófono, donde reside lo más elemental del cine de Alonso, su “procedimiento”⁴: de ahí que su 'bazinianismo' notado por la crítica (la predilección por largas tomas de media distancia y profundidad de campo, el travelling lento y el montaje interno) no parece ser tanto una observación de lo real como de los efectos del procedimiento sobre éste. Es decir, una pregunta experimental por la relación entre cine y experiencia, pregunta que ya fue formulada en otras circunstancias y en otros términos por el “tercer cine” de los sesentas y setentas: *Fantasma*, al cerrar y replantear el ciclo iniciado por *La libertad* como trilogía, vuelve también a coincidir con aquél “otro cine”, aunque no sea más que por eso, en preguntar por el potencial transformativo de la imagen cinematográfica.

En el filme esa pregunta se plantea de dos maneras distintas. En primer lugar (como en la película de Tsai Ming-Liang), el “filme en el filme” – en este caso, la exhibición de *Los muertos* en la Sala Lugones– donde el “aparato cinematográfico” se vuelve él mismo evento e imagen-sonido.⁵ Segundo, la indagación, por parte de los personajes pero también de la cámara y las grabadoras de sonido, del ambiente físico e institucional donde este evento tiene lugar, sus relaciones con el entorno urbano y con los mundos marginales representados por Argentino y Misael. Alonso nos “muestra” su película anterior en cinco instancias – ésto es, si excluimos la presencia de Argentino Vargas en *Fantasma*, de aspecto y vestimenta idénticos a su actuación anterior–: como afiche en el vestíbulo del teatro y en la antesala de la Lugones; como sonido (los ruidos del bosque que, al abrirse una puerta de la Sala durante una función anterior, inundan el teatro); y finalmente como tres secuencias de *Los muertos* que vuelven a aparecer en *Fantasma*, llegando por momentos a ocupar la pantalla y pista de sonido enteras. La primera de éstas es el comienzo del largo y complicado travelling inicial, con la cámara volando o reptando por el bosque como un extraño animal; la segunda un fragmento de una larga toma de Argentino en su canoa, llevada por la corriente, la cámara flotando con ella a la misma velocidad del río. Pero en lugar de re-utilizar el material original, Alonso filma la pantalla (es decir, las escenas de *Los muertos* se vuelve una imagen intradieгética de *Fantasma*) y complica de esa forma la relación entre movimiento y quietud. En la toma de la canoa y su re-captura en la toma de la sala de cine, Argentino y la cámara están inmóviles – pero en la de *Los muertos* se trata de una inmovilidad flotante en contraste con la cual la vegetación

de la orilla parece estar corriendo, así como la Sala Lugones parece haberse puesto a flotar (¿pero dónde se ubica en esta encrucijada de in/movilidades la Sala Lugones de la proyección de *Fantasma*?). El tercer fragmento es una parte de la toma final: nuevamente Alonso corta antes del final de la toma original, para mostrar a Rosa y Argentino en la sala atravesada por los rayos del proyector, pero también resaltando así la duración diferencial entre *Los muertos* y su re-presentación en *Fantasma*. La diferencia entre *Los muertos* y 'Los muertos', entre el filme anterior como espacio-tiempo dieгético autosuficiente y su puesta en ficción como elemento intradieгético de *Fantasma* se construye a partir del uso diferencial del corte: los dos fragmentos representan, no a *Los muertos* sino la experiencia de verla en pantalla, el evento fantasmal de su exhibición.

Dicho de otra forma, *Fantasma* pregunta –o nos urge a preguntarnos– qué tipo de evento es un filme, en qué sentido puede considerarse un acontecimiento. Y aquí es donde *Fantasma* se aparta más notablemente del modelo de *Goodbye, Dragon Inn*, la película de Tsai, que responde con una eulogía a lo que el cine clásico alguna vez brindó: un refugio para solitarios en la gran ciudad, un lugar para encuentros eróticos furtivos, para fantasear con un regreso uterino o con el abandono del propio cuerpo dañado en el de la estrella inviolable. Nada de eso existe en la película de Alonso, simplemente porque, ahí, los únicos que acuden al teatro son dos seres que nada saben de esos usos del cine como lugar-fetiché, ni de la ciudad que lo rodea. O, más bien, su saber nada tiene que ver con esa ciudad, la que tiene (o que alguna vez tenía) al San Martín como su “centro cultural”. Uno de los grandes logros estéticos de *Fantasma* es haber reconocido en la relación entre actores y ambiente de *Goodbye, Dragon Inn* –cuerpos como sonámbulos, flotantes en espacios a punto de caer en desuso, perforados por ruidos extraños– un modelo viable para narrar (sin falsas empatías o misericordia) la profundidad del derrumbe, de la escisión social, económica y cultural en la Argentina de los últimos treinta años; escisión que se hace visible, en carne presente, en cada gesto de Misael y Argentino en su odisea por el Teatro San Martín. Casi sin recurrir al diálogo a lo largo de su evolución, *Fantasma* consigue narrar las relaciones entre cultura urbana y mundo de los márgenes a través de su complejo entramado de imágenes y sonidos: la voz grabada y artificial de un ascensor, los restos de un banquete, la caja de espejos de un camarín, acordes de un piano tras de una puerta con un cartel que dice “Silencio. Escenario”. Lecturas tentativas de un espacio absolutamente ajeno, como

aquellas que, en *La libertad* y *Los muertos*, realizaba nuestra mirada a través de la cámara de Alonso para descifrar aquellos espacios que sólo para nosotros –pero no para Misael y Argentino– eran “la naturaleza”. La ciudad –entrevista solamente una vez, cuando Misael sale a la terraza del último piso– se convierte en un lugar “otro” (en “naturaleza”) al ser presentada como paisaje sonoro que irrumpe y perfora la imagen, destruyendo su integridad (así como la integridad del teatro como “espacio interior” es destruida por la intromisión constante del ruido callejero).

Gracias a la subversión constante de la imagen por el sonido el espectador comparte la desorientación, o más generalmente el efecto de extrañeza que –suponemos– experimentan los dos protagonistas de *Fantasma* en su viaje a la gran ciudad. Ellos, por cierto, nunca dan muestras de asombro ni de desesperación, como Marcos Pérez Laki resaltó en la revista chilena *La Fuga*: “Todo el filme se estructura como un deambular permanente, no como un descubrimiento ingenuo o iniciático, antes bien como un paseo sin pretensiones de alguien que, súbitamente, se encuentra en otro lugar”.⁶ Es a través de ellos, a través de dos cuerpos no adiestrados todavía en filtrar los estímulos del universo urbano, que sentimos la irrupción constante de ruidos sin anclaje en el espacio visual de la pantalla: ascensores, pasos, gritos y motores en la calle, el gruñido de algún sistema de climatización o máquina invisible. Es más, esas distorsiones sonoras confunden el espacio diegético del filme y el de su reproducción, su acontecimiento en pantalla, de forma inextricable. En *Fantasma* Alonso radicaliza aún más su tratamiento de la pista sonora que en *Los muertos* y *La libertad*, aprovechando al máximo su irreprimible suplementariedad. Como se sabe, por las diferencias entre las tecnologías de grabación y reproducción de imagen y sonido, arraigadas en las diferencias inherentes entre el aparato humano de percepción visual y auditiva, la movilidad del sonido siempre potencialmente amenaza la integridad del espacio visual, como el que construye el cine a través del montaje de secuencias de imágenes fijas. El sonido, sugiere Rick Altman, fragmenta y complica al espectador, contestando a la vez que reforzando la lección de la pista visual.⁷ La historia del cine, por supuesto, es también la de la subordinación del sonido a la función de contribuir a un ilusorio espacio visual cerrado: todo el esfuerzo técnico-financiero de los grandes estudios siempre estuvo dirigido a manufacturar una ilusión, un efecto de realidad, a sugerir un sonido que emanaba de la imagen, en lugar de grabar y reproducir espacios sonoros reales. Aún la terminología crítica y técnica del cine todavía

participa, como ya lo notó Christian Metz, de ese fetichismo de la imagen, al hablar de *off-screen sound* (sonido fuera de pantalla), como si la pantalla fuera el lugar del sonido⁸. También es cierto que, desde el *cinéma vérité* y los primeros experimentos de grabación en ocho y dieciséis pistas de Robert Altman y otros, las posibilidades de grabación electromagnética y más tarde digital contribuyeron a generar actitudes más imaginativas hacia la pista sonora y sus posibilidades de desconcertar al espectador pasivo.

En *Fantasma*, dijimos, la permeabilidad del espacio sonoro contrasta con lo enclaustrado del espacio visual. Perforado por ruidos extraños, desolado en medio de una ciudad que se escucha hirviente y bulliciosa, es al Teatro San Martín antes de cualquier personaje al que más parece aplicarse el título del filme. El teatro es una casa embrujada, el *arthouse es un haunted house*: es el hogar fantasmal del otro cine. Es a esa inscripción genérica –la fábula de la casa embrujada–, creo, que se debe en gran parte el éxito poético del filme; pero también es donde su reflexión estética y política está en su nivel más agudo. Como en los cuentos de horror clásicos del siglo diecinueve –pensemos en *The Fall of the House of Usher de Poe*– el arribo de los personajes extraños al mundo fantasmal ocurre cuando ya todo ha terminado y sólo queda asistir al derrumbe final. Y recordemos aquí que la historia del San Martín es de alguna manera la historia de la cultura argentina moderna: impulsado desde 1906, es inaugurado en 1936 como Teatro del Pueblo, ya con sede en la Avenida Corrientes, a fin de crear un centro de cultura municipal “accesible a todas las clases sociales”. El actual edificio, que cuenta con una superficie total de más de 30.000 metros cuadrados, es obra de los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz, y fue inaugurado en 1960. Estructurado en tres cuerpos, con trece pisos y cuatro subsuelos, además de la Sala Lugones, ubicada en el piso nueve, alberga tres salas teatrales, varios salones de exposiciones, talleres, depósitos y gabinetes de múltiples tamaños y funciones. El San Martín es la aspiración de una cultura moderna, cosmopolita y urbana, irradiada desde el centro de la ciudad-capital a un pueblo-nación emancipado de su condición periférica, dependiente o colonial. No es, por lo tanto, un detalle menor la confluencia de nombres y apellidos patrios en *Fantasma* –Argentino, San Martín, Lugones, Saavedra–, pero la crisis del espacio que los alberga es también atestigüada por la imposibilidad de que estos nombres compongan una “alegoría nacional” (ni siquiera ese “fracaso” es marcado como tal en *Fantasma*, algo que aún lo hubiera dotado de valor alegórico).

Luminosa repercusión: el cine como fantasma

Contrario a lo que leyó en el filme gran parte de la crítica nacional, los dos “marginales” convertidos una vez más en protagonistas, en *Fantasma* son los únicos en emerger vivos de un mundo de espectros: mundo que, en cambio, habitamos los que fuimos a ver el filme en la Sala Lugones. Somos nosotros los almas en pena que deambulan por ese espacio: los habitantes del purgatorio del otro cine que albergó por medio siglo esta sala, de un cine que fuera algo más que una distracción, “entretenido, como pa' mirar un rato...”. O, dicho de otra forma, los espectros que recorren ese espacio con su presencia ausente son los mismos de todo el cine de Alonso: los espectros de las revoluciones cinematográficas modernas, desde Vertov y Pudovkin al neorealismo y al tercer cine latinoamericano. El agotamiento de las revoluciones modernas en el cine es la condición de posibilidad del cine de Lisandro Alonso, pero una condición que está combatiendo en una lucha constante y sin tregua. Creo que la historia del cine como casa embrujada es la mejor, y la más arriesgada formulación hasta ahora, de ese desafío. Porque, contrario a una crítica que quiso ver en *Fantasma* una pregunta “sobre la disponibilidad de los bienes culturales, la dificultad de acceso a la cultura, la cerrazón de determinados círculos”,⁹ el problema en las historias de casas embrujadas no es cómo entrar en ellas sino cómo salir. En dos magníficas tomas del filme, vemos a Argentino y después a Rosa en el gran vestíbulo del Teatro, la luz del día entrando a través de la fachada vidriada, bañando el espacio interior. Ambas veces, una de las puertas se abre al entrar un grupo de trabajadores; pero tanto Argentino como Rosa se quedan parados, mirando pensativamente hacia afuera, sin aprovechar esa oportunidad de un escape (la escena trae ecos de *El Ángel Exterminador* de Buñuel). Y en la toma del principio que, podemos adivinar ahora, en realidad es una suerte de final, vimos a Argentino apoyado en un vidrio mirando la ciudad nocturna. *Fantasma*, como sus personajes, se queda de éste lado de la vidriera, sin poder salir de la casa-fantasma del cine. Sin embargo, pocas veces esta vidriera, que cada nueva entrega de la industria del espectáculo se encarga de pulir hasta la invisibilidad, ha hecho tan tangible su presencia.

NOTAS

¹ Robert Koehler, "Alonso Ascends the Staircase," http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes_koehler.htm. La relación con el filme de Tsai no se agota en las similitudes del escenario (una sala de cine semi-desierta), la composición de las actuaciones en su relación estrecha con el espacio de la toma, y la atención al acto de mirar como motor y puesta en abismo de la trama

narrativa. En cambio, Alonso introduce algunas modificaciones importantes en el modelo apropiado de Tsai, purgándolo de (casi) toda nostalgia por el cine pasado (la épica nacional-popular) y preguntando, en cambio, por su inserción presente y su potencialidad futura. Sería interesante explotar más en detalle ese diálogo/debate entre Alonso y Tsai que también permitiría, a mi entender, visitar las películas anteriores (*La libertad y Los muertos*) desde la noción del 'paisaje transcultural' propuesto recientemente por Denilson Lopes ("From the Space In-Between to Transcultural Landscapes," *Journal of Latin American Cultural Studies* 16, 3 (2007). En prensa).

² Gustavo Noriega, "La tristeza de los niños ricos," *El Amante de Cine* 176 (2006).

³ Horacio Bernardes, "Ese intenso acto de mirar. *Fantasma*, tercer largometraje de Lisandro Alonso," *Página/12*, sábado, 23 de septiembre de 2006.

⁴ Pienso aquí en la lectura que hizo César Aira de *Music of Changes* de John Cage, la idea de "que la 'obra' sea el procedimiento para hacer obras., sin la obra. O con la obra como apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió." Concluye Aira: "El procedimiento en general, sea cual sea, consiste en remontarse a las raíces. De ahí que el arte que no usa un procedimiento, hoy día, no es arte de verdad. Porque lo que distingue al arte auténtico del mero uso de un lenguaje es esa radicalidad." (César Aira, "La nueva escritura," *La Jornada Semanal*, 12 de abril de 1998. Versión online en: <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>).

⁵ La teoría clásica (Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli) define el 'aparato cinematográfico' como el conjunto de cámara y aparato de proyección, y sus efectos ideológicos. Esta definición ha sido criticada como reductiva por sus varias exclusiones: del sonido (cuya producción espacio-temporal no coincide con la visual), del cuerpo (y la subordinación del tacto y de la piel como lo reprimido, el *fantasma* que perturba al cuerpo-mirada del espectador). Ver Jacqueline Rose, "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory," en Teresa de Lauretis y Stephen Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus* (London: Macmillan, 1980), 172-86.

⁶ Marcos Adrián Pérez Laki, "Cine Fantasma," http://www.lafuga.cl/articulos/cine_fantasma/

⁷ Rick Altman, "Introduction," en *Cinema/Sound, Yale French Studies* 60 (1980): 4. Sobre la evolución de las tecnologías de grabación y reproducción sonora, ver también John Belton, "Technology and Aesthetics of Film Sound," sobre sus bases ideológicas, Mary Ann Doane, "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing," ambos en Elisabeth Weis y John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice* (New York: Columbia University Press, 1985).

⁸ Christian Metz, "Aural Objects," *Yale French Studies* 60 (1980): 24-32.

⁹ Julián Gorodischer, "Lisandro Alonso y las claves de *Fantasma*, su nueva película," *Página/12*, martes 23 de mayo de 2006.



Tiempo de retorno

Luisa Valenzuela

Él me abraza.

Ella se repite: él me abraza. Se lo dice en silencio sólo con palabras como si su cuerpo todo no estuviese implicado. Se lo dice como quien se cuenta una historia remota que empieza así: él me abraza.

Le perturba la indefinición generada por el uso del pronombre personal masculino de tercera. De tercera persona, añade para sí, porque si bien los hay de tercera categoría, no es el caso con éste tal Rodrigo, bueno para el abrazo.

El tal Rodrigo le va a durar poco, lo sabe, pero también sabe que un abrazo de verdad es para siempre. Queda una marca allí donde lo otro va siendo borroneado. Rodrigo trae su guitarra a la cama, entona unos boleros y ella se regodea en lo dulzón y un poco irónico de su canto. Este hombre le gusta por su humor, por no tomarse del todo en serio, como quien está en otra. Y lo está, bien lo sabe ella, y muy pronto se va a ir con la música a otra parte, o mejor dicho volverá a su casa a su familia a sus quehaceres de sociólogo en lejano país y ella habrá de quedarse por acá, la retornada, después de tantos años. Años de exilio en un principio, y más tarde de un dejarse seguir viviendo a la distancia. Hasta que en cierto momento la necesidad de volver se le hizo imperiosa y todavía no entienden por qué ni para qué.

Este Rodrigo del aquí y ahora deja de lado la guitarra. Toda una vida te estaría mimando, repite ya sin acompañamiento musical, hiperbólico él, y le pasa la mano por el cuerpo suave, muy suavemente, y ella percibe que le gustaría creer en sus palabras pero para qué; para qué apostar a lo efímero. Sin embargo este hombre le gusta, mucho le gusta, hasta que él con su mejor voz de bolero le propone:

- Vayamos esta tarde a tu Buenos Aires querido, mi reina, seamos clásicos, demos un paseo por la calle Corrientes.

Como si le hubiera leído el pensamiento pero en negativo, en sentido inverso de sus deseos.

- Ni se te ocurra, le contesta ella.

Y después, para no parecer tan terminante:

-Andá vos, al fin y al cabo estás en el país por pocos días, aprovechá, date un baño de Capital Federal y después volveme refrescado. Yo te espero acá tranquila, leyendo.

Ya me esperaste acá tranquila leyendo durante los días que llevo en este congreso, se lamenta o agradece Rodrigo, su Rodriguito lindo de los boleros dulces que no entiende nada. Por suerte. Que ni se pregunta qué material de lectura encuentra ella en este triste aparthotel anclado en pleno centro de La Plata. Andá, yo leo, insiste ella y es cierto, aunque no siempre la lectura sea de un texto impreso, a veces la lectura se llama introspección dentro de la cual siempre late una pregunta: ¿Para qué he vuelto? Y otra: ¿Por qué no logro volver del todo?

Rodrigo nada sabe de la vida de ella, pero algo intuye.

Rodrigo se resiste. No mi reina, le dice, no sueño con dejarte sola acá entre fantasmas locales. Son los míos a pesar de todo, le retruca ella. Tú eres de todas partes, corrige él y ella percibe que algo de razón tiene este mejicano loco que conoció en pleno vuelo. Así no más fue: lo conoció y conquistó o él la conquistó a ella porque vaya uno a saber cómo se arman estos enredos, en el avión. Tantos vuelos transcurridos infructuosamente, piensa ella, y ahora, cuarentona, el chivo cae en el lazo, el pez muerde el anzuelo, o mejor dicho el pájaro cae en la trampa.

No tengo que andar pensando en estos términos, piensa ella. No tengo por qué hacer una crónica de esta pequeña historia, es mía y sólo mía, la disfruto, vibro, grito un poco sotto voce para no alarmar a los vecinos pero igual el grito está, estallándome en todo su esplendor.

- Eres una porteña renegada, se queja Rodrigo después de un largo rato de lujosos estertores mudos. Algo nunca visto, nunca oído, jamás soñado, agrega. Una porteña renegada que no quiere pisar su única e insustituible calle Corrientes.

- Ni ninguna de las otras calles capitalinas si vamos al caso.
- Ni ninguna de las otras
- Por ahora
- Por ahora

Ambos saben que el después vendrá demasiado tarde, que él ya no estará aquí para compartirlo. Éste es su tiempo de descuento, el congreso está por concluir, él tendrá que volver a su vida verdadera. Mientras tanto acá está desnudo frente a ella y una vez más echa mano a la guitarra. Ese consuelo de ambos.

Los interludios musicales, piensa ella algo escéptica; el número vivo de mi infancia cuando había que llenar el espacio entre dos películas. No lo voy a descorticar ni voy a escribir un ensayo etnográfico sobre emociones humanas, piensa ella. Ni lo voy a grabar; de hecho mi grabadora sólo es usada para los trabajos de campo. Los trabajos de cama quedan intocados por el verso, para parafrasear el bardo.

Sólo que éste no es un viaje antropológico, de trabajo; ahora está por fin de vuelta. La puntita nada más pero de vuelta. De regreso. Retornada. La muy errante. La errabunda.

Al hombre a su lado lo conoció precisamente en el vuelo que la traía de regreso. Eso le pasa por hacer escala en Dallas. No es que se esté quejando del desenlace --suculento-- que además le está permitiendo volver con moderación y por etapas. La perturba la parálisis que siente ante la inminencia del retorno a casa.

No se lo puede contar al doctor Rodrigo de León por más sociólogo que él sea. O no quiere contárselo. Piensa que él podría compenetrarse con el tema y hasta dar algún consejo pero prefiere no hablar, en esas aguas no conviene meterse, no señor, en absoluto.

Dulce, la llama él. Dulce quiere ser ella y dejarse las uñas mochas para siempre y olvidar asperezas.

- Entonces me quedaré sin visitar tu bella ciudad en este viaje. Total ya la conozco. Es a ti a quien no conozco, eres un paisaje cambiante como las nubes

- Corazón de piedra verde.

- Despiadada porteña.

- Mariachi de mi...

El final de la frase queda en suspenso. Mariachi de mi alma no le sale y sin embargo es lo que siente porque él ha estirado una vez más la mano con esa ternura tan suya que ella le ha ido destrabando a lo largo de largos días y noches de intermitentes interludios.

Ella tuvo una semana completa para poner en orden su circo interior y todavía no se anima al pleno retorno.

- ¿Seguro que no quieres ir al DF local? Alquilamos un carro, es sólo una hora de viaje, hasta podemos regresar a pernoctar acá si prefieres.

- Seguro, no quiero.

(Rodrigo no le pregunta qué le ve ella a La Plata para insistir en quedarse en esa ciudad insípida, sin historia, pero ella le lee la pregunta en los ojos. Él le propuso acompañarlo hasta acá y se responsabiliza y no le reprocha nada y ella lo siente un tipo sólido, le gusta apoyarse en su pecho).

Ya de entrada él le dio esa impresión, en el salón VIP del aeropuerto de Dallas. Ella estaba escribiendo tarjetas, desesperadamente, a todos sus amigos de San Francisco, como si no pudiera desprenderse de ellos ni de esos mundos. No queriendo largar el hueso, ni queriendo retornar a su país --es decir aquí, ahora-- donde de todos modos había resuelto retornar por propia voluntad. Entre tanta escritura y confusión de tarjetas y pegada de estampillas y copia de direcciones levantó la vista y ahí estaban esos ojos risueños observándola con cierto descaro. Los mismos que, oh casualidad, en el avión habrían de sentarse a su vera.

- Me pregunto para qué volví, dice más para su coleteo que para Rodrigo que ya está casi dormido con la cabeza sobre su hombro, incomodándola.

También le incomoda la guitarra que él dejó abandonada a sus pies, pero elige no moverse.

Él reafirma la pregunta con un gruñido de sueño. Él también se lo debe de estar preguntando. Por momentos ella teme que él crea estar con una prófuga de la justicia o algo parecido. De otra forma, ¿por qué esta antropóloga simpática, complaciente, hasta agradable de ver –se autoalaba-- va a cambiar su derrotero y venirse a encerrar con un desconocido en un aparthotel de una ciudad que le es ajena, resistiéndose al verdadero retorno a su propia ciudad natal, sin siquiera hacer una mísera llamada telefónica? Por momentos él debe pensar que está loca o que es estúpida o todo al mismo tiempo. Loca, estúpida, prófuga. Quizá eso lo excite - Estoy acá para matarte, le susurra ella al oído pero él la descalifica con un leve gesto de la mano, como quien espanta una mosca. Lo que quiere es dormir.

El tiempo podría tener siempre esta misma textura untuosa, ser así como un nido hecho no de lugar, hecho de esto --tiempo-- que se estira y cambia y yo siempre arropada en él dejándome mecer a su compás. Que un pasajero encontrado en un avión le regale a una tiempo es casi milagroso. Me siento como en sentencia diferida, a un paso del tribunal sin llegar nunca. Durante el vuelo la primera información que Rodrigo me dio de sí no fue que era sociólogo sino que hacía surf. Soy un hombre de gran paciencia, dijo con algo de amenaza implícita; a veces a la madrugada en traje de neoprene tengo que pasar larguísimos ratos esperando la ola propicia, pero vale la pena esperar, dijo, porque cuando llega la ola propicia el resto es pura gloria. Ella se sintió cabalgando la ola con él, dejándose arrastrar en su corriente. Eufórica. Ahora está sola sobre la tabla, dentro del túnel de la ola que en cualquier momento puede romper sobre su cabeza. No importa. Transcurrir en el túnel de agua es lo principal, ese deslizarse en un movimiento que parece estático, un equilibrio perfecto sobre el manto de agua que se desplaza a velocidad impresionante.

A la mañana siguiente Rodrigo salió temprano para a encontrarse con una colega local que lo acompañaría a comprar un bolso. La fecha de su partida estaba próxima. Ella no quiere ni pensar en eso. Lo va a extrañar pero no es lo más inquietante. No. Lo grave es que sin él ya no se justifica su permanencia en esta ciudad de provincia, encapsulada, enredada en sus propios hilos.

Volver es unir soltando amarras, es borrón y cuenta nueva y a la vez zambullirse en el pasado. Volver, como arrancarse una máscara, nos devuelve al intangible efecto final de lo que somos. Volver nos centra y nos anula. Ella no quiere volver y sin embargo ha vuelto. Está volviendo. Ésta es apenas una breve etapa en el camino del verdadero regreso.

Por la suite del aparthotel ella se pasea con paso cada vez más angustiado. Cuando empieza a faltarle el aliento se decide y sale al balcón. No es agorafobia lo que siente, es otra cosa; con Rodrigo han ido por las noches a diversos restaurantes, han ido a bailar y al cine, más de una vez han cruzado esa plaza central tan rodeada de emblemáticos edificios. Pero frente al balcón la plaza enorme la interpela y le va reabriendo heridas. Allí están las marcas, los blancos pañuelos dibujados sobre las baldosas, esos hitos. Da unos pasos atrás, retrocede hasta la habitación y corre las cortinas del ventanal como quien cierra un espacio sagrado. Mejor volver a echarse sobre la cama y dejar de merodear por los vericuetos del recuerdo. Si el tiempo de retorno es tiempo de ver claro, la cosa no le está resultando fácil. Ella siente que no hay retorno posible, sólo el peligro implícito de una caída en picada. Volver es darse de bruces con aquello que fue y con aquello que nunca más volverá a ser y con lo que sigue siendo igual, imperturbable. Volver, como retroceder en el tiempo, como huir para atrás, es imposible.

Cuando Rodrigo regrese con su bolso nuevo, cuando empiece a meter toda su ropa en la valija los libros en el bolso, ya no habrá más excusa. Decirle adiós será una forma de muerte no tanto por lo que él es o pudo llegar a ser sino por lo que la espera luego. Y cuando por fin él entra en la habitación con ese bolso que es señal de partida ella cierra los ojos y simula dormir. Despierta mi bien, despierta, le canta él sentándose a su lado en la cama, acariciándola. Ella aprieta los párpados. No, no despertarse, no, pero él la sacude un poco e insiste, Despierta, tengo una propuesta para hacerte.

Y se la hace: ya que ella se resiste tanto a volver a su Buenos Aires querido, quizá le resulte mejor aplazar el regreso. Él no quiere meterse en su dolor o en sus problemas ni inquirir el motivo de tan drástica decisión, pero es evidente que ella no está dispuesta a completar su viaje de retorno y entonces él le propone una tregua, como quien dice. Él le ofrece un pasaje de ida a México, pueden volar juntos, y después verá.

- No gracias, dice ella sin siquiera poder emocionarse o digerir tamaño

ofrecimiento. No, no puedo aceptar algo así.

- Tengo millaje, no me afecta, me lo devuelves cuando puedas. Ya averigüé, hay lugar en el vuelo. No me cuesta nada hacerlo.

- ¿Qué hago en México, cómo puedo devolverte, qué...

- Es menos complicado de lo que parece, puedes trabajar si quieres. El director del periódico de Zihuatanejo es mi amigo, seguro que consigues trabajo allí, con tu experiencia y tus idiomas. Después te buscas lo que más te convenga, pero vivir en esa zona es bello, barato, y yo paso allí mis buenos fines de semana. Te enseñaré a hacer surf.

- Buena falta me hace el surf, pero no en el agua. En la vida.

- Y bueno. La vida, como el mar. Todo una gran metáfora.

No hubo demasiado tiempo para pensarlo, el vuelo salía a las seis y veintiséis de la siguiente mañana y ya era pasado el mediodía. La promesa de seguir juntos, de otro vuelo codo con codo, de las olas del Pacífico, tomaron la delantera. Ella dejó de sentir el peso de su incapacidad y le abrió paso a la esperanza. Cambio de derrotero, se dijo, no porque el que venía siguiendo me resulte del todo intransitable sino porque se me ha presentado una alternativa feliz. ¿Quién hubiera soñado con olas y cocoteros acá, en La Plata?

Él hizo por teléfono los trámites pertinentes, ella en su euforia empacó las valijas de ambos, los dos festejaron de lo lindo esa noche y ella sintió que se estaba desprendiendo de una red invisible y viscosa. Las pocas horas que le quedaban para el sueño no pudo aprovecharlas, y cuando el despertador sonó a las tres de la mañana ella saltó de la cama y lo azuzó a él para que no perdieran el transporte a Ezeiza.

Una vez a bordo del autobús, apoltronada en su asiento y segura de estar ya camino al aeropuerto --es decir a otra parte cualquiera del mundo menos ésta-- se durmió con el alivio de alguien que ha logrado escapar de un sueño indescifrable. Y dormía plácidamente sobre el hombro de Rodrigo cuando se detuvieron en el puesto de peaje de Dock Sur, y habría seguido durmiendo a lo largo de todo el cruce de la Capital Federal de no ser por el tumulto que se generó minutos después del puente. Ella alcanzó a entenderlo como en cámara lenta, en diferido. Tres hombres de traje y corbata que habían subido al autobús aprovechando la parada --tan señores ellos, tan formales-- en algún momento desenfundaron sus pistolas y encañonaron al chofer y apuntaron a los pasajeros. Ella sólo supo del tirón y el dolor en el hombro cuando le arrancaron la cartera, y de inmediato se sintió empu-

jada y arrastrada por los otros en un descenso forzado. Rodrigo intentó tomarla de la mano pero fueron separados en la estampida. La confusión subsiguiente, los gritos y los llantos y los llamados de auxilio la dejaron anonadada. Todo había sido tan rápido y ya los asaltantes huían con el ómnibus a gran velocidad dejando atrás a los ex pasajeros que lloraban la pérdida de todos sus bienes, no sólo las valijas: relojes, celulares, joyas, billeteras, carteras, portafolios, documentos. Se encontraban varados en medio de la desierta autopista elevada cuando todavía era de noche. Ella estaba descalza porque se había quitado los zapatos para viajar más cómoda. La impotencia y el desamparo aumentaban la desesperación de todos. Ella sintió que le faltaba el aire y fue apartándose del grupo. Un perro vagabundo se acercó a olfatearla y ella, sin pensar, lo acarició. Un perro. Negro parecía en esa hora incierta cuando mínimamente empezaba a clarear, allá por el lado del río. Lo del río no lo percibió ella, sin conciencia de la geografía, pero empezaba a clarear desde el río y el perro, de espaldas a la claridad, avanzó por la autopista elevada en la que se encontraban y ella se largó a seguirlo.

Descalza como estaba. A sus pies y frente a ella la ciudad era un fantasma. El perro no, el perro avanzaba y si ella se detenía la esperaba, el perro parecía querer guiarla o al menos así lo entendió ella entre los vahos de una duermevela que ya no le era propia, duermevela de la ciudad despezándose con las primeras luces del alba. De golpe un reflejo sonrosado estalló en los vidrios de distantes ventanas y ella revivió un distante amanecer, en Machu Picchu, tras otro perro vagabundo que la fue llevando escalinatas de piedra arriba hasta que toda esa fantasmagórica ciudad muerta hecha de piedra quedó a sus pies, y desde lo alto ella pudo ver subir del valle un manto de niebla que avanzó hasta cubrir por entero las ruinas como un acto de magia, de desaparición, para luego irse alejando como quien devela algo nuevo, algo enteramente reluciente y recién hecho a pesar de los siglos transcurridos. Ahora también: ahora ella es nadie, sin documentos, sin zapatos, sin nombre, y a lo lejos la gran ciudad empieza a recuperar su esencia y a redibujarse a medida que se disuelven las brumas del alba. Y en su recuperación, la ciudad, allí enfrente, vista desde la autopista elevada, le va abriendo los brazos dispuesta a recibirla como a una persona también nueva, renacida.

EXPERIMENTACIONES URBANAS

Tribus, etnógrafos y testigos

Proyecto Lara Marmor¹ / Ana Amorosino

El eje del proyecto curatorial gira alrededor del tema “Experimentaciones urbanas: Tribus, etnógrafos y testigos”. Se abre el juego para pensar diferentes estados de situación: los desplazamientos en las ciudades, entre ciudades; la clandestinidad; la precariedad; la marginalidad; el surgimiento de comunidades; nuevas formas de comunicabilidad; la memoria colectiva; la intervención sobre su trama; operaciones de inclusión y exclusión. La “construcción de la ciudad”, es decir la urbanidad como experiencia subjetiva. La propuesta de participación podía cobrar diferentes formas. Los artistas con los que elegimos trabajar tenían obra en proceso o se los invitaba a realizar un trabajo específico para *Grumo*. Esta dinámica planteaba la posibilidad de la puesta en circulación de los problemas particulares que surgían alrededor de producciones cuyas aristas podían enriquecerse unas con otras al entrar en contacto. La experiencia particular alrededor de la necesidad o conflicto que conducía al artista a producir obra podía llegar a modificarse con las intervenciones, preguntas y sugerencias de los otros.

Una de las características centrales de las ciudades, esas entidades súper complejas, es la intensidad de las relaciones que se generan entre las personas. Entendemos que este proyecto es una buena oportunidad para abordar los diferentes modos de tramitar los encuentros, desencuentros, composiciones, que surgen en el contacto de trabajo. Esperamos compartir con el lector, no necesariamente especializado en el campo de las artes visuales, aquello que se genera al momento de plantear un proyecto visual: preguntas propias y de los otros, sugerencias, anécdotas y conflictos². Queda descartada de este modo la idea de una selección de obras ilustrativas de un tema, que acompañen a un texto o que ilustren o funcionen como estrategia sociológica en código visual.

*“cómo hacer con palabras una imagen o, también, (...) cómo dar una imagen construida en y por las palabras, la potencia propia de éstas o, a la inversa, cómo transferir a las palabras, a su ordenamiento y sus figuras, el poder que la imagen encierra en su visualidad misma, la imposición de su presencia”*³. De alguna forma este texto nos sitúa frente a los interrogantes que planteamos a continuación, las preguntas que nos hacemos no están esbozadas de manera

retórica, son formuladas y reformuladas para que el trabajo no sea una experiencia de superficie, sino plataforma para pensar y crear... ¿Las prácticas artísticas son efectivas para repensar el estado de situación en la contemporaneidad?, ¿cuál es su alcance?, ¿quiénes son los receptores?, ¿Se trata del receptor o del espacio “entre” que se crea “entre” la obra y lo que se afecta y propaga el efecto?

El punto vinculado al receptor y precedentemente el lugar de exhibición de las obras de arte es crucial para problematizar su alcance “político”. Si las obras circulan en los ámbitos habituales de exposición, quedan en la mayoría de los casos, enclaustradas en un mismo espacio disciplinar, su onda expansiva a otras formas de pensamiento o expresión puede ser limitada, o bien, todo queda ligado a juicios vinculados a la crítica y teoría visual, despegándose de la formulación de pensamiento en términos de lo político, público o cívico. El consumo “habitual” “de arte” se encuentra relacionado a la lectura de las obras en museos, galerías y publicaciones especializadas. El ejercicio se limita a “encuentros” muy puntuales, y además se suma a esta situación, la ausencia de foros de discusión, y el abismo entre aquello que sucede en la práctica artística y el ámbito académico. Es interesante exponer la ausencia de diálogo, el aislamiento que existe de producciones y exhibiciones cuyas tesis pueden ser muy enriquecedoras para el pensamiento “textual y visual”. Encontramos sugerente poder visualizar cómo estas prácticas tienden a forzar lo habitual, irrumpen sobre la naturalidad de la realidad potenciando nuevos panoramas de pensamiento y nuevas prácticas. ¿Qué pasa con este tipo de propuestas, como la de este proyecto, que sugiere la experimentación urbana? Las agendas de las bienales internacionales son un claro ejemplo del ejercicio reflexivo del arte contemporáneo, pero creemos que muchas veces se evapora la densidad de la particularidad de cada propuesta exhibida. Ella queda enmarcada en el contexto de un mega evento del *meanstream* internacional y pierde grados de conflictividad en la potencial implicación que el visitante pueda realizar. Esperamos que el lector argentino y brasileño pueda involucrarse en cada

propuesta y se vincule con la experiencia de ESTAR, TRANSITAR Y VIVIR LA CIUDAD desde diferentes lugares. Cartografiar la ciudad.

¿Cuál es la función del arte en el espacio público y cuál es la de aquel generado desde los problemas vinculados al mismo? Los artistas convocados ofrecen una pluralidad de perspectivas sobre Buenos Aires. Plantean una diversificación de discursos reflexivos y críticos. Crítica no como impugnación sino como problematización en torno a la ciudad. Cada uno trabaja sobre proyectos específicos: hemos experimentado una jornada colectiva en el barrio coreano de Flores y nos hemos reunido en sucesivos momentos entre los meses de mayo y agosto.

Quienes convocamos a los artistas habíamos estado hablando a comienzos del verano sobre la posibilidad de darle curso a un proyecto centrado en la ciudad, sus espacios y la particularidad de algunos de sus habitantes, pensándonos como en diversas versiones de testigos implicados. Una ciudad tiene miles de formas de ser abordada, a la vez el artista no está en posición de tercero excluido, sino que es parte y efecto de la ciudad múltiple en que vive, deja o regresa (creadores y creados por ella). Pero, cómo se sale de la “naturalidad” o de la “ensoñación”, cómo despertar para poner en marcha la posibilidad de ver, cómo testimoniar y transmitir y al a vez crear de eso que en alguna medida siempre esta en fuga.

¿Por qué ellos? **Florencia Levy** es una artista multifacética, trabaja con minuciosidad tanto la pintura, el video y la fotografía. Encontrábamos fascinante la necesidad de involucrarse e involucrar al espectador en la ciudad, sus hoteles de baja categoría, los departamentos de dos ambientes a estrenar con “su mirada de extranjera”. **Estanislao Florido**, produce un video taquillero y polémico “Cartonero”, distinguido en múltiples ocasiones durante 2006, además conocíamos a fondo su trabajo en el barrio porteño de Once, en los supermercados chinos. **Jorge Miño** fue originalmente convocado por la serie de fotografías de obras de Museos, “Patrimonio”. Donde se planteaba el lugar del Museo como espacio simbólico, divisa de la identidad cultural de un territorio, como espacio de contención social y territorio representa-

cional. El museo dejaba de ser una entidad típica de la modernidad y pos-modernidad para confluir en un nuevo lugar. Pero el artista nos sorprendió con unas fotos tomadas en el aeropuerto de la ciudad de Río de Janeiro, completando la serie con tomas en el Aeropuerto de Ezeiza. Conocíamos el trabajo sobre la AMIA de **Santiago Porter** y varias de las propuestas conceptuales de **Horacio Abram Luján**. Ambos fueron convocados al proyecto gracias al contacto establecido por el Programa Intercampos III, dictado por Fundación Telefónica de Buenos Aires. La obra de Santiago presentada para *Grumo* estaba en proceso, en cambio Horacio emprende la realización de sus mapas en función de la invitación. **Lux Lindner** siempre nos sedujo con sus arquitecturas abstrusas y sus personajes, todo siempre de color y líneas mínimas.

“Entonces recorro las calles por donde Radowitzky esperó el paso del carro de R. Falcón para ajusticiarlo con una bomba casera por la sangrienta represión que este condujo en la semana roja. Voy hasta el lugar donde hubo una imprenta, me detengo en frente, me quedo mirando, allí comenzó la persecución final de Severino Di Giovanni. Sigo con los ojos el recorrido de la persecución ... comienzo a escuchar los tiros de la policía, no quiero mirar y aplasto mis espaldas contra el muro, busco entre mis papeles las fotos y aquella carta a América Scarfó que tanto me conmueve ... la línea continúa a la ex cárcel de Las Heras donde será torturado y fusilado. Me voy caminando hacia el noroeste rumbo a la iglesia de la Santa Cruz donde Astiz señalará a Azucena Villaflor y las monjas francesas, donde de algún modo quedará señalado él y donde se lo encuentre será escrachado. En mi camino pasaré cerca del Hotel Bauern e instintivamente comenzaré a pensar en la toma del frigorífico Lisandro de la Torre...”⁴

Horacio Abram Luján y **Santiago Porter** trabajan desde el discurso visual, la apropiación de la historia del espacio público, espacio que encarna una historia y una memoria colectiva en el marco de la ciudad de Buenos Aires. Abram Luján proyecta llevar a cabo recorridos con las cartografías trazadas devolviendo a la ciudad su historia olvidada.

“... Utilizar la hipervisibilidad como recurso con la intención de evidenciar las

Experimentaciones urbanas. Tribus, etnógrafos y testigos

distintas capas de historia acumuladas en esa arquitectura deteriorada. Fotografías de grandes dimensiones como monumentos obsoletos.

Con la utilización de este patrón de registro se me volvió innecesario el recorrido original que me había trazado y elegí trabajar entonces sobre la elección de los edificios mas allá de su ubicación geográfica. Es aquí donde la clasi-ficación se convirtió en un recurso. Los edificios públicos, su historia y su aspecto. La cáscara y el contenido. Edificios monumentales construidos en las décadas del 30 y 40. Arquitectura fascista importada de la Alemania nazi para la Casa de Moneda, el deterioro lamentable en algunos edificios del Poder Judicial frente a los portones dorados como lingotes de oro del Ministerio de Economía.”⁵

José Luis Romero en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* observa cómo en Buenos Aires, desde la ola inmigratoria luego de la Primera Guerra Mundial la sociedad normalizada visualizó el conjunto inmigrante que se filtraba por sus grietas como un grupo uniforme. Constituía a sus ojos la “otra sociedad”, cuya existencia se conocía de oídas pero cuya presencia se rehuía (...) Fue diferente cuando la “otra sociedad” apareció formando un grupo. Para entonces seguramente habían logrado los inmigrantes fortalecer ciertos vínculos que empezaban a aglutinarlos, y acaso entrevieron que podían oponer a la estructura algo más que la expectativa individual.⁶ Florido a partir del registro fotográfico realizado desde la clandestinidad, se apropia de fenómenos constitutivos de las ciudades latinoamericanas, como el de los movimientos migratorios, situándose él mismo como extranjero dentro de estas comunidades. Indaga acciones y situaciones en los supermercados chinos del barrio del once. Pone en evidencia la frontera entre los códigos y los lenguajes. La ausencia de diálogo.

Florencia Levy y Jorge Miño trabajan con capturas de lugares de tránsito. Hay una distancia “afectiva” entre el sujeto y el objeto. Existe en Florencia una necesidad de escaparse dentro de la propia ciudad y situarse desde una mirada foránea, mediante una puesta en escena corporal, en esa apropiación del lugar. Jorge a partir de registros, en los cuales impacta la ausencia humana toma fotografías de los aeropuertos de Río de Janeiro y Buenos Aires. Mediante una operación formal de registro ascética elige el espacio de tránsito universalmente paradigmático, el aeropuerto como lugar de entrada y salida.

Lux Lindner, luego del “rally urbano” que hemos realizado el 12 de mayo, partiendo de la Iglesia frente a Plaza Flores, registra como un pintor viajero del siglo XIX bajo la serie “Alucinaciones etnográficas” excéntricas mercancías “orientales”, “fetichisticamente” inútiles. Antecedieron al recorrido

colectivo otros caminos y luego ha realizado otros, **Ana Amoroso** proyecta, como única guía uniforme espectrales, dibujos a mano alzada refractados sobre un collage de fachadas cuyo eclecticismo convive armónicamente para el transeúnte porteño. Dejando atrás las normas del proyecto urbano rivadaviano, siguiendo la ausencia de planes urbanísticos en la ciudad, alimentado por la especulación inmobiliaria. Amoroso registra a la ciudad como “... una traducción de Europa, de muchas lenguas y textos urbanos en conflicto refractada por el hecho inevitable de su ubicación en América. Hay tanta imitación como bricolaje y reciclaje”.

El colectivo de artistas MPC está integrado por Oveja, Uachaut, Bebop y Simón es el único caso de artistas que trabajan directamente sobre la trama urbana, a pesar de declararse “apolíticos”, han sido los únicos en plantear, en relación a uno de sus trabajos, el tema de las elecciones porteñas a jefe de gobierno de la ciudad. Presentaremos un texto escrito por el grupo que refleja mejor que nada su reciente historia, postura y acciones.

NOTAS:

¹ Lic. en Historia del Arte (UBA), Posgrado en Cultura Brasileña (FUNCEB y Universidad de San Andrés). Forma parte del Proyecto de Investigación Archivo de Historia Oral del Arte Argentino y Latinoamericano Contemporáneo, dirigido por A. Giunta (UBA). Colabora en investigación y apoyatura curatorial para exposiciones y publicaciones. Se ha desempeñado como Asistente de Dirección en el Museo de Arte Moderno (BA). Actualmente se desenvuelve como curadora independiente, colabora con la Galería 713 Arte Contemporáneo (BA) y con Grumo. Forma parte del equipo del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del CCRcoleta y la Audiovideoteca del Gob. de la Ciudad. Durante 2007 participa de la Beca de Estudios Intercampos III, dictada en Fundación Telefónica, BA.

² Interés por la reconstrucción “subjetiva” de la crónica de parte de los encuentros.

³ Le descripteur fantaisiste. Diderot, Salon de 1765, Casanove, nffl 94, “Une marche d’armée”, description, pp. 72-101, cita de pp. 72 tomada de Chartier, Roger, Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin, Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 93.

⁴ Extracto del texto elaborado por H. Abram Luján para la Beca del Programa Intercampos III, dictada en Espacio Fundación Telefónica durante el primer semestre de 2007.

⁵ Extracto de texto elaborado por S. Porter para la Beca del Programa Intercampos III, dictada en Espacio Fundación Telefónica durante el primer semestre de 2007.

⁶ José Luis Romero, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, PP. 333-334.

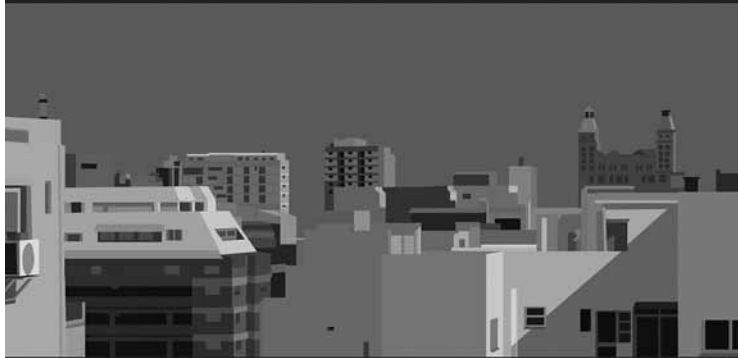
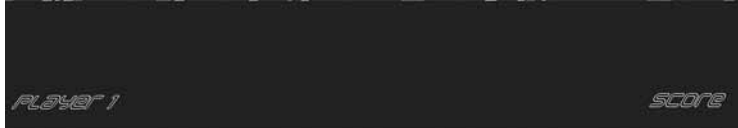
⁷ Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 32.



Estanislao Florido

Supermarket chinese game
Still de video animación digital 2007
Serie sin título
Fotografía digital. Medidas variables
2005/2007

Estanislao Florido nace en Buenos Aires en 1977. Realiza tres muestras individuales: Súper Market Chinese Game, 713 Arte Contemporáneo (2007), Supermercados Chinos, Casona de los Olivera (2006) y Short Stories, La Alianza Francesa de BA (2003). Entre sus exhibiciones colectivas sobresalen: Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca 2007, Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (2007), Curriculum cero o6, Ruth Benzacar, X Premio Fundación Klemm a las Artes Visuales, Premio Estimulo para Jóvenes Pintores, Museo del Banco Provincia de BA, Premio Nacional de Pintura y Arte Digital UADE, Centro Cultural Borges (2006), Premio Proyecto A (2003). Ha sido distinguido durante 2006 con la Mención de Honor del Jurado Premio MAMbA (Museo de Arte Moderno BA) Fundación Telefónica - Arte y Nuevas Tecnologías 5º Edición, Mención Premio Estimulo para Jóvenes Pintores Banco Prov. de BA, Mención Premio Nacional de Pintura y Arte digital UADE, entre otros reconocimientos.



EN EL PAIS VIVIMOS 60 000 INMIGRANTES CHINOS
MANEJAMOS MAS DE 5 000 SUPERMERCADOS





Horacio Abram Luján

DEMOCRACIA

Torpe aquel que únicamente se base en las materialidades para hablar acerca de las cosas. Torpe y mil veces ciego quien no escuche un ida y vuelta entre esa materia y los tejidos de sentido que la atraviesan, que la constituyen. ¿Mi cara, sería mi cara sin tu amor?
Abram Luján, Horacio

Horacio Abram Luján nace en Bs. As. en 1965. Realiza múltiples exposiciones, entre ellas se destacan: Ostinato, Estudio Abierto, Arte y Capital, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (2006), Escultura - Objeto. Relecturas en la Colección del MAMBA, Museo de Arte Moderno de BA (2005), Arte en Progresión, Centro Cultural San Martín, Ansia y devoción, Fundación Proa (2003), Futuro inmediato, Estudios Abiertos (2002), En relación, Galería Ruth Benzacar, Galería Pérez Mc Collum, Guayaquil, Ecuador (2001), Tu casa / mi casa, hechos de ocupación urbana, frente a Fundación Proa en diálogo con la evento que ocurría dentro de la Fundación (2000). Formó parte de la experiencia colectiva y móvil de un día en el marco de City Editings, curada por Catherine David, Fundación Proa (1999). Ha participado del Taller de Pensamiento Duplus y del Taller Popular de serigrafía.

Corobá en el nombre
de 23 de Mayo 1928

la causa
realiza un 28

huelga en
AV. CALLAO

AV. SANTA FE

MONTEVIDEO

LA CAJON

LA CALATA

LA LIBERTAD

LA UNION

LA VICTORIA

LA ZORRA

LA ZORRA



Lux Lindner

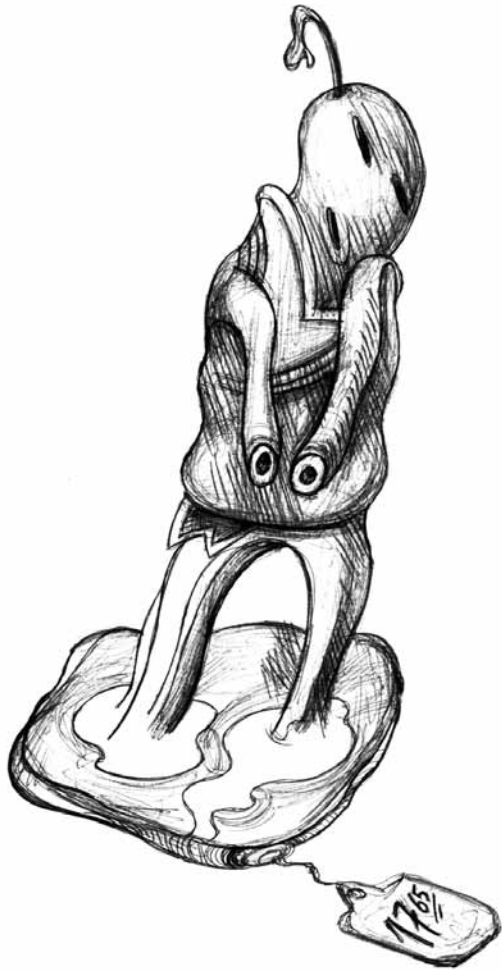
Serie Alucinaciones etnográficas

Lapicera sobre papel

30 x 21 cm

2007

Lux Lindner nace en Buenos Aires antes de 1972. Ha realizado numerosas exhibiciones individuales, entre ellas: Las Princesas vivirán las Terroristas Morirán, Appetite (2007), El Hábitat del Niño Mierda, Galería Braga Menéndez (2006), Aguante el Mal, Belleza y Felicidad (2005), Intra Naturam et Extra- Druckstelle, Lucerna (2004), Nacimiento Indirecto, Cite Internationale des Arts, París (1998), Armas Largas 1 & 2, Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas (1993-4). Entre sus muestras colectivas, se encuentran: Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre, Bienal de Toronto, Canadá (2007), Premio Klemm, Fundación Federico Klemm (2006), En Torno a Aizenberg, Centro Cultural Recoleta (2001) y El Tao del Arte, Centro Cultural Recoleta (1997). Ha sido distinguido en diversas ocasiones, algunas de ellas son: Segundo Premio de Pintura Aerolíneas Argentinas (2004), Mención Especial Premio Fortabat (1999), Premio Leonardo - Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA (1997), Beca de Apoyo a la Creación del Fondo Nacional de las Artes (1996).









MPC

Registro fotográfico de intervenciones urbanas y texto

Fotografía

Medidas variables

2007

El colectivo de artistas MPC esta integrado por Oveja, Uachaut, Bebop y Simón. Su campo de acción está en permanente cambio, y comprende diversos ámbitos tales como el urbanismo, la gastronomía, la historieta, la ilustración, la música, la fotografía, el montaje de andamios, el coiffeurismo y la arquitectura. Es constante la investigación plástico-pictórica en la autodenominada corriente Psi-Naíf.









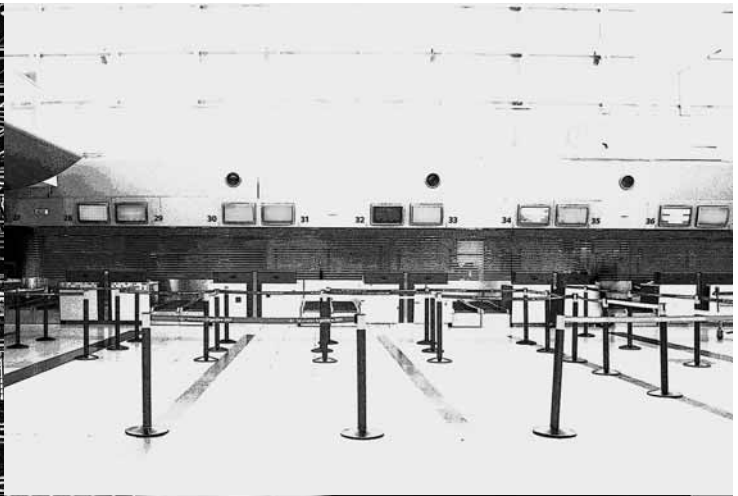
Jorge Miño

Punto de partida
Fotografía digital
100 x 130 cm
2007

Jorge Miño nace en Corrientes en 1973. Desde 2002 exhibe sus trabajos en Buenos Aires y en el exterior, algunas exposiciones son: Fantasmas en la máquina, Galería dpm, Guayaquil, Ecuador, Fotografía Contemporánea Argentina, Galería Ernesto Catena, Bienal de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, El arte de la elegancia, Galería Elsi del Río (2007), XI Premio Federico Klemm, Galería Burodijkstra Art Gallery, Rotterdam, Salón Nacional de Artes Visuales, 15 x 15, Galería Praxis, Miami (2006), Panoramix 05, Fundación Proa, Fotografía y Ciencia, Centro Cultural Recoleta (2º Premio), II Premio arteBA Petrobras de Artes Visuales (2005), Mecanismos, Fotogalería Centro Cultural Ricardo Rojas, Salón Chandon, Museo Caraffa, Fotografía II, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2004), Curriculum o, Ruth Benzacar y Cajas de fotógrafos, Sonoridad Amarilla (2003).









Partidas · Departures

AEROLINEAS
GOL



DOSSIÊ DEBATE:

Identidade, espaço e cultura

Muito se discute hoje em dia a respeito dos efeitos da globalização sobre a identidade. Na América Latina, o caso é singular, já que a própria constituição das nações implicou na necessidade de se perguntar como integrar as diferenças culturais locais no interior de uma cultura nacional. Em muitos casos, a resposta a essa pergunta sugeriu modelos estáticos de representação, em que a região era definida como possuindo uma unidade homogênea, um conjunto de características que lhe conferiam uma identidade mais ou menos fixa.

Esses modelos de representação estão hoje em crise. No entanto, se a princípio poderíamos pensar que o processo de globalização, entendido como compressão de barreiras espaço-temporais à escala mundial, provocaria o rompimento da associação imediata entre espaço, identidade e cultura, consideramos que o confronto com a realidade latino-americana atual nos força a questionar a idéia de que vivemos numa época na qual a nação está perdendo seu lugar privilegiado de produtora de sentido de identidade.

O presente dossiê pretende discutir práticas artísticas, literárias e culturais produzidas em diferentes regiões do Brasil e da América Latina, que resultam em diferentes formas de lidar com a modernização e a globalização. Trata-se de pensar as relações entre identidade, território e nação a partir de diferentes perspectivas que, não obstante, têm em comum a observação de tensões permanentes entre o local e o global que denunciam persistentes pontos cegos assim como linhas de fuga no debate sobre a identidade latino-americana.

Mónica Bernabé analisa as derivas atuais do projeto latino-americano e os novos percursos disciplinares para além das perspectivas próprias dos estudos humanísticos que caracterizaram o latino-americanismo dos mestres fundadores: José Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña. Ela examina como funcionam na atualidade os estudos latino-ame-

ricanos diante dos novos debates identitários, para além das postulações essencialistas a partir das quais a retórica do nacional e a historiografia literária tradicional operaram. Sobre a mesma “cidade letrada” da qual falava Angel Rama, Bernabé propõe articular uma topografia complexa, com planos múltiplos, redes interconectadas e buracos negros no território das letras.

Já o texto de Raúl Antelo aborda as transformações dos conceitos e dos olhares sobre a literatura latino-americana a partir das mudanças na percepção do tempo e do espaço em relação à mundialização. A noção de espaço-tempo, na literatura contemporânea, tem sofrido notáveis transformações. A mundialização, como se sabe, homogeneiza tempo e espaço e, muitas vezes, em sua crítica, redundamos no problema de pensar um tempo, simultaneamente, ora marginal e subalterno, ora distante e não-integrado. Trata-se, portanto, de dar maior atenção à problemática do anacronismo como campo de tensões temporais, onde se conformam as novas identidades e valores da cena contemporânea.

Passamos, em seguida, ao trabalho de Marildo Nercolini, que encara a questão das identidades na produção musical da Música Popular Brasileira e do Rock Nacional Argentino, pós-90. Ele mostra que o Movimento Mangubeat, Zeca Baleiro e Fred 04, no Brasil, e grupos como Divididos e Los Redondos, na Argentina, articulam elementos das mais diversas culturas, mas sem perder os traços do local onde estão situados. As conexões entre o específico da cultura local, a cultura creditada como nacional e aquela de amplitude mais global são por eles colocadas em ação através do acesso às múltiplas redes – algumas por elas criadas –, na medida em que estão dispostos a produzir sua arte a partir do contato mais freqüente e intenso entre culturas.

O texto de Elenise Scherer e Luiz Henrique Santana se debruça sobre a vida às margens do rio Negro, em Manaus, em especial dos carregado-

res de bagagens, que não só trabalham às margens do rio, mas vivem às margens da história, uma vez que a cidade, no seu processo histórico de metropolização, deu as costas para o rio até torná-lo um imenso “lixão”. Os que ali trabalham, por sua vez, se tornam invisíveis para as instituições, já que não fazem parte dos registros oficiais, nem têm representação política. O discurso de modernização revela, assim, sua outra face nesse território de precariedade.

O texto que fecha o dossiê é um roteiro cinematográfico. Adalberto Müller nos apresenta um “filme-ensaio autobiográfico” em processo de filmagem, em que a questão das identidades, dos pertencimentos e dos limites entre culturas é abordada na forma de uma viagem ao passado pelo álbum familiar do próprio autor, nascido na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, filho de um alemão e uma índia-espanhola. “Viver na fronteira é viver traduzindo-se”, diz Adalberto.



Topologías: las fronteras críticas de la literatura latinoamericana

Mónica Bernabé

“No lloro, nomás me acuerdo”

Carlos Monsiváis, *Las alusiones perdidas*

La cuestión territorial es el gran tema de los inicios del siglo XXI. Un dato de la política internacional reciente lo confirma: el refuerzo de las fronteras de los países centrales. Destaco dos ejemplos paradigmáticos por el grado de ignominia que promueven sobre amplias capas de la población: por un lado, la construcción de un muro en la frontera con México ordenada por el gobierno estadounidense y, por el otro, la creación del “Ministerio de la Inmigración y la Identidad Nacional” en el gabinete del nuevo presidente francés. Metáforas como las de “fronteras porosas”, “derivadas nómades” y “entre-lugar” articuladas desde las coordenadas teóricas de la posmodernidad se chocan frente a la contundencia del hormigón y las alambradas, ante los severos controles aduaneros y los crueles y humillantes trámites de visado e ingreso que administra el neoliberalismo. Más allá o más acá de las metáforas, en tiempos de peligro las fronteras nacionales se vuelven inexpugnables y las teorías se revelan endeblas.

Mientras tanto, en América Latina se atisba una mayor apertura de los canales transnacionales para la producción de saber como así también el rediseño de las categorías críticas a través de la idea de escrituras diaspóricas que afecta al concepto de “campo literario” tal como lo entendía Bourdieu. Hace tiempo también que han caído las rígidas cuadrículas clasificadoras con las que operaban la historia y la crítica literaria asentadas en la construcción de los imaginarios nacionales junto con una creciente revisión de la tradición de las humanidades, fundadora del latinoamericanismo a principios de siglo XX. Para arribar a este estado de la cuestión mucho han incidido los aportes analíticos desarrollados por la academia norteamericana, desde los más generales estudios de área hasta los más específicos Latino Studies, Border Studies, Atlantic Studies.¹ Sin embargo, el ingreso al territorio académico latinoamericano de las categorías gestadas

en el norte del continente provocan, en algunos colegas del sur, una suerte de desconfianza ideológica al afiliar estas prácticas interpretativas sobre América Latina a los intereses imperialistas y a la reconfiguración global de la cultura como proceso amenazante para las identidades nacionales.

Precisamente, la disolución de las fronteras, ya sean territoriales o disciplinarias, nacionales o discursivas, ha sido una premisa fuerte de las derivas teóricas que ocuparon y ocupan a buena parte de los llamados “estudios culturales” y sus múltiples variables: los estudios de género, postcoloniales, post-occidentales, subalternos para mencionar sólo los que han tenido mayor difusión entre nosotros. Hace ya varias décadas las perspectivas posmodernas vienen cuestionando la orientación de fuerte cuño humanístico de los estudios literarios en la cual la noción de calidad estética funciona como fundamento de valor.

Este trabajo argumenta a partir de las escrituras del presente que impugnan los bordes de la literatura para probar sus límites, para desafiarlos y así extenderlos. De este modo, activan la problemática noción de autonomía y su compleja formulación en un campo marcado por las paradojas de una modernidad desigual y que, desde los comienzos, debió lidiar con la precariedad de sus bases institucionales y también con los desafíos permanentes que la política le tendió a la literatura.² Estoy pensando en fronteras críticas a partir del cruce de algunos trabajos, en particular, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa” de Beatriz Sarlo³, “El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetivación” de Julio Ramos⁴ y “Literaturas postautónomas” de Josefina Ludmer.⁵

Nos instalamos, entonces, en una zona de fronteras: entre la literatura y la crítica literaria, entre crítica literaria y la enseñanza de la literatura. No es novedad decir que lo mejor del ensayismo latinoamericano ha producido conocimiento y ha investigado sobre nuestras realidades culturales y que muchos de nuestros escritores y ensayistas han ejercido y ejercen la práctica docente en las universidades del norte y del sur. Además, muchos

de ellos, son y han sido sujetos migrantes que, presionados por los avatares políticos y económicos, debieron zarpar hacia la riesgosa navegación del exilio, para usar una metáfora de Angel Rama.

Topologías: jóvenes rebeldes en la ciudad letrada

Julio Ramos denomina “latinoamericanismo vernáculo” al conjunto de textos y de autores que conforman la genealogía de relatos y de prácticas institucionales fundadoras de los estudios humanísticos en nuestros países. Al respecto Ramos dice: La genealogía de los relatos y de las prácticas institucionales de los fundadores de los estudios humanísticos en América Latina comprobaría —en el discurso pedagógico de Bello, por ejemplo, en la estatización de la escena didáctica en Rodó, en la racialización de la esfera cultural de Vasconcelos, o en americanismo prospectivo, utópico, de Pedro Henríquez Ureña— la importante labor que las humanidades se asignaron, incluso a veces como dispositivo rector, supervisor, del Estado, al elaborar modelos de identificación ciudadana. [...] La genealogía de esos relatos seguramente comprobaría también dimensiones públicas de la violencia epistémica inscrita por la voluntad integradora sobre los cuerpos de la heterogeneidad étnica, sexual, lingüística, política. [Ramos 1996: 432]

Es evidente que las apreciaciones sobre el canon latinoamericanista de Julio Ramos pagan tributo al trazado de la ciudad letrada de Ángel Rama en la medida en que sus fundamentos se asientan en los principios disciplinantes de la práctica escrituraria, basados en ideologías del “buen decir” y las demarcaciones territoriales, de orígenes y de identidad nacional.⁶ Ramos enlaza lo que algunos leen como el testamento crítico de *La ciudad letrada* con la perspectiva que sostienen los estudios culturales y el pensamiento subalterno tal como se practica a partir de la década de los ochenta en la academia norteamericana, es decir, desde un rechazo a los meta-relatos totalizantes y la denuncia de la ideología redentora del intelectual como una de las máscaras de la letra en su subordinación al poder.

Sin embargo, como hijos pródigos, retornamos a la ciudad letrada fundadora de la tradición crítica latinoamericana para preguntar por los puntos de fuga, es decir, por las disidencias, por las prácticas sin disciplina, por los momentos de quiebre de la frontera de la ciudad letrada. ¿Acaso todos sus miembros fueron funcionales de una u otra manera a las garras omnímodas del poder hegemónico? ¿Será necesario que renunciemos a nuestra tradición crítica sin derecho al inventario? ¿Es inexorable que el saber acumulado por el latinoamericanismo vernáculo, asentado en la idea moderna de autonomía y en el modelo formativo de la alta cultura, termine como un desecho más entre los tantos que ponen a circular el posmodernismo y el ímpetu globalizador? Con el abandono en bloque del humanismo y el desmantelamiento de sus dispositivos pedagógicos ¿no estaremos siendo atrapados por un nuevo aparato de captura? Mantengamos por el momento el beneficio de la duda.

Frente a los sucesivos y estridentes fracasos latinoamericanos —el “ciudadano” imaginado febrilmente por las repúblicas del XIX, el del “hombre nuevo” soñado por los revolucionarios de los sesenta, el del “consumidor integrado al mercado” prometido por los neoliberales de los noventa— conviene proceder con cautela antes de seguir arrojando residuos a la basura. Será necesario bucear en el pasado del latinoamericanismo clásico y letrado para activar los estantes olvidados de su nutrida biblioteca, aquellos en donde se agrupan las formaciones indisciplinadas a fin de recuperar algunos de los momentos de rebeldía del artefacto que Pedro Henríquez Ureña denominó “cultura de las humanidades”. Como dice Carlos Monsiváis, “si la ciudad letrada organiza las técnicas para obtener la sumisión, de ella también provienen los proveedores de alternativas”.⁵⁹ Caminemos, entonces, por los espacios articuladores de indisciplinas.

En definitiva, sobre la misma ciudad de Rama, habrá que articular una topología compleja, con planos múltiples, redes interconectadas y agujeros negros en el compartido territorio de las letras. Se trata de tensionar

Topologías: las fronteras críticas de la literatura latinoamericana

el espacio para poder atrapar los momentos que lograron sacudir el centro del poder. En el esquema circular y concéntrico de anillos que se expanden y de murallas impenetrables, en la ciudad subordinada incondicionalmente al centro hegemónico de donde emana el poder, es posible dibujar otro recorrido a partir de las irrupciones extemporáneas producidas en distintas localizaciones y desde los espacios difusos en los que residen los letrados rebeldes. Veamos un ejemplo de la ciudad letrada argentina. Se trata de la más significativa rebelión estudiantil en la historia de América Latina: la de los jóvenes cordobeses de 1918 que insurreccionaron el cogollo mismo de la ciudad jerárquica y excluyente, plantando uno de los hitos más enaltecedores de la insumisión intelectual: “Los dolores que nos quedan —decía el manifiesto del 18— son las libertades que nos faltan. Creemos no equivocarnos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana”. No se equivocaban. En los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui ya había advertido —en el sacudimiento cordobés— la paradoja de una vanguardia revolucionaria nacida del espiritualismo novecentista.

Articular una tradición no supone voluntad de estancamiento ni de reproducción. Poco y nada tienen de similar la actual universidad argentina con la de hace cien años. Será necesario revisar meticulosamente la progresiva cristalización de los principios del 18 en consignas huecas que repite la burocracia que dirige la universidad argentina desde hace ya mucho tiempo. El pensamiento crítico deberá horadar nuevamente las murallas de la ciudad universitaria con la urgencia de las demandas de transformación para que la Reforma se transforme a sí misma de cara al centenario de la revuelta cordobesa y el bicentenario de la independencia. Sin embargo, tal vez uno de los dilemas que actualmente atravesamos como críticos literarios se encuentra en la dificultad de establecer una conexión entre el tiempo presente con aquel momento del pasado intelectual donde la universidad y el estudio de la humanidades se constituía en un espacio otorgador de sentido reaccionando frente a un orden conservador para desarrollar lo que el mismo Rama denominó el “pensamiento crítico opositor”. Se trata, en definitiva, de vincular conocimiento y emancipación, claro que ya no desde la política del intelectual iluminado y redentorista sino apostando a la formación del intelectual individual con voz independiente. La mayor amenaza que se cierne en nuestros días

sobre la tarea intelectual, dice Edward Said, es la especialización y el profesionalismo, cuando este se vuelve no polémico, apolítico, objetivo.⁸

De ahí que la reflexión sobre el estado actual de la universidad esté en estrecha relación con la revisión del diseño de los estudios literarios y, como pide Beatriz Sarlo, en relación a la pregunta sobre qué enseñamos cuando decimos que enseñamos literatura, qué lugar proponemos para la literatura, ahora, que ha dejado de ostentar el privilegio de ser depositaria de las fuerzas liberadoras de lo social. Pienso que un principio ordenador para responder a estas preguntas es seguir indagando en nuestra memoria cultural.

Topologías: la devoración crítica

Desde sus inicios, lo mejor del pensamiento latinoamericano conectó disciplinas diferentes y borró las fronteras entre literatura y crítica literaria así como la ciudad letrada albergó en su seno una serie de letras intempestivas, reacias a la disciplina y a las ideologías de la pureza lingüística y la uniformidad cultural. Adentrarse en esta topología supone articular otro canon letrado, es decir, la serie de escrituras que promueven sentidos diferentes al de las categorías de la identidad fraguada por el nacionalismo estatal disciplinante y homogeneizador. Estas disidencias están representada por los ladrones de las letras y los saqueadores de lo ajeno. En el espacio de las indisciplinas figuran las escrituras extraterritoriales. La de Rubén Darío, que desde unos márgenes que parecían insalvables acometió la hazaña de liberar al verso español a partir del esquema acentual francés. La de Jorge Luis Borges quien, como dice George Steiner, puede ser leído como el argentino más original entre los escritores angloamericanos.⁹

Con desenfado, “sin supersticiones”, Borges dispuso a su antojo de los motivos de la cultura universal para modularlos en tonos rioplatenses. Se trata de un afán incontenible de apropiarse de lo que es de otros para tornarlo un bien propio. El mismo gesto irreverente de saqueo a la propiedad ajena formó parte de la práctica letrada de José Lezama Lima cuando en sus textos articuló el montaje de un banquete literario de raigambre universal para el deleite americano. Para el cubano, la apropiación cultural toma la forma del festín barroco que no es necesariamente una forma de “ser” latinoamericana, sino una serie de procedimientos que se centran en la concurrencia de diferentes lenguajes y códigos. El procedimiento

por excelencia es el de la incorporación cuya metáfora central se enuncia en La expresión americana como “el horno transmutativo de la asimilación” que encierra toda una teoría de la escritura y de la lectura para la periferia.¹⁰

La poética de Lezama Lima remite al contrapunteo cubano de Fernando Ortiz y a su teoría de la “transculturación” que da cuenta de la fluctuación cultural provocada por las sucesivas asimilaciones en el ámbito del caribe. Transmutación y transculturación son procesos concurrentes y describen el deseo de ablandar fronteras por la vía de la transmutación. En el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* leemos:

Curioso fenómeno social éste de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasores, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación, a una cultura nueva en creación” (...) “Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado.”¹¹

El contrapunteo es juego de contrastes, juego conceptista, barroco, gricanesco¹², que Fernando Ortiz articula como método de conocimiento. De este modo, el antropólogo cubano se alza como una de las figuras más radicales y osadas que se haya dado en el interior de la ciudad letrada americana. Si sus comienzos están estrechamente relacionados con la abogacía y la criminología vinculada a la ciencia positivista con el propósito disciplinante de combatir la práctica de brujería entre los negros cubanos para “civilizarlos” y así asegurar el progreso del país, lentamente fue deslizándose hacia la antropología, el ensayismo literario, los movimientos de vanguardia y la cosmovisión afrocubana. De ahí que el fogón cubano donde se cocina el festín barroco del *Contrapunteo...* amalgame ciencia y saber popular, bajos fondos y alta cultura para que la seriedad del académico termine en el tono burlón e irreverente del choteo y del juego de palabras.

Desde el *Contrapunteo...*, la transculturación no termina en síntesis homogeneizadora. Tampoco desaparecen las tensiones desatadas por las diferencias entre el adentro y el afuera porque el contrapunteo jamás abandona el espacio de frontera. Lo que está adentro puede salir hacia fuera, lo que está afuera puede pasar hacia el interior. En la ciudad sin disciplina, la topología, como el diseño de la banda de Moebius, repite la

dinámica de la transmutación que es central para las paradojas de las fronteras.¹³ Se trata de una topología donde la superficie exterior está en continuidad con la superficie interna, donde se pasa de lo corporal a lo incorporal, de lo real a lo simbólico pero siempre costeadando las fronteras y siempre con trayecto de ida y vuelta.

En medio de este recorrido, será fácil horadar los muros que separan la literatura hispanoamericana de la literatura brasilera, la lengua española de la lengua portuguesa. El puente lo ofrece el pensamiento de la antropofagia de Oswald de Andrade por muchas razones. Ante todo hay dos que merecen ser destacadas: por un lado, la tensión dialéctica entre elementos contrarios sobre la que se asientan tanto el contrapunteo cubano y como la antropofagia brasilera funciona a partir de la misma estrategia de asimilación que postula el manejo irreverente y no jerarquizante de los materiales de la alta cultura. Por el otro, la antropofagia forma parte de la extensa tradición literaria latinoamericana que atraviesa las fronteras entre discurso estético y reflexión político-cultural.¹⁴

El carácter transmutativo de la antropofagia activado por la metáfora de la devoración nos recuerda al “horno de la asimilación” de Lezama Lima. “Sólo me interesa lo que no es mío” proclama el Manifiesto y de ese modo articula una maquinaria cultural capaz de procesar los aportes de las culturas más disímiles desactivando las fronteras que separaban lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo cosmopolita. Una maquinaria que asesta un duro golpe a las nociones duras de identidad cristalizadas en definiciones que apuestan al idealismo de las esencias. “Tan sólo brasileños de nuestra época [...] Todo digerido [...] Sin ontología” anuncia el Manifiesto de Poesía Pau-Brasil en 1924.¹⁵

La transculturación antropófaga despliega el humor como estrategia. Oswald es el descubridor de la risa como antídoto contra la seriedad insostenible de los doctores. Su perspicacia reside en articular un discurso que no anula la oposición entre civilización y barbarie, ni tampoco celebra la barbarie americana en contraposición a la civilización europea a la manera del nacionalismo patriotero. Lejos de ser lo negado, el otro europeo es atrapado, transfigurado, barbarizado. El radicalismo de Oswald comienza cuando la dimensión trágica de la conquista se procesa como un chiste porque comprende que la risa es una de las formas de la liberación. La antropofagia nunca es xenófoba: no invierte las jerarquías ni niega al otro, simplemente realiza la “devoración crítica”¹⁶ estimulando la

Topologías: las fronteras críticas de la literatura latinoamericana

actividad rumiante en el pensamiento latinoamericano para ganar la autonomía necesaria en la lucha contra el prejuicio de su inferioridad cultural.

Por último, en la antropofagia leemos la prefiguración de muchas de las discusiones que actualmente atraviesan a las escrituras del presente. En la estructuración textual como *ready made*, en el quebrantamiento de las reglas del buen decir y, finalmente, al anunciar el advenimiento del mundo “super-tecnificado” y, en consecuencia, el “hombre natural tecnificado”¹⁷, Oswald se instala de manera inusitada en nuestro tiempo. Parafraseando una de las imágenes más socorridas de Mario de Andrade, hoy en día el tupí ha dejado de tañer el laúd. Prefiere digitar laptops y escuchar música en su iPod. La pérdida del laúd nos instala de lleno en lo que Beatriz Sarlo ha denominado “la encrucijada valorativa”, es decir, la cuestión de los valores estéticos y las cualidades específicas del texto literario.

Enseñar en el norte

Julio Ramos, un crítico interesado en el estudio de las fronteras y los sujetos en diáspora, hace un tiempo narró la historia del guerrillero salvadoreño Alberto Mendoza, condenado a muerte en el Condado de Marín (California) en 1994. Mendoza fue militante político y religioso en El Salvador durante los años setenta. Tras el golpe de 1979, fue encarcelado y torturado hasta que logró el asilo político en Canadá. Allí permaneció durante cinco años como miembro activo y solidario de la comunidad de refugiados políticos hasta que en 1992 viaja a California, donde vivían unos familiares, y junto con otro inmigrante salvadoreño comienzan a asaltar iglesias a lo largo de la costa californiana. En uno de los asaltos su compañero mató de varios tiros al joven párroco de The Lord’s Church de Marín, al norte de San Francisco.

Ramos cuenta el proceso legal de la defensa de Alberto Mendoza y su intervención en la defensa para analizar tres poemas del acusado ante el jurado en la corte que finalmente redujo la sentencia a cadena perpetua. Me interesa recuperar el hecho porque en el proceso se instala la cuestión del límite, o mejor, los límites, entre la subjetividad del crítico y la subjetividad del poeta-presidiario, en especial, por el hecho, como dice Ramos, que era la “comunidad latina” la que estaba siendo interpelada por el tribunal californiano. Es posible observar, también, cómo el límite acciona los mecanismos de la escritura del ensayo, que se traslada sutilmente del discurso crítico hacia la autobiografía. El “caso de Alberto Mendoza”

remite, entre otras muchas cosas, a la contradicción entre la salvación del condenado a muerte gracias a su poesía y, al mismo tiempo, al progresivo abandono que el latinoamericanismo norteamericano ha venido haciendo del perfil humanístico del estudio de las letras donde la poesía oficiaba como espacio privilegiado para la construcción de subjetividad.

Ramos nació en San Juan de Puerto Rico y, desde hace años, ejerce su actividad en la Universidad de California. Es autor de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), un libro de consulta insoslayable para los especialistas del área y que ha tenido, y tiene, una gran circulación y recepción entre quienes enseñamos literatura en las universidades latinoamericanas. Cada vez con mayor énfasis, Julio Ramos se auto-figura en sus escritos y reflexiona sobre sus propias estrategias de representación intelectual derivadas del lugar desde donde enuncia. Hace referencia a sus condicionamientos institucionales y a su condición de migrante para determinar una posición crítica ligada al ambiente específico de la universidad de California en la que las discusiones sobre la posmodernidad se dan con inflexiones distintas de las que modulan la discusión en nuestra región.¹⁸ Su posicionamiento está atado a circunstancias concretas, vinculadas al carácter heterogéneo de la comunidad en la que vive y enseña conformada por estudiantes pertenecientes a familias inmigrantes de muy diverso origen y, desde esa posición, interviene revisando los contenidos tradicionales que accionaban desde valoraciones estéticas. En sus trabajos el objeto de estudio irrumpe como acontecimiento a partir de la transacción entre varias disciplinas en donde la literatura misma finaliza siendo puesta en cuestión por el saber del crítico.

Julio Ramos se pregunta por el futuro de los estudios literarios y, a su vez, nos pregunta por el modo en que experimentamos la condición y los efectos de la posmodernidad en América Latina, en especial, a los que desarrollamos nuestra actividad docente en la universidad. Pregunta desde el Norte por los modos del ejercicio crítico en las actuales circunstancias históricas latinoamericanas, por los efectos en el campo del saber disciplinario de las políticas neoliberales y la retracción de los Estados en el cumplimiento de los contratos sociales, por nuestras condiciones de trabajo intelectual y de investigación cuando se reduce cada vez más la asignación presupuestaria para educación.

Enseñar en el sur

El caso de Alberto Mendoza nos sitúa frente al problema de las fronteras.

Beatriz Sarlo demanda por las fronteras, por la diferencia entre crítica literaria y estudios culturales; “hay algo –dice– que la crítica literaria no puede distribuir blandamente entre otras disciplinas. Se trata [...] de los valores estéticos”. Habría aquí una postulación post-relativista o una puesta en cuestión del relativismo extremo que no distingue entre texto social y texto literario para reclamar por el derecho de las mayorías populares y las minorías de todo tipo al legado del arte y la especificidad del juicio estético.

–Bien diferente es la postulación de Josefina Ludmer. Las escrituras del presente– dice –atravesan la frontera de la literatura [...] se sitúan en la era del fin de la autonomía del arte y por lo tanto no se dejan leer estéticamente. [...] es imposible darles un ‘valor literario’: ya no habría para esas escrituras buena o mala literatura”. Se trata entonces de suspender el juicio de valor estético porque estas escrituras operan desde la ambivalencia. Dice Ludmer:

O se lee este proceso de transformación de las esferas [o pérdida de la autonomía o de ‘literaridad’ y sus atributos] y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la ‘literaridad’, y entonces aparece ‘el valor literario’ en primer plano. Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura.

La cuestión territorial es, entonces, el gran tema de la crítica literaria de los inicios del siglo XXI. Se trata de la “autonomía”, de la separación de las esferas, de las fronteras ya no de géneros y de categorías de discursos, sino de algo mucho más complejo y de larga duración que es la noción de literatura. Se trata de la vida o la muerte de la literatura, que ha perdido su reino, su centro y sus funciones y prerrogativas. Entonces, volvemos al principio, esto es, el fin de la cultura de las humanidades, a la rearticulación de los territorios y las estrategias para modular una perspectiva, un artefacto para ver. La cuestión es importante porque se trata del objeto de estudio que da razón a nuestro recorte disciplinario y al recorrido curricular que da forma a la Carrera de Letras donde ejercemos la docencia. Si desde sus comienzos, en el marco de los estudios latinoamericanos, la crítica literaria y la enseñanza de la literatura han estado estrechamente asociadas, probablemente esta sea la hora de abrir esos

territorios y operar desde la frontera de la literatura para rediseñar nuestros programas de estudios.

¿En qué momento? pregunta el cronista Monsiváis. “¿En qué momento la literatura dejó de ser el centro inapelable de nuestra cultura?”, ¿cuándo se pierde, en definitiva, la causa de las humanidades como formación central? –“Al humanismo – Monsiváis mismo responde– se lo expulsa en definitiva del currículo educativo en la década del 1970, al encargársele a la icono-esfera (el imperio de las imágenes) la formación de las nuevas generaciones. [...] Y el sitio antes central de la literatura lo ocupan las imágenes”⁹. La pasión del cronista, esa mezcla rara de sociólogo, etnógrafo, urbanista, lingüista, crítico literario, en definitiva, escritor, se precipita ya no al análisis sino a la constatación de una realidad donde se silencian la teoría y la crítica para dar lugar a las estadísticas. El enemigo de la literatura –concluye el mexicano– no son las imágenes ni la video-cultura sino el desplome de las economías de las mayorías y la catástrofe educativa, el deterioro del magisterio y el crecimiento del analfabetismo funcional.

Entonces, la crítica “desde” América Latina está sujeta a una serie de circunstancias a partir de las cuales será inexorable pensar desde nuestras propias prácticas docentes e intelectuales. La mía, por ejemplo, en una universidad estatal, laica, con co-gobierno docente-estudiantil, con ingreso irrestricto y gratuidad universal, con un alarmante deterioro en su infraestructura y con fuertes restricciones presupuestarias. Una universidad en un país, la Argentina, que en un estudio de la UNESCO sobre la calidad educativa en 41 países figura en los últimos lugares y que entre algunas de sus conclusiones revela que el 44 % de los alumnos de 15 años no comprende textos simples. Un país donde la escuela dejó de ser un lugar de enseñanza y aprendizaje para pasar a ser una institución contenedora (por ejemplo, los padres envían a sus hijos a las escuelas porque allí se da comer). Un país donde los docentes fueron empujados debajo de la línea de pobreza. Un país que seguirá expulsando habitantes a la quimera de una vida digna en las economías centrales en donde alguno de sus hijos terminará engrosando la matrícula de estudiantes latinos de la Universidad de California donde enseña Julio Ramos.

Los daños parecen ser irreversibles. Algunos avizoran también el fin del intelectual ¿Terminaremos resignados a ser profesores de literatura –se queja Edward Said– herméticamente encerrados en nosotros mismos, apenas interesados en abordar el mundo exterior al aula, escribiendo una

Topologías: las fronteras críticas de la literatura latinoamericana

prosa puesta principalmente al servicio de la promoción académica y no del cambio social? Y el cronista –en medio de la catástrofe– insiste con sus risitas irónicas: “No lloro, nomás me acuerdo”.

NOTAS

¹ Cf. Mabel Moraña: “Migraciones de latinoamericanismo” en *Revista Iberoamericana*, Nffi 193, Octubre-Diciembre 2000, pp. 821 – 823.

² Cf. Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

³ En *Revista de Crítica Cultural*, nffi 15, 1997, pp. 32 – 38.

⁴ En *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (Coords.), Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

⁵ En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, Nffi 17, 2007, <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/>

⁶ Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

⁷ “*La ciudad letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término*”, prólogo a *La ciudad letrada*, Santiago, Tamar Ediciones, 2004, p. 22.

⁸ *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1994.

⁹ George Steiner. *Extraterritorial*. Barcelona, Barral Editores, 1973.

¹⁰ “La curiosidad barroca” en *La expresión americana*, Montevideo, Arca, 1969.

¹¹ Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1983.

¹² Cf. Roberto González Echevarría. *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura Latinoamérica moderna*, Madrid, Verbum, 2001.

¹³ Cf. Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.

¹⁴ María Cândida Ferreira de Almeida ha estudiado la relación entre antropofagia, cultura y poder en “Só a antropofagia nos une” en Daniel Mato (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO y CEAP, Universidad Central de Venezuela, pp. 121-132.

¹⁵ Hago explícito mi agradecimiento a las profesoras e investigadoras argentinas Graciela Cariello y Alejandra Mailhe cuyos trabajos desde hace tiempo contribuyen a la tarea de desmontar las fronteras argentino-brasileras.

¹⁶ Haroldo de Campos: “Uma Poética da radicalidade” en Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*, São Pablo, Globo, 2002, p 27.

¹⁷ Cf. “La crisis de la filosofía mesiánica” Tesis para concurso de la Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de San

Pablo, 1950 en *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, pp. 95 -165.

¹⁸ En *Por si nos da el tiempo* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2002) la operación es más radical aún porque el crítico Julio Ramos se vuelve un personaje que oscila, según las circunstancias, entre ser profesor norteamericano o intelectual puertorriqueño.

¹⁹ *Las alusiones perdidas*. Barcelona, Anagrama, 2007, p 57.



Anacronismo e *World Literature*

Raúl Antelo

L'âge du monde fini commence"

Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*

A noção de espaço-tempo, na literatura contemporânea, tem sofrido, nos últimos anos, notáveis transformações. Muitos conceitos e valores que norteavam o campo da literatura comparada têm se deslizado em direção a uma redefinição que, em eras de globalização, viria substituí-la. A equação seria *Comp Lit*=*World Lit*. Mas a questão, longe de ser ponto pacífico, divide os especialistas. Franco Moretti, Pascale Casanova ou David Damrosch, por exemplo, falam de *world literature*. Fredric Jameson inclina-se por uma noção mais ampla de *global literature* e, ainda que tenha proposto a problemática categoria unificadora de *alegorias nacionais* para todas as ficções do Terceiro Mundo, chegou mesmo a afirmar, recentemente, em relação à inovadora obra de Andrei Sokhurov,¹ que estávamos diante de um modernismo tardio que era um simples *equivalente não-sincrônico* da literatura do imediato após-guerra, com a ressalva, porém, de operar, em Sokhurov e em outros autores, uma profunda dessacralização ou profanação do valor de culto do alto modernismo, idéia paradoxal que, na verdade, derruba a noção anterior de equivalência². Timothy Brennan tem abordado a problemática em termos de um *cosmopolitanism*³ não necessariamente compartilhado, por exemplo, por subalternistas como Walter Dignolo⁴. Há sinais de um *transnacionalismo literário* ou *cosmopolitismo do pobre* entre os praticantes de algum tipo de desconstrução, como Gayatri Spivak ou Silviano Santiago, assim como é possível reconhecer uma literatura *diaspórica*, mais próxima da tradição letrada, em autores como Edward Said ou Homi Bhabha, e mais aberta a literaturas menores, em colegas como Stuart Hall ou Josefina Ludmer. Por sua vez, Emily Apter propôs, recentemente, uma nova literatura comparada, a partir de um conceito *planetário* de crítica, focado, basicamente, em direção à *translatio* disseminada, para o qual não poucos são os antecedentes: a tradução na mesma língua dos modernistas latino-americanos (Manuel Bandeira, 1924; Jorge Luis Borges, 1926), o *Atlas da literatura potencial* de

OULIPO (1981) ou as posições mais recentes de Wai Chee Dimock (2001) ou Gayatri Spivak (2003). Muitas, como vemos, são as alternativas. Detenhamo-nos, rapidamente, em algumas dessas propostas.

Nas fileiras da mundialização, Franco Moretti é um desses autores que, diante do novo cenário, pensa em um atlas arborescente capaz de dar conta de fábulas literárias (episódios, acontecimentos), ainda que não de *ficções*, i.e, novos ou alternos regimes de verdade, que emergiriam da nova situação cultural. Atento a macro-categorias, que vêm da tradição iluminista, cunhada por Goethe ou por Marx, Moretti propõe uma *leitura distante*, onde o que se destaca são, através das categorias tradicionais de tropos, temas e gêneros, as lógicas da produção e reprodução de conteúdos, acima de qualquer outra questão. Sua âncora latino-americana é, como sabemos, Roberto Schwarz e suas citações de Jean Franco ou Doris Sommer só levam água ao moinho do proverbial atraso latino-americano⁵.

Ainda numa perspectiva pós-iluminista, David Damrosch prefere ver a literatura mundial não como um corpus ou cânone restrito mas como um modo de circulação dos textos em que a mundialidade não seria nem a conjunção de diversas lógicas nacionais, nem o corolário de uma variabilidade intrínseca, mas uma condição irredutível das próprias obras⁶. Já no campo da *transnatio* ou *translatio* disseminadas, o que se busca, no entanto, é uma refundação ainda mais utópica da disciplina, de forma tal que a creolização ou auto-fantasmagorização enunciativa ponha a desconstrução em andamento no campo da literatura comparada.

A new comparative literature, with the revalued labor of the translator and theories of translation placed center stage, expands centripetally toward a genuinely planetary criticism, extending emphasis on the transference of texts from one language to another, to criticism of the processes of linguistic creolization, the multilingual practices of poets and novelists over a vast range of major and "minor" literatures, and the development of new languages by marginal groups all over the world. A new comparative literature has prompted me to imagine a field in which philology

is linked to globalization, to Guantánamo Bay, to war and peace, to the Internet and “Netlish”, and to “other Englishes” spoken worldwide, not to mention the “languages” of cloning and computer simulation. Envisaged as the source of an ambitious mandate for literary and social analysis, translation becomes the name for the ways in which the humanities negotiates past and future technologies of communication, while shifting the parameters by which language itself is culturally and politically transformed. By insisting, too, on learning languages wholly distant from one’s native philology, a new comparative literature based on translational pedagogies renews the psychic life of diplomacy, even as it forces an encounter with intractable alterity, with that which will not be subject to translation’.

Todavia, é bom lembrar que, num artigo pioneiro, concebido sob essa mesma perspectiva, o professor Timothy J. Reiss analisava já a concomitância que se podia estabelecer entre os relatos de identidade pessoal, no plano da ficção, e a análise da literatura, a partir do gênero da *autobiografia*, questão que interessa aqui resgatar. O caso emblemático escolhido por Reiss é significativo para nós por tratar-se de um dublê de escritora e scholar plurilingüe, Sylvia Molloy⁸. Ao analisar a sua obra, Timothy J. Reiss fundamenta sua recusa a qualquer tipo de homogeneização global, na idéia de que “any attempt to impose a uniform politics on this diversity is like a prelude to death. An issue may be that *hybridity* implies a fusion of differences whose result would be a flattening homogenization or entropy of the political diversities”. E, para essas diferenças, Reiss propõe o conceito de *interweavings*, urdiduras, embora não recuse as *alternativities* de Carlos Fuentes nem mesmo as *mutualities* de Wilson Harris.

Molloy, com efeito, explora, em suas análises de *Vale o escrito*,⁹ a idéia de que tanto o espaço quanto o tempo se tornam, nos autores por ela escolhidos, uma construção ou *fabricação* literária. São espaços e tempos reconstruídos menos por observação direta do que a partir de notas, de plágios inconfessados e até mesmo de lembranças. O descobrimento se dá menos através do que se vê na viagem (a fábula), do que através do

que se lê, recorda ou imagina depois (a ficção). Para Molloy, então, o relato autobiográfico é, forçosamente, anacrônico porque ele recria o que foi (o que o autor imagina que foi), mas nunca o que é.

Em todos esses casos, observe-se que lidamos com uma questão proverbial na tradição crítica latino-americana, qual seja, a do descompasso entre valores e mundo social. Todas estas hipóteses marcam, de algum modo, a idéia da impossibilidade de um tempo diferencial. A mundialização, como se sabe, homogeneiza tempo e espaço e, muitas vezes, em sua crítica, redundamos no problema de pensar um tempo, simultaneamente, ora marginal e subalterno, ora distante e não-integrado. Portanto, gostaria de prestar maior atenção à problemática do anacronismo como campo de tensões temporais, onde se conformam as novas identidades e valores da cena contemporânea.

Como sabemos, o problema do anacronismo é, em grande parte, suscitado pelo imperativo da imagem, na cultura pós-autônômica. Não podemos desconhecer, nesse sentido, os trabalhos seminais de Georges Didi-Huberman,¹⁰ quem tem trabalhado, em suas últimas obras, com uma presença fantasmática, apolíneo-dionisíaca, a partir dos projetos histórico-artísticos de Aby Warburg, em especial, do projeto *Mnemosyne*. Nesse sentido a fórmula expressiva ou *Pathosformel*, como fórmula atemporal de representação de experiências genéricas da humanidade, é um conceito extremamente relevante que se alimenta tanto das contribuições da psicanálise quanto do método histórico de Benjamin. José Emilio Burucúa, um dos mais eruditos especialistas latino-americanos nessa questão, define tais fórmulas como

un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Cada *Pathosformel* se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas

Anacronismo e World Literature

y metamorfosis. Ella es un rasgo fundamental de todo proceso civilizatorio históricamente singular.

A partir, especificamente, de um dos trabalhos de Warburg, a *Pathosformel* da Ninfa, que mostrou a pungência dessa fórmula como “núcleo de la experiencia humana que define el campo euroatlántico de las culturas de Occidente en la larga duración”, Burucúa destaca sua emergência em uma obra recente de Roberto Calasso¹¹, que corrobora as conclusões de Warburg, mas a ela poderíamos acrescentar, igualmente, a de Giorgio Agamben¹², quem, a partir de um vídeo de Bill Viola, recupera também a questão da imagem, tal como desenvolvida por Warburg, cruzando-a, porém, com as contribuições de Guy Debord sobre a mundialização entendida como sociedade do espetáculo¹³.

Ora, como se dá essa questão do anacronismo, inerente à cultura contemporânea, ou melhor dizendo, à visualidade da cultura contemporânea, em nossa tradição crítica mais próxima? Roberto Schwarz, por exemplo, em seu clássico estudo “Cultura e política (1964-1969)”, refutou o neodadaísmo tropicalista sob a acusação de impropriedade do anacronismo¹⁴. Sob essa perspectiva, perguntava-se Schwarz, “o que dirá do Brasil de 64 uma fórmula igualmente aplicável, por exemplo, ao século XIX argentino?”, de sorte que os *ready-mades* do mundo patriarcal propostos por Caetano Veloso utilizariam o anacronismo tão somente como uma reconciliação indecorosa, ainda que não estetizada, com o poder. Bastaria pensar na leitura de Hal Foster, a respeito de Dadá e de sua política antagônica ao construtivismo soviético, para ter um contraponto à posição de Schwarz.

Mais recentemente, entretanto, Beatriz Sarlo, ciente talvez de que já Borges, ao analisar a Genealogia do fascismo de Bertrand Russell, nos alertara para o fato de que “a realidade é anacrônica”, tem se valido do anacronismo como procedimento analítico, tanto em *A paixão e a exceção* quanto em *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. O anacronismo, em sua leitura, não revelaria o passado como fato objetivo (a imagem densa) mas o passado como fato de memória (a imagem ausente).

Em seu último livro, com efeito, Sarlo não só analisa o relato autobiográfico deliberado, como o de Molloy, mas também aquele obtido à revelia, como o de *Shoah*, onde Claude Lanzmann força os aldeões poloneses que viveram perto dos locais dos campos de concentração a lembrar o que esqueceram, aquilo que não querem lembrar, e assim consegue obter deles mais lembranças do que as simples recordações espontâneas dos sobreviventes. A uns e outros, exige-se, porém, o ato da memória para além do que cada

um pensou que ela poderia ser e para além de seus próprios interesses e vontades. A memória do Holocausto descentra-se, assim, não por que abandone a cena do massacre, mas porque vai a ela *apesar* de quem dá seu testemunho. A intervenção de Lanzman é, então, um jeito de forçar tanto a memória espontânea daquele passado, quanto sua codificação numa narração convencional, sobre a qual se exerce a pressão de um conhecimento anacrônico, construído no presente. Ela configura uma discordância dos tempos, que, embora inevitável nas narrativas testemunhais, também se verifica na disciplina histórica, igualmente perseguida pelo anacronismo, já que um de seus problemas mais relevantes seria o traçado do limite entre o crônico e o anacrônico, se porventura for possível definir de antemão algum limes para essa ruptura da convenção historiográfica.

Todo ato de discorrer sobre o passado tem urna dimensão anacrônica; quando Benjamin se inclina por urna história que liberte o passado de sua reificação, redimindo-o num ato presente de memória, no impulso messiânico pelo qual o presente se responsabilizaria por urna dívida de sofrimento com o passado, ou seja, no momento em que a história pensa em construir urna paisagem do passado diferente da que percorre, com espanto, o anjo de Klee, ele está indicando não só que o presente opera sobre a construção do passado, mas que também é seu dever fazê-lo. O anacronismo benjaminiano tem, por um lado, uma dimensão ética e, por outro, faz parte da polêmica contra o fetichismo documental da história científica do começo do século XX. No entanto, a crítica da qualidade objetiva atribuída à reconstituição dos fatos não esgota o problema da dupla inscrição temporal da história. A indicação de Benjamin também poderia ser lida como urna lição para historiadores: olhar para o passado com os olhos de quem o viveu, para poder ali captar o sofrimento e as ruínas. A exortação seria, nesse caso, metodológica e, em vez de fortalecer o anacronismo, seria um instrumento para dissolvê-lo¹⁵.

Sarlo considera, entretanto, que a história não pode cultivar o anacronismo por escolha, porque se trata de uma contingência que a ameaça sem interrupções e que é sustentada por um processo de enunciação que está sempre presente. Mas acontece que a disciplina histórica tradicional parte do pressuposto de que ela não deve se instalar, harmoniosamente, nessa dupla temporalidade de sua escrita e de seu objeto. Isso, a seu ver, distingue-a das narrações testemunhais, em que o presente da enunciação é a própria condição da rememoração: é sua matéria temporal, assim como o passado é a matéria temporal que se quer recapturar. O relato de testemunho

ho sente-se confortável no presente porque é a atualidade que possibilita sua difusão, quando não sua emergência. Ou seja que o núcleo do testemunho é a memória, embora o mesmo não se possa dizer da história.

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas idéias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc. etc.¹⁶

Em todo caso, a impureza do testemunho é, para Sarlo, uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica, mesmo que solicite também que seu viés não seja esquecido em face do impacto do eu que narra e assina seu nome como uma reafirmação de sua verdade. Sarlo condena assim, de um lado, o conceito de anacronismo que Georges Didi-Huberman chama de "trivial", aquele que não ilumina o passado, mas mostra os limites que a distância impõe para sua compreensão, ainda que, simultaneamente, não possa ignorar que Didi-Huberman reconhece, mesmo diante da trivialidade de remeter qualquer passado ao presente, uma perspectiva da qual se descobre, nos fatos pretéritos, "uma *assemblage* de anacronismos sutis, fibras de tempo entremeadas, campo arqueológico a decifrar". Daí que Sarlo tenha que admitir, nesse sentido, que o anacronismo nunca poderia ser totalmente banido, já que

só uma visão dominada pela generalização abstrata seria capaz de conseguir aplinar as texturas temporais que não apenas armam o discurso da memória e da história, como também mostram de que substância temporal heterogênea são tecidos os "fatos". Reconhecer isso, porém, não implica que todo relato do passado se entregue a essa heterogeneidade e como a um destino fatal, mas que trabalhe com ela para alcançar uma reconstrução inteligível, ou seja: que saiba com que fibras está construída e, como se se tratasse da trama de um tecido, que as disponha para mostrar da melhor maneira o desenho pretendido¹⁷.

No entanto, o risco, para Sarlo, ainda é, pela via do anacronismo, des-

fazer a "densidade de temporalidades diferentes", o que só indicaria um desejo de simplicidade que não é suficiente para recuperar o passado num impossível "estado puro". A memória, a seu ver, não só suporta mas até mesmo resiste às tentações do anacronismo, o que fica claro nos testemunhos argentinos sobre a repressão dos anos 1960 e 1970, tanto os produzidos pelos protagonistas e escritos em primeira pessoa, quanto os criados a partir de técnicas etnográficas, que utilizam um discurso indireto livre. E isto por várias razões, antes de mais nada, porque o passado evocado está sempre perto demais e, por isso, ainda desempenha funções políticas fortes no presente; mas, além disso, porque os que os lembram não estão completamente afastados da luta política contemporrânea.

Mesmo assim, é inegável que, tanto em *A paixão e a exceção* quanto em *Tempo passado*, Beatriz Sarlo vai muito além da condenação simplista à trivialidade do anacronismo que antes constatávamos em Roberto Schwarz. Como poderíamos, então, avaliar o papel do anacronismo numa crítica cultural que, ao mesmo tempo, assumisse o vazio instaurado tanto pela imagem quanto pela memória? Creio que o anacronismo implica, a meu ver, tanto a inequívoca singularidade do evento, quanto a ambivalente pluralidade da rede em que o situamos. E essa riqueza é que o torna problemático.

Ela nos permite aventar a hipótese de que, quando falamos do anacronismo do presente, i.e. de uma história crítica do presente, estamos abrigando um conjunto variado de registros — o testemunho, o documentário, a memória mas, basicamente, a ficção — que precisam ser analisados de forma completamente diversa da tradicional, nem tanto porque tenham mudado as imagens ou os relatos do presente. Mudou foi a forma de agrupá-los e classificá-los. Af reside um dos movimentos mais peculiares do presente, um movimento dúplice, que se reproduz incessantemente e permite que as escrituras da diferença singular convivam com as escritas da permanência identitária. Todas convivem entre si e funcionam sincrônica porque a presença do passado no presente, através da superposição de temporalidades, narra, recorrentemente, o processo de constituição dessas temporalidades paradoxais, porém, a partir de outras categorias históricas.

Trata-se, com efeito, de um regime (territorial) que produz efeitos de sobreimpressão e ambivalência (extra-territorial) e, portanto, produz mudanças não só na idéia de história mas na própria consciência histórica. O fenômeno assinala assim a emergência de uma nova consciência temporal, onde o anterior (de qualquer época) está presente e opera no aqui e agora. Nesse

Anacronismo e World Literature

presente complexo convivem tanto o apagamento quanto a rígida discriminação de fronteiras, i.e. sua abolição mas também, paradoxalmente, seu reforço. Josefina Ludmer define esse presente como um regime territorial de caráter global, sem exterior a ele, que parece dominar o imaginário público atual, já que não só produz presente mas, simultaneamente, permite também pensá-lo.

Isto posto, creio também que poderíamos, pelo contrário, avançar uma definição das vantagens do anacronismo para a história e, portanto, para uma leitura comparada da literatura. Graças ao anacronismo, o tempo redefine-se, então, como *tempo-com* (como diferença ou diferimento, como con-temporização ou temporalização do acontecido). Esse *tempo-com* é o tempo da literatura comparada. Ele defende a noção de que a essência do tempo é uma *co-essência*, ativada no presente de uma leitura, de tal sorte que o anacronismo crítico não pode ser definido como um amálgama aleatório ou impróprio de tempos quaisquer. A temporalização do anacronismo significa, pelo contrário, uma participação temporal na temporalidade e ela revela, além do mais, uma hiper-temporalização, infinita e potencializada, do evento. Se o que define o anacronismo é, portanto, a con-temporização, então, não é o tempo natural o que interessa ao comparatista ou ao historiador cultural. Aquilo que define a temporalidade de uma cultura (lida *com* outras culturas) é, pelo contrário, a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma fórmula autonômica e racional. Nesse ponto conflitivo radica, portanto, a ambivalência de nossa posição, tão distante de histórias evolutivas, nacionais e densas, quanto de panoramas genéricos e eufóricos com a integração aproblemática na mundialização espetacularizada.

NOTAS

¹ Cf. JAMESON, Fredric. "History and Elegy in Sokhurov", *Critical Inquiry*, n 33, autumn 2006, pp. 1-12.

² Susan Sontag, diante da mesma situação, conclui, melancolicamente, que o cinema morreu porque desapareceu a figura do amador de cinema. Cf. SONTAG, Susan. *Cuestión de énfasis*. Trad. Aurelio Major. Buenos Aires, Alfaguara, 2007, pp.137-143.

³ Cf. BRENNAN, Timothy. *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge, Harvard University Press, 1997; IDEM, "Cosmopolitismo e internacionalismo", *New Left Review*, no 7, 2001.

⁴ Cf. MIGNOLO, Walter. "Hererencias coloniales y teorías postcoloniales" in GONZALEZ, Beatriz (ed.). *Cultura y Tercer Mundo. 1. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nueva Sociedad, 1996; IDEM.. "Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale". *Multitudes*, set. 2001, pp.56-71; IDEM. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (lati-

noamericanos) de área" in SANCHEZ PRADO, Ignacio. *América latina; giro óptico*. Puebla: Universidad de las Américas, 2006, pp.191-217.

⁵ Moretti parte da existência de um conceito de mundialização, definido como "a system which is different from what Goethe and Marx had hoped for, because it's profoundly unequal. 'Foreign debt is as inevitable in Brazilian letters as in any other field,' writes Roberto Schwarz in a splendid essay on 'The Importing of the Novel to Brazil': 'it's not simply an easily dispensable part of the work in which it appears, but a complex feature of it'" e, apoiado também no conceito de interferência, usado na teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, Moretti argumenta que a desigualdade implica "the destiny of a culture (usually a culture of the periphery, as Montserrat Iglesias Santos has specified) is intersected and altered by another culture (from the core) that 'completely ignores it'". Criticando, assim, o *close reading* como o instrumento através do qual se impõe um cânone restrito de obras, Moretti propõe um *distant reading*, "where distance (...) is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept to lose something. We always pay a price for theoretical knowledge: reality is infinitely rich; concepts are abstract, are poor. But it's precisely this 'poverty' that makes it possible to handle them, and therefore to know. This is why less is actually more". Cf. MORETTI, Franco. "Conjectures on World Literature" in PRENDERGAST, Christopher (ed.). *Debating World Literature*. London: Verso, 2004, pp. 148-162.

⁶ Cf. DAMROSCH, David. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

⁷ APTER, Emily. *The translation zone. A new comparative literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006, pp.10-11.

⁸ Na obra de Molloy, Reiss resgata a idéia de que o que permanece como questão candente, na literatura latino-americana, é "the tie between person and political role, individual and community. It is not accidental that most of the autobiographers discussed by Molloy in *At Face Value* are fairly considerable political or cultural figures in various (mostly Argentine) new sociopolitical establishments. Equivocal as particular writers may be, individual identity is always constituted by way of political institution. This so differs from 'norms' of Western European establishments of identity as hardly to need remark. At least from the seventeenth century, such identity was based in an idea of self whose independent rights were owed entirely to the individual. It would be hard to find a European autobiography that did not make such an assumption, even when seeking to muddy the waters (André Malraux, for instance). Molloy's persons, even when not major political figures, think themselves only in a communal political arena", algo que é válido tanto para Domingo Faustino

Sarmiento, quanto para Juan Francisco Manzano, para Victoria Ocampo ou a Condessa de Merlin, para Mariano Picón Salas, Norah Lange, Lucio V. Marisilla ou José Vasconcelos. “Almost all make a kind of genealogy for their (written) identity by alluding to their reading of European books. All without exception establish their current sense of stable identity by embedding it, however often tentatively and ambivalently, in a national story: one they have actually created or helped create (Sarmiento or Vasconcelos) or one they see as defining the persona worthy of autobiography. Making identity by catching it in the books of Europe and places of Latin America, identity that is at once personal and national, nicely enacts the treachery and fluidity of the frontier between metropolitan artefact and elsewhere. Such identities — pondera Reiss — match Said's establishments of different 'natures'”. Isto lhe permite concluir que “the idea of personal identity, as made, for example, in Western autobiography, is thus altered, once taken in different cultures” e a prova disso não está nos ensaios de Molloy mas na sua ficção. “Just as the mostly public figures of her scholarly work fix their being by binding it in recorded political annals, so the private characters of *Certificate of Absence* try to grasp a sense of themselves in small acts of mutual violence”. As personagens de *Em breve cárcere* querem assim fundir “the artefacts of metropolitan cultures with the constitutions of their own history to establish their identity. The persons of *Certificate of Absence*, displaced as they are from the arena of that constitution, trace something like the failure of such an establishment”. Cf. REISS, Thimoty J. “Mapping identities. Literature, Nationalism, Colonialism” in PRENDERGAST, Christopher (ed.). *Debating World Literature*, op. cit., pp.142-143.

⁹ Cf. MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Trad. A. C. Santos. Pref. Silvano Santiago. Chapecó: Argos, 2004.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34 Letras, 2000; IDEM. *Devant l'image*. Paris: Minuit, s/d; IDEM. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Trad. O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005; IDEM. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

¹¹ Cf. CALASSO, Roberto. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milano: Adelphi, 2005.

¹² Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

¹³ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris, Hoëbeke, 1998. Quanto a Burucua, ele não desconhece os usos, digamos assim, *a-históricos* ou *a-crônicos*, da teoria de Warburg. Mas é contra eles que se posiciona: “entre 1933 y 1948, Fritz Saxl procuró ampliar el registro de las *Pathosformeln* de la civilización europea e incorporó a esa panoplia la figura del varón que lucha contra el animal, la figura del sufriente y la del mensajero celeste. Aunque, a decir verdad, el esfuerzo de Saxl no parece haber considerado, con la misma energía, la cuestión de las formas significantes —

sus preferidas — y la de la vida emocional bipolar — cada vez más eclipsada — que esas formas desencadenarían por su sola presencia. De tal suerte, la vida de las *Pathosformeln* se convirtió en 'vida de imágenes' y la descripción pasional de sus avatares históricos en itinerario iconográfico. Es decir que el método trágico de Warburg, trágico debido al desgarramiento que produce una construcción historiográfica tensada entre lo universal de una categoría, por más históricamente determinada que se la considere, y lo particular, individual y fragmentario de sus concreciones reales sucesivas, se transformó en un apaciguado método iconográfico merced a Saxl y, mucho más todavía, a los trabajos de Erwin Panofsky”. Por isso Burucua coloca-se a tarefa de “retomar el camino abierto por Aby Warburg e intentar hacer el repertorio de las *Pathosformeln* que han tejido y tejen todavía la experiencia cultural y civilizatoria de quienes nos tenemos por sucesores de la modernidad euroatlántica. Porque las que acabamos de llamar formas representativas y significantes, vectores de una constelación emocional, son las intermediarias necesarias en todo proceso de pasaje o transferencia entre las esferas de lo racional-tecnológico y lo mágico que, según la teoría histórica de la cultura de Aby Warburg (replacada en este sentido por la teoría antropológica general de Bronislaw Malinowski), es el prototipo de cualquier práctica de permanencia o de cambio cultural. Vale decir que la historia de una civilización, según Warburg, podría describirse casi exclusivamente en los términos de los conflictos, conciliaciones, coexistencias y combates entre la *ratio* de la iluminación científica, asociada al dominio técnico de la naturaleza, y la comprensión analógica que nos conduce a creer en una unidad mágica y consoladora del mundo, más allá del principio de no contradicción. Las *Pathosformeln*, llevadas a la plenitud de su intensidad signifiante y emocional en el plano de la estética, serían así los eslabones que, aun en los momentos de lucha más encarnizada entre los hombres tecnológicos y los hombres mágicos (...) o bien en los momentos de derrumbe de los sistemas racionales que provocan las grandes crisis de la economía y de la sociedad, salvan y hacen posible la comunicación mínima entre el *logos* y las analogías emocionales, la relación que preserva la unidad y la continuidad de la vida humana o de la cultura”. Cf. BURUCUA, José Emilio. *Historia y ambivalencia*. Ensayos sobre arte. Buenos Aires: Biblos, 2006, pp.12-3.

¹⁴ Cf. SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” in *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹⁵ Cf. SARLO, Beatriz. *Tempo pasado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguar. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 57.

¹⁶ IDEM, *ibidem*, pp.58-9.

¹⁷ IDEM, *ibidem*, pp.59-60.

Entre o local, o nacional e o global: Música Popular Brasileira e Rock Argentino agenciando identidades e culturas

Marildo José Nercolini

A globalização, com seus fluxos desterritorializados de informação, produtos, imagens e conhecimento, além dos fluxos financeiros, está gerando uma “cultura mundial integrada”, que pode levar tanto a uma hibridação criativa quanto a uma homogeneização esterilizante. Se por um lado temos a Internet e o ciberespaço, que possibilitam a produção de um conhecimento desterritorializado, em cuja criação interferem pessoas de diferentes partes do mundo, em um processo de desmassificação global; por outro temos o que Renato Ortiz (1994) chama de “cultura internacional popular”, isto é, um processo de massificação/homogeneização patrocinado, por exemplo, pelas megacorporações midiáticas.

Porém, é sempre importante atentar para o fato de que o local e o global se imbricam originando articulações novas. O local é penetrado por um imaginário desterritorializado, mas, ao mesmo tempo, esse local pode transformar os elementos do global que chegam a ele, numa interação de dupla via. Como muito bem destaca Huyssen¹, não existe cultura global ou local em estado puro, sobretudo em tempos de globalização. Não há cultura global pura, totalmente alijada das tradições locais, nem há mais uma cultura local isolada dos efeitos globais. Mesmo sem esquecer que a globalização, na forma como foi implantada, tem uma geografia de poder que remete a padrões ditados em Nova York, Londres, Paris ou Tóquio, não se pode negar que os elementos globais sempre sofrem a inflexão do local e são por ele contaminados, adaptados, convertidos, hibridados. Se por um lado “a homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento em relação à comunidade e à cultura local”, por outro, como resistência e alternativa, “pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade” (Woodward, 2000: 21).²

Ou, como muito bem analisa Heloísa Buarque de Hollanda (1999:

346), esse processo de globalização, originado no centro do poder mundial – Estados Unidos –, ao ser implantado em outros contextos com suas especificidades, é transformado. Gerando “novos *networks*”, o processo de globalização forja “conexões entre indivíduos e instituições que nunca antes tiveram a chance de estabelecer contato” e promove “estratégias de ajuda ou de intercâmbios mais efetivos”, localizando “povos, pessoas, recursos, crenças e informações - e até disciplinas.”

O entrelaçamento de culturas em uma época em que tempo e espaço se diluem frente às novas possibilidades tecnológicas, o deslocamento facilitado pelos meios de transporte e as intensas migrações possibilitam o contato com o diverso a uma velocidade até então desconhecida, acarretando transformações individuais e sociais também intensas.

Para entendermos os fenômenos culturais, como hoje se apresentam, necessitamos de análises que superem os estudos centrados nas culturas meramente locais, tradicionais e estáveis; precisamos levar em conta os processos translocais. Cria-se um imaginário social alimentado não somente pelo campo do possível dado pelo espaço em que se vive, mas pelas possibilidades trazidas pelo contato com o Outro, com outras culturas, conformando-se um imaginário inter-cultural que perpassa distintas sociedades, trazida, sobretudo, pela migração, pelos meios de comunicação de massa e pela revolução tecnológica na área da comunicação entre povos.

É importante novamente acentuar, no entanto, que a globalização da cultura não implica necessariamente em sua homogeneização. Se hoje temos a utilização de uma variedade de instrumentos de homogeneização (armamentos, técnicas publicitárias, hegemônias lingüísticas, modas e estilos de roupa), que são absorvidos nas economias políticas e culturais locais, tal utilização é, apesar disso, um processo profundamente históri-

co e, como afirma Appadurai (2001), gerador de localidades, na medida que as diferentes sociedades e grupos humanos se apropriam de maneira distinta dos materiais disponíveis, recriam-nos a partir de suas tradições, de suas necessidades e desejos.

Esse contato acelerado e intenso entre culturas põe na ordem do dia a necessidade de se discutir e se aprofundar o tema da tradução.³ Já que o trabalho para o qual foi criada tem sua origem num encontro, a tradução é ferramenta própria de fronteiras, de lugares ou espaços instáveis, aqueles em que há passagem entre culturas, travessia de identidades, desestabilização de referências culturais e, sobretudo contemporaneamente, de fronteiras entre cultura culta, popular e massiva. É esse o espaço em que as formas e códigos criados por um grupo são desafiados e modificados, jogando por terra a pretensão de uma pureza cultural. Traduzir é colocar culturas em contato, é abordar o Outro. Mas, como nos lembra Martín-Barbero (2006: 62), nesse processo, corre-se o risco de uma “falsa tradução”, que precisa ser evitada, isto é, a tendência dominante nos fluxos globalizados de acelerar as operações de desenraizamento, traduzindo “todas as diferenças culturais para a linguagem franca do mundo tecnofinanceiro” e volatizando “as identidades para que fluem livremente no esvaziamento moral e na indiferença cultural”.

Ao se pensar na relação entre culturas a partir da tradução cultural, a questão das fronteiras, dos limites entre culturas se impõe. Como trabalhar as fronteiras próprias de uma cultura? Como ultrapassá-las, rompê-las, sem deixar de levá-las em conta? Para me aproximar de outra cultura e tentar traduzi-la para a minha, às vezes é preciso “desrespeitar” a minha própria, transgredi-la, romper com os seus limites e acolher o Outro, mas sem nele se perder. A análise da produção feita por bandas de roqueiros argentinos, como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (ou simplesmente Redondos – forma como

são afetuosamente chamados) e Divididos, e cantores-compositores da MPB, como Chico Science, do Movimento Manguebeat, assim como de Zeca Baleiro, a partir dos anos 90, podem nos auxiliar a entender como essas questões todas chegaram até nós.⁴ Em meio à onda globalizadora em que se vêem envoltos e o temor da homogeneização que ela poderia gerar, esses artistas sentem a necessidade de se localizar, de situar a sua produção. Se estavam dispostos a conectar-se ao processo globalizador, com suas novas possibilidades e seus avanços tecnológicos e comunicacionais, no entanto, demonstravam enfaticamente o desejo de fazê-lo a partir do espaço em que viviam, envoltos por sua cultura com seus traços distintivos, dispostos a assumirem uma posição identitária que evitasse que sua criação se perdesse em meio a uma mesmidade amorfa. Buscam construir um equilíbrio complicado e trabalhoso, evitando um isolamento asfixiante e também uma abertura total e homogeneizadora. A imagem resgatada por Martín-Barbero (2006: 61) de “moving roots”, isto é, “raízes em movimento” parece dar conta do que pretendem, afinal “sem raízes não se pode viver, mas muitas raízes impedem caminhar”. Nesse espaço, gerado entre o próprio de sua cultura e a cultura globalizada, criam a sua arte.

Na proposta dos *Redondos*, é notória a busca por traduzir para o seu local uma cultura, a roqueira, vinda de outros países – Inglaterra e Estados Unidos, sobretudo – com suas especificidades de costumes, língua e realidade sócio-econômica, mas dentro de um contexto mais amplo dado pela cultura juvenil, compartilhada por tradutores e traduzidos. Os *Redondos* carregam consigo as marcas da “cultura rock” com toques profundamente locais. Esse grupo roqueiro é visto pelos críticos especializados e também por seus companheiros como um importante parâmetro da cultura rock em solo argentino, pois foram aqueles que conseguiram melhor e por mais tempo vivenciar a utopia roqueira, recriando-a a partir das especificidades

Entre o local, o nacional e o global: Música Popular Brasileira e Rock Argentino agenciando identidades e culturas.

do espaço onde viviam. Nutridos de todas as informações dadas pela cultura rock, criavam a partir dessas informações mais amplas, porém nunca esquecendo de traduzi-las para o contexto em que viviam – América Latina, mais especificamente Argentina.

No caso de *Divididos*, Chico Science e Zeca Baleiro essa estratégia de tradução local-global fica ainda mais clara, abarcando elementos culturais do próprio país onde viviam e criavam: as tradições musicais e a cultura popular. Em um processo chamado por Haroldo de Campos (1992) de “vivisseção”, penetram nessas manifestações para dissecá-las, com elas experimentar e a elas dar vida nova. Estão dispostos a *transcriar* essas tradições e culturas populares: aquelas de origem mais rural, como o *folklore* no caso de *Divididos*; as vindas da cultura popular, como o maracatu com Chico Science e a embolada com Zeca Baleiro; ou as de origem mais urbana, como o tango, no caso novamente de *Divididos*. Essas propostas, cada qual à sua maneira, utilizam diversos procedimentos de criação, algumas vezes a hibridação, outras vezes a reciclagem, para traduzir para as novas gerações tais expressões culturais, contemporaneizando-as e dando-lhes vida nova.

A maneira como Chico Science e o Mangubeat (movimento estético-musical do qual foi um dos iniciadores e sua principal liderança) se aproximam das manifestações ligadas à tradição e às culturas populares é própria para se entender esse processo. Quando eles resgatam as tradições e a cultura popular não tem a intenção de copiá-las, reproduzi-las com objetivos preservacionistas, muito menos querem delas se apropriar para simples deleite pessoal. O Mangubeat procura estabelecer com a tradição e a cultura popular uma relação distinta:

Os manguboys foram movidos por uma curiosidade natural. Queriam aprender com rabequeiros, coquistas, cirandeiros, o que não lhes foi ensinado nas escolas, nem entrava nas programações pasteurizadas das FMs. E mais: trazendo esses artistas para a ribalta com eles, dividindo shows, palcos de festivais (Fred 04, apud Telles, 2000: 275).

Demonstram um respeito às tradições, mas sem o ranço do formol conservador; não as tratam como um passado morto a ser reverenciado em sua pretensa pureza intocável. Deixam isso claro já na frase que abre *Da Lama ao Caos*, o primeiro CD do movimento: “modernizar o passado”, no sentido de lhe dar vida nova, transcriá-lo. Chico Science (Apud Moriconi,

1996) confirma essa intenção: “Eu queria trabalhar com os ritmos regionais, (...) com essa coisa brasileira de uma maneira universal, que se expandisse mais.” E ainda quando afirma que queria “resgatar os ritmos regionais e ligar isso à música pop mundial. Pegar esses elementos e botar com a guitarra, o baixo e usar o sampler, usar a tecnologia” (Apud Up to date: 1996). O Mangubeat não tem a intenção de extinguir ou domesticar o folclore, mas sim expandir seus horizontes e, com uma intenção também pedagógica, apresentá-lo às novas gerações:

Nossa idéia não é acabar com o folclore e sim resgatar os ritmos regionais, envenená-los com a bagagem pop. Isso pode chamar a atenção das pessoas para os ritmos como eles são e criar interesse pelo folclore (Science, apud Giron, 1994: 5).

Essa intenção pedagógica também pode ser percebida em solo argentino com o Rock Nacional. Como muito bem lembra Gonçalo Aguilar (1998: 30): “A música rock foi o acesso a outras músicas, à música clássica, contemporânea e folclórica, mas também – e de um modo mais importante – à política, à poesia e à ética.” O rock foi o pólo gerador da sensibilidade da nova geração, expandindo seus horizontes e conectando-os com a cultura rock, mas também com a tradição musical local – desconhecida ou renegada por muitos jovens. Há uma história que ilustra bem esse fato e mesmo um pouco extensa é importante reproduzi-la:

Pai cinquentão e filho adolescente discutiam a poucos metros de Ricardo Mollo. Que sim, que não, que sim, que não, repetiam numa ida e volta que não tinha fim. O pai, finalmente, decidiu aproximar-se de Mollo e lhe disse: “Mollo, faz o favor de esclarecer a este menino que a canção ‘El Arriero’ não é de vocês, mas sim de Atahualpa Yupanqui. Já estou lhe dizendo isso há muitos anos mas ele não acredita, insiste em dizer que é de vocês.” Somente aí, frente à afirmação de Mollo, o adolescente roqueiro se convenceu de que as estrofes que dizem “en las arenas bailan los remolinos (...)” tinham saído da pluma desse homem, nascido em Campo de la Cruz, que abandonou seu nome verdadeiro – Héctor Chavero – para rebatizar-se com o nome do último soberano do império inca e com um vocábulo quechua que significa “terás de contar” (Divididos, 2001: 32).

Na Argentina, os roqueiros, quando buscam esse resgate da cultura musical local, o fazem voltando-se para as duas mais fortes culturas

musicais de sua nação: o *folklore*, de origem mais campeira, e o tango, de origem tão urbana como o era o próprio Rock Nacional. A partir dos anos 90, percebe-se que a aproximação dos roqueiros com o tango e o *folklore* é feita de maneira bastante explícita, através de um diálogo aberto, mas sempre marcado pela liberdade de criação.

Quando, em 1995, *Divididos*, no CD *Otro le travaladna*, propôs-se a gravar um tango, fizeram-no a seu modo, deixando claro que não estavam compactuando com toda a tradição tangureira, mas sim com as parcelas com as quais se identificavam, pois as traziam em si pelos contatos que estabeleceram com essa dicção musical desde a infância. “Volver ni a palos” é o tango que criam e gravam. O título já explicitava a intenção: negavam-se a voltar atrás, ao passado, e a nele fixarem-se; queriam reciclar e criar a partir da afiliação desejada. A temática é tangureira (a paixão do poeta pela mulher que faz sofrer e o dilacera), mas a canção é entoada de forma a tirar o excesso de melancolia e tristeza, traço do tango com o qual a banda não compartilhava. A letra é feita em forma de diálogo entre dois sujeitos que se encontram e começam a recordar suas peripécias amorosas, as confusões em que se meteram e os lugares por onde passaram. Citam inclusive o Salón Verdi, reduto tradicional do tango, localizado no bairro La Boca e onde costumava apresentar-se Carlos Gardel. Na parte final da canção, Mollo e Arnedo reciclam inclusive a entonação típica dos tanguerios, usando expressões próprias do lunfardo (uma espécie de dialeto que entrou na música argentina através do tango e se transformou na sua linguagem típica). O diálogo entre o rock e o tango tornava-se explícito e aberto.

Mas foi com o *folklore* e suas *chacareras* e *bagualas* que *Divididos* estabeleceu um diálogo mais constante e criativo. Com ele hibridam, a ele trazem para as novas gerações e dele reciclam criadores e canções. Atahualpa Yupanqui, um dos maiores nomes do *folklore* argentino, foi por eles resgatado, trazendo à luz algumas de suas criações. No CD *La era de la boludez*, de 1993, gravaram “El Arriero”, letra e música de Yupanqui, dando-lhe um acento *bluseiro*, com toques de *jazz*. O resultado foi inusitado. A letra falava de todo um universo campeiro, descrevendo o duro trabalho de um tropeiro, com seu poncho ao vento, conduzindo suas penas e a tropa pelos campos, e o som que a banda produzia para acompanhá-la era um *blues*, melancólico e com ritmo sincopado, dado pelo modo como tocavam a bateria, o baixo e a guitarra. Mollo, guitarrista e cantor, improvisava com seu instrumento e voz, tal um *jazzman*.

Outro exemplo que pode ser citado dessa mesma banda é a gravação que fazem, em 1996, de “Cielito Lindo”, uma canção do *folclore* mexicano e parte integrante do imaginário latino-americano. A banda mescla os instrumentos e sons típicos do *folklore* com o rock à la Jimmy Hendrix, mantendo a letra original. Aqui, *Divididos* aproxima o som urbano e massivo (o rock, com uma batida quase heavy) com o *folklore* latino-americano (melancólico e campesino). No princípio da gravação, o grupo portenho se atém ao estilo, ao ritmo e à batida folclórica, com ênfase no violão cadenciado e no acompanhamento bastante comportado da bateria. A interpretação de Ricardo Mollo inicia contida, quase chorosa. Na metade da canção, as transformações acontecem, e o *folklore* dá lugar à batida roqueira. A ênfase agora é posta nas baterias, a partir daí nada contidas, acrescidas de baixo e contrabaixo. Mollo solta a voz e troca o tom de lamento pela alegria e por um certo descompromisso do rock, fazendo-se auxiliar pelo restante do grupo que, ao fundo, traz o elemento campeiro, com gritos típicos de vaqueadas e festas rurais. Quando se espera um final apoteótico de sons, vozes, baterias e guitarras, volta o tom de lamento na interpretação e na batida do violão. As fronteiras se desvanecem e se refazem.

No Brasil, Chico Science e Zeca Baleiro também resgataram muitas expressões típicas da cultura local, respectivamente, de Pernambuco e do Maranhão. Science usou em muitas de suas composições expressões ligadas à cultura do mangue recifense ou do maracatu pernambucano. Do maracatu, encontramos, por exemplo, em “O cidadão do mundo”, referência a “nações” (forma como são chamados os grupos de maracatu, como *Daruê Malungo e Nação Zumbi*), a alguns de seus representantes mais tradicionais (como Mestre Salu, Veludinho, Dona Ginga), a personagens (como boneca vudu) e a momentos específicos de quando as “nações” se apresentam (por exemplo, a coroação). Também a vida do mangue, sua cultura e expressões povoam grande parte das composições de Science. Não é demais lembrar que é também o mangue que deu nome ao movimento e foi a partir dele que os criadores do Manguebeat inventaram expressões que os caracterizam: *mangueboys*, *manguegirls*, *caranguejos* com cérebro...

Zeca Baleiro utiliza em alguns momentos o mesmo procedimento. Em “Pedra de Resposta” as expressões lingüísticas, as festas típicas, as tradições alimentares e musicais da sua terra natal (São Luiz, “a ilha maravilha”) são tematizados. O “arroz de cuxá”, a “água gelada da bilha”, o “cozido de jurará”, as festas de São João com o “alavantu na quadrilha”,

Entre o local, o nacional e o global: Música Popular Brasileira e Rock Argentino agenciando identidades e culturas.

o boi-bumbá, tudo vira “pedra de resposta”. O encarte do CD *Por onde andará Stephen Fry?* apresenta um glossário explicando todas essas expressões certamente desconhecidas para a grande parte das pessoas do restante do Brasil. Não deixa de ser intrigante que Baleiro sinta a necessidade de traduzir palavras pertencentes ao vocabulário de um estado brasileiro para outros brasileiros, mas não de fazer o mesmo com as muitas expressões em inglês que aparecem em “Samba do Approach”, outra composição presente no mesmo CD.

Por um lado, percebe-se aí a tentativa de fazer a tradução de uma cultura local, no caso a maranhense, para um ambiente mais global; por outro lado, o uso de expressões em inglês sem notas explicativas, como que a significar a penetração massiva no imaginário e no dia-a-dia das pessoas da cultura transnacional, especialmente a norte-americana, com sua língua transformada quase que em idioma universal. “Samba do Approach” é apresentada por seu criador como um “partido alto globalizado”, uma “suave ironia ao nosso provincianismo”, pois a letra faz referência a palavras estrangeiras já incorporadas à nossa fala cotidiana: “Do fundo do quintal to the world.”¹⁵ Desnecessário para o poeta criar um glossário e traduzir *light, hi-tech, insight, link, drink, sex appeal, happy end, trash, pop star, green card ou beach*; mas quem entenderia, a não ser os maranhenses, arroz de axixá, paxá, bilha, jurará, pedra de resposta?

Enfim, esses músicos-compositores, ao transcrirem a tradição e as manifestações culturais, possibilitam o deslocamento da cultura do *outro*, que passa a percorrer caminhos diferentes, superando seus limites e suas fronteiras, pois, como afirma Lages (2002: 191), “para que o original possa perdurar ele tem de sofrer transformações, passar de uma forma a outra.” Esses artistas estavam dispostos a conectar o local e o global. No espaço gerado entre o próprio de sua cultura e a cultura globalizada, criam a sua arte.

Não parece casualidade que Chico Science afirmasse em alto e bom som que os mangueboys tinham “fome de informação” e que o Movimento Manguebeat tenha escolhido como símbolo uma “antena parabólica enterrada na lama” para transmitir, receber e processar dados. Tampouco parece casual a atitude de abertura ao outro e a sede pela pesquisa musical assumida por *Divididos*. Diego Arnedo a explicita ao afirmar que a proposta musical da banda é resultado da “fascinação” diante da diversidade de manifestações musicais: “Sempre pesquisamos. Se você escutar os discos, vai perceber mudanças artísticas no caminho de um disco para o outro. Tem

de tudo: muitos e distintos instrumentos; muitos e distintos ritmos” (Arnedo, *apud* Aguirrea e Inello, 2000:18).

O olhar atento e observador desses criadores levam-nos a buscar ampliar seus horizontes e a seguir pesquisando e experimentando sons e ritmos, pois, como afirma Ricardo Mollo (*Apud* Divididos, 2001: 16), “com mais elementos, obviamente você pode fazer muito mais”. Ele mesmo, porém, recorda o perigo de se deixar enredar pelo excesso de dados, afirmando que “tamanho quantidade de informações pode te imunizar e criar o efeito contrário”, paralisando a criação. O árduo trabalho de seleção e interpretação não pode ser dispensado: “Se você acatar toda e qualquer informação, você pode converter-se em vítima dela” (Ibid.: 23).

Quando roqueiros argentinos e músicos da MPB, nos anos 90, resgatam ritmos, compositores e tradições ligados à cultura musical de sua terra, o fazem não como adorno ou pastiche, nem como relíquia a ser preservada. Estão dispostos a recriá-la, vivificá-la, expandir seus horizontes e presentificá-la, colocando-a em contato com a cultura globalizada e traduzindo-a para as novas gerações.

A postura de vida e de criação desses artistas vem marcada por algumas características peculiares: mostram-se sedentos por conectar-se com os avanços tecnológicos e comunicacionais potencializados pelo processo da globalização, com sua marcha acelerada, rompendo fronteiras; tentam ocupar o seu espaço no mercado, ou criar o seu próprio nicho, de maneira a não se sentirem meros objetos e, assim, manterem o poder de decisão sobre seus rumos artísticos e de sua criação; estão abertos ao diálogo e às trocas com a cultura e a arte produzidas não somente nos países do capitalismo central – EUA e países europeus –, mas também com os africanos, os orientais e os demais países latino-americanos.

Entretanto, esses criadores não abrem mão da sua própria cultura, das tradições, dos costumes e das criações musicais advindas do local onde nasceram e foram criados ou do local que escolheram e com o qual se identificam e ao qual querem se associar. Parecem perceber que esses elementos locais constituem seu traço distintivo. São o capital cultural capaz de marcar sua maneira própria de criar e também capaz de diferenciá-los na negociação que estão dispostos a estabelecer com outros criadores provenientes de espaços distintos do seu, dentro de uma cultura que se globaliza. Portanto, criam a partir de uma posição histórica e cultural específica e, quando reivindicam um passado próprio, reconhecem que

o reconstroem e que esse mesmo passado é constantemente transformado, pois, como nos lembra Hall (2000: 106-8), os significados identitários não são completamente fixos ou completos, sempre existe algum deslizamento: “Há sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’ – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo.” É um processo de articulação e sutura que envolve “um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de efeitos de fronteiras”, mas que para se consolidar requer “aquilo que é deixado de fora – o exterior que o constitui.”

Eles se propõem a fazer uma difícil, mas instigante, dupla tradução: traduzir os elementos locais usando novas tecnologias disponíveis para recriá-los, presentificá-los, dar a essas manifestações vida nova e colocá-las novamente no mercado para circular, agora em espaços enormemente ampliados. E, também, traduzir os elementos das culturas forâneas, hibridando-os com a cultura local a partir do diálogo estabelecido com seus criadores. É uma proposta construída nos espaços inter-culturais, rompendo os limites geográficos – de países e culturas – e de gêneros artísticos, transformando as fronteiras em pontes que possibilitam o diálogo, o contato, as trocas, a negociação criativa.

Esses artistas estão dispostos a fazer uma criação musical que, por um lado, não sufoque a própria cultura e, por outro, que não faça desaparecer a cultura do outro, negando-se a apropriá-la e sintetizá-la de modo que seus vestígios sumam e desapareçam as diferenças. O que me parece mais importante nesses criadores é mostrarem que o diálogo e a negociação com o *outro* não se faz somente em cima de semelhanças ou da apropriação do mesmo. O elemento criativo e vivificador de sua arte reside, sobretudo, na convivência e no jogo que eles estabelecem com as diferenças. Ao invés de tratar o *outro* de forma excludente, marginalizando-o, vêem-no pelo ângulo da diversidade e da heterogeneidade, tratando-o como fonte enriquecedora no seu processo de criação. Arnaldo Antunes sintetiza isso muito bem ao afirmar que a tendência entre os criadores musicais da geração 90 é de romper as demarcações compartimentais, o que estaria originando artistas por ele chamado de “inclassificáveis”:

Eu acho muito saudável essa possibilidade de convívio cada vez maior com a diferença e com a multiplicidade de informações. Eu sempre me senti identificado com a possibilidade de transitar e fazer o contrabando entre os diferentes universos musicais. Isso é uma das coisas que eu acho que vem caracterizando a produção

cultural dos anos 90. (...) Eu acho muito interessante essa – cada vez maior, a meu ver – impossibilidade de classificação e essa convivência não-traumática com as diferenças (Antunes, apud Gonçalves, 1997: 15).

A banda *Divididos* resgata o *folklore*, o cancionero latino, o tango; articula Atahualpa Yupanki, Jimi Hendrix, *Joy Division* e T. S. Elliot; guitarra, baixo e bateria dialogando com bombo, viola e bandoneón. Zeca Baleiro resgata a embolada, o xaxado, o coco; articula tecno, heavy metal, brega e MPB; Shakespeare, Martinho da Vila, Fagner, Gal Costa e Genival Lacerda. Os *Redondos* resgatam a cultura rock dos anos 60, a geração *beatnik*; mesclam nos espetáculos rock, poesia e monólogos, artes plásticas, rituais (pseudo) religiosos, *happenings* e metais. Chico Science e o Manguebeat resgatam o maracatu, com suas nações e seus tambores; Josué de Castro, Mestre Salu, Veludinho, Dona Ginga; articulam som eletrônico, rock, pop, samba e cultura popular; África, ciberespaço e psicodelia.

Esses criadores fazem uma articulação criativa entre passado e presente, entre os diversos gêneros, ritmos e sonoridades locais, nacionais e transnacionais, entre o erudito, o popular e o massivo. Não parecem estar em busca simplesmente do novo, da invenção que suplanta o que veio antes, mas sim querem criar pela costura entre diferentes propostas, temporalidades e elementos culturais. Com antenas parabólicas ligadas, captam o local – como dizia Science: “O que a rua está mandando a antena está captando” –, recriando-o e conectando-o com o global, articulando as muitas informações que recebem e enviam. Inserem-se diretamente nas discussões sobre os rumos da globalização e de seus processos correlatos, com uma proposta que busca rasurar os limites antes mais rígidos e, assim, permitir o surgimento de identidades mais fluidas e a mobilidade de fronteiras entre nações, culturas, gêneros musicais. A rasura e o deslocamento das fronteiras são feitos através do intercâmbio de gêneros musicais, do diálogo intenso entre gerações, reciclando compositores e canções, hibridando e traduzindo o específico de uma cultura local e o mais geral de uma cultura globalizada. Se, de acordo com Martin-Barbero (2006: 61) a “diversidade cultural se faz interculturalidade nos territórios e nas memórias”, também “nas redes a diversidade resiste, enfrenta e interage com a globalização”, acabando por transformá-la. Parece-me que é dentro desse projeto de busca por alternativas criativas e libertárias que a proposta desses artistas aqui analisados se situa.

Entre o local, o nacional e o global: Música Popular Brasileira e Rock Argentino agenciando identidades e culturas.

Referências bibliográficas:

AGUILAR, G., NAPOLI, G., et alii. *Treinta años de Música para Jóvenes*. Buenos Aires: Fundación Octubre, Ediciones de La Flor, 1998.

AGUIRREA, J. & INEILLO, Humphrey. “Divididos – Agradecer y seguir.” La García, año 1, n.28, abril 2000, Buenos Aires, pp.14-25.

APPADURAI, ARJUN. *La modernidade desbordada*. Montevideu, Buenos Aires: Trilce, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

CLIFFORD, J. e MARCUS, G. *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ. Cadernos de Mestrado, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DIVIDIDOS. Edición Especial. *El Biombo*, Buenos Aires, ano 1, no1., 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Grijalbo, 1990.

GIRON, Luis Antônio. “Chico Science envenena o maracatu.” *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31 mar. 1994, p.5.

GONÇALVES, Marcos Augusto. “Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90.” *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 21 mar. 1997, pp. 14-17.

HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?” In: TADEU DA SILVA, Tomaz. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 103-133.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. “Políticas da produção de conhecimento em tempos globalizados”. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 345-356.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Técnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades. In: MORAES, D. (org.). *Sociedade midiaticizada*. RJ: Mauad, 2006. pp. 51-70.

MORICONI, Sérgio. *Chico Science – a revolução no cangaço afrocibernético*. http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radcalo2/chico.htm, acessada em 28 nov. 2003.

NERCOLINI, Marildo José. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese defendida no Programa de Ciência da Literatura)

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

UP TO DATE – Revista Eletrônica sobre MPB, 1996. Entrevista com Chico Science. Acessada em 27 nov. 2003: <http://www.uol.com.br/uptodate/up3/txt4.htm>

WOODWARD, Kathryn. “*Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*”. In: TADEU DA SILVA, Tomaz. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 7-72.

NOTAS

- ¹ Andreas Huyssen em palestra feita no Seminário *Seduzidos pela memória* - promoção da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 23 ago. 2000.
- ² Ver também HALL, 1997 e 2000; GARCIA CANCLINI, 1990.
- ³ Sobre o tema, ver também BENJAMIN, 1994; CLIFFORD e MARCUS, 1986; CAMPOS, 1992; LAGES, 2002; NERCOLINI, 2005.
- ⁴ Ver análise mais detalhada em NERCOLINI, 2005.
- ⁵ Zeca Baleiro comentando as canções de “Vô imbolá” em www.uol.com.br/zecabaleiro/faixa.html



Carregadores de bagagens do porto de Manaus: território da precariedade

Elenise Scherer | Luiz Henrique Santana

Os rios, os portos e as embarcações

Nos rios da Amazônia a navegação fluvial sempre foi a principal forma de transporte e de comunicação, por meio dos vapores, barcos, canoas, rabetas, que atracam e desatracam cotidianamente nos portos regionais, quase sempre improvisados com troncos de madeira, nas balsas e nos chamados trapiches. É por meio destes diversos tipos de embarcações que os homens mantêm contato com o rio, sejam eles os chamados ribeirinhos dos lugares mais próximos e distantes de Manaus, sejam os cidadãos que furtivamente acessam esses espaços e se deslocam aos mais longínquos lugares da Amazônia.

A cidade de Manaus sempre apresentou um forte vínculo com as águas. O Forte de São José do Rio Negro, estrategicamente construído à beira do rio Negro, em 1669, e que deu origem à cidade e às suas primeiras ruas, está na área da orla manauense. A construção das Igrejas Nossa Senhora da Conceição e dos Remédios revela que as missões religiosas na Amazônia registram sua passagem na história da formação da cidade; estão próximas à beira-rio.

Nos diferentes momentos econômicos vivenciados na região, no passado como no presente, o rio reflete não só as relações desenvolvidas entre os diferentes agentes que o acessam, mas também a circulação das mercadorias. Posteriormente, com a abertura das rodovias, aeroportos e estradas em vários lugares da região, os rios aparecem sempre nas relações cotidianas como a expressão do movimento das relações econômicas. Mas paradoxalmente, quando hoje se fala em cidades sustentáveis e as preocupações com a água tornaram-se uma questão global, há de se recordar que desde o início da metropolização da cidade a vida urbana *virou de costas para o rio*. Não é preciso ser um observador atento para perceber que a beira-rio da cidade, desde a foz do rio Tarumã até o rio Puraquequara, revela que a *negação do rio* atravessa a história da formação da cidade. Manaus tem inúmeros portos, vários estaleiros, as companhias e empresas de nave-

gação, os bares, os botecos, as serrarias, as moradias e os catraieiros. Ela tem várias entradas com seus respectivos donos, portanto, espaços privados. Enfim, a beira-rio manauense pertence a muitos donos.

Toda essa desorganização expressa a inexistência de um projeto fluvial portuário; a ausência de políticas públicas, especialmente a ambiental, numa cidade que precisa de um sistema portuário eficaz, de modo a impulsionar a circulação da mercadoria, seja no âmbito local, nacional e internacional, bem como serve de elo entre a hinterlândia, a comunicação entre lugares, povoados, cidades próximas e distantes da metrópole manauense.

Este trabalho centra a discussão sobre a orla portuária da cidade, especialmente no Porto da Manaus Moderna, onde circulam os carregadores e transportadores de bagagens que labutam diariamente naquele território portuário. Pouco se tem noção da importância desse segmento de trabalhadores na inserção econômica da cidade de Manaus. Mas a figura do trabalhador portuário já existia desde a fundação da cidade e constituía um elemento de destaque das atividades do porto de Manaus na metade do século XIX e início do século XX. Eles fazem parte, portanto, da história e da memória da cidade, mas parecem esquecidos; não aparecem nas estatísticas dos trabalhadores informais manauenses. E, se isso ocorresse, possivelmente integrariam o item outras atividades ou o lugar dos *não classificados*, pela sua invisibilidade social e política.

Nossa pretensão neste trabalho é a de trazer à baila a dinâmica portuária para mostrar a labuta cotidiana dos carregadores e transportadores de bagagens. É sobre esse homem simples que “luta para viver a vida de todo dia que trabalha não só às margens dos rios, mas que vive à margem da história” (MARTINS, 2000). A intenção, também, é de evidenciar a ausência de políticas públicas desde a história de fundação da cidade e mostrar também que o porto é o encontro de sociabilidades, que se re-elabora a partir do momento em que se atraca nos trapiches, nas balsas e pontes na metrópole de Amazônia Ocidental.

**Os carregadores e transportadores de bagagens:
o trabalho precário na enchente e na vazante do rio Negro**

A beira-rio manauense, seus portos e, particularmente, o porto da Manaus Moderna são caracterizados pela improvisação e precariedade, pelo intenso fluxo de pequenas e médias embarcações – em sua maioria composta de barcos de passageiros e cargas regionais e pequenos botes, motor de popa e as voadeiras. Neste porto, além do intenso fluxo portuário, tem-se um complexo de atividades comerciais, envolvendo feiras e mercados que abastecem a cidade e um número expressivo de trabalhadores informais que vendem variedades de coisas: frutas, verduras e legumes regionais que vêm das zonas rurais próximas a capital.

Na avenida Lourenço Braga, especialmente no trecho entre o Mercado Adolpho Lisboa até a Feira da Banana na orla manauense, se misturam, além das bancas de guloseimas, carrinhos de sorvete e picolés, vendedores de bilhetes de passagens anunciando a saída e a chegada dos próximos barcos, bancas com uma variedade de coisas para serem vendidas aos viajantes apressados e de última hora. Todas elas estão instaladas à beira do muro de concreto e das escadarias que dão acesso às balsas e estas às embarcações. No meio disso tudo, estão os vigilantes limpadores-lavadores de carro e os carregadores e transportadores de bagagens. Nessa confusão, há sempre uma competição entre os carregadores e os vigilantes, pois, em alguns momentos, os primeiros trocam de função com os segundos. Eles fazem parte da cadeia produtiva que dinamiza as trocas mercantis na zona portuária de Manaus.

Nesse espaço não há quase nenhuma infra-estrutura pública: não há posto de saúde e muito menos posto policial que possa zelar pela segurança do lugar e das pessoas que ali transitam. Não se percebe a presença de agentes ambientais da Secretaria Municipal do Meio ambiente – Sedema e nem de outras instituições estaduais ou federais que tratam do meio ambiente. Distantes uns dos outros e com pouca visibilidade estão alguns

depósitos de lixo. Mas não se pode deixar de registrar o “lixão” que fica na Feira da Banana, sempre freqüentado por crianças, jovens, até mesmo famílias que catam as sobras de alimentos quase que diariamente.

O espaço urbano manauense é atravessado por ilegalismo de todos os tipos.¹ A desregulamentação do mercado e a precarização do trabalho nos anos de crise econômica no pólo industrial de Manaus – PIM, com o decorrente desemprego, só fizeram aumentar o chamado mercado informal de trabalho. Esse mundo sem mediações políticas e sem registros publicamente discerníveis caracteriza a economia do trabalho informal e denuncia a crise das cidades e o legado excludente da nossa história. Nele reside o centro das inquietações dos gestores das cidades porque ele expõe os desafios e dilemas a serem enfrentados na chamada gestão estratégica das cidades.²

Como nas demais capitais brasileiras, o centro de Manaus apresenta um número expressivo de trabalhadores informais (sejam fixos ou ambulantes) e revela o fragmentado mundo do trabalho amazonense. Mas à beira-rio manauense o trabalho tem uma particularidade: ele é atravessado por uma interação recíproca entre o homem e a natureza. As atividades laborais dos carregadores e transportadores de bagagens estão condicionadas aos ciclos das águas: na enchente e na vazante do rio Negro. Na época de enchente, especialmente no seu período de pico, nos meses de junho a agosto, os trabalhadores enfrentam enormes dificuldades, pois do ponto de vista ambiental a situação fica mais complicada. Com a subida das águas no muro de concreto, “os barcos ficam próximos às escadarias e a única ligação é por meio das pranchas de madeira, além do mais, a água acumula e traz o lixo para beira do concreto. Na margem, o lixo fica mais acumulado na beira da escadaria, e o peixe na água jogado apodrece mais rápido na cheia, e o mal cheiro fica insuportável” (Depoimento de um carregador, 2005). Muitas vezes o lixo que sobe com as águas do rio Negro impede que os barcos encostem à beira do muro de concreto. Daí

Carregadores de bagagens do porto de Manaus: território da precariedade

então se necessita de uma prancha, em geral de madeira, para a locomoção de pessoas e passagem dos carregadores diretamente para dentro das embarcações.

Os donos dos lanches deixam acumular nas beiradas da Manaus Moderna e os tripulantes dos barcos jogam óleo e diesel, além de restos de comida e lixo no rio. Os dejetos vêm dos igarapés do Educandos, descem e ficam amontoados na beirada do porto de Manaus (Depoimento de um carregador, 2005).

Nessa época do ano, o espaço portuário fica ainda mais apertado em decorrência da disputa entre o trabalho dos carregadores, os passageiros, os turistas e os visitantes. Além dos caminhões, carros particulares, táxis e lavadores de carros, os autônomos, com suas barracas, que dificultam ida e vinda de pedestres, impedem a movimentação dos carregadores, que são obrigados a levar pesadas cargas, nas costas e nas cabeças, através de espaços muito estreitos. Além dos caminhões, carros particulares, os táxis, os lavadores de carro e os autônomos, com suas barracas, dificultando a ida e vinda dos pedestres, sobrando pouco espaço para os carregadores se movimentarem com as pesadas cargas nas costas e nas cabeças.

No período da vazante do rio Negro, a dinâmica do trabalho também sofre modificações com a descida das águas. A praia se estende e os barcos ficam mais longe do muro de concreto. Com isso, a distância a percorrer também aumenta, pois agora os carregadores têm de atravessar a praia para chegarem às balsas em que ficam ancoradas as embarcações. Nessa travessia, o transporte de bagagens fica bem mais complicado; a praia aumenta e com ela aumenta a quantidade de lixo espalhado: “a gente tem que andar com a carga num espaço maior, cheio da sujeira e muitas vezes driblando a presença de muitos urubus” (Depoimento de um carregador, 2005).

Embora a presença dos garis seja diária, há dificuldade de se permitir a passagem de caminhões coletores de limpeza e a coleta de lixo é feita em pequenos carros. Trata-se de uma ação rotineira e sem nenhuma orientação por uma educação ambiental. Além disso, acrescenta-se a poluição sonora. De um lado, pastores religiosos pregando o evangelho e tentando conquistar novos adeptos. De outro, políticos a pedir votos em épocas de eleições. Gente que vai, gente que chega, vendedores ambulantes que descem para vender guloseimas na praia, restos de frutas espalhadas e muito lixo que, às vezes, é recolhido no final da tarde.

Acrescente-se ainda que, com a chegada dos barcos, jogam-se restos de comidas, plásticos, garrafas plásticas e querosene. Por seu turno, os feirantes, com os peixes, as verduras e os legumes que ficam nas calçadas e no beiradão, jogam os resíduos nas ruas e no rio. Sem esquecer dos *excrementos* humanos deixados pelos mendigos e pelos bêbados que por ali pernoitam. A presença do lixo interfere, causando mau cheiro na época da seca. Como se vê, todos contribuem para a poluição ambiental.

Apesar de alguns *containers* de lixo espalhados ao longo da avenida Lourenço Braga, não há nenhuma sinalização orientando as pessoas para a limpeza do lugar. Não há uma política de educação ambiental, e os consumidores, os turistas, os donos dos quiosques, os tripulantes, viajantes, deixam os resíduos sólidos em todos os lugares.

A particularidade do mundo do trabalho no porto da Manaus Moderna, pode-se afirmar, é primitiva e espoliante em todos os momentos e temporalidades. Os carregadores e transportadores de bagagens da Manaus Moderna encontram-se na faixa etária entre 23 e 55 anos. São originários de vários lugares da Amazônia (90%), especialmente do Estado do Pará, das áreas rurais e de outros municípios, como Coari, Tefé, Parintins, no Estado do Amazonas, bem como de outros Estados da Amazônia Ocidental, tais como Rondônia e Acre.

Não fazem parte das estatísticas oficiais e nem se sabe ao certo quantos ali labutam. Eles parecem invisíveis no âmbito do mercado de trabalho manauense. Estão à margem das relações trabalhistas, não têm acesso a um conjunto de garantias sociais. São invisíveis para as instituições, não fazem parte dos registros oficiais e não têm representação política, “vivem à margem da história oficial” (MARTINS, 1995, p. 134). Mas eles fazem parte da história no meio desse caos dos cais da cidade, não só nos anos pretéritos como no presente.

Não podem ser considerados desempregados de longa duração, eles compõem em conjunto com os demais trabalhadores informais da área ribeirinha de Manaus que, em sua grande maioria, não teve acesso ao contrato social. Dos entrevistados, 73% disseram que sempre exerceram a atividade de carregador de cargas e bagagens. A grande maioria nunca trabalhou com carteira assinada. Somente 27% já havia exercido outra atividade antes de se tornarem carregadores. A falta de emprego, a crescente flexibilização do mercado de trabalho e a baixa qualificação profissional reforçam a permanência desse segmento de trabalhadores no mundo da

informalidade, especialmente nas atividades fluvial-portuárias no porto da Manaus Moderna.

Dependem de sua força física e da disposição para realizar diversificadas tarefas de pouca qualificação. No entanto, eles fazem parte da cadeia produtiva e se inserem na complexidade das trocas comerciais, na entrada e no escoamento da produção regional, sobretudo no transporte de toda espécie de carga: malas, caixotes, frutas, geladeiras, material de construção, bebidas, etc.

Na rudeza do trabalho, na força e na destreza de alcance limitado se manifesta a solidariedade entre os carregadores, no levantamento de carga pesada, por exemplo, quando muitos braços se articulam numa operação individual. O mundo do trabalho dos carregadores do porto da Manaus Moderna, como da maioria dos portos da orla de Manaus, caracteriza-se por atividades extenuantes e socialmente injustas. As longas jornadas de trabalho, ganhos incertos e variados quanto à flexibilidade na obtenção da renda, acompanhada pela inexistência de proteção social, definem o mundo do trabalho na informalidade à beira-rio.

Estão nos portos desde o *sol raiar* e muitos permanecem até o *sol se pôr*, quando ali trabalham por mais de 10 horas diárias, sob o forte calor manauense e na chuva que rigorosamente cai nos períodos do “inverno” amazônico. As longas jornadas de trabalho, atividades executadas sob o sol e chuva intensos, com baixo rendimento financeiro, expõem a baixa qualidade de vida tanto dos carregadores quanto de outros trabalhadores no território do porto da Manaus Moderna.

Esse esforço diário tem com rendimento médio entre R\$ 20,00 a R\$ 80,00 por dia, somatório do pagamento que varia entre R\$ 1,00 a R\$ 2,00, no mínimo, em espécie, pelo serviço de carga e descarga dos produtos a cada ida e volta com os tabuleiros na cabeça. (foto), malas, caixotes, enfim, todo tipo de mercadoria. Esse valor pode ser crescente dependendo da quantidade e do peso do carregamento e do *contrato* estabelecido entre o demandante e o serviço do carregador. Eles são contratados por viajantes, donos dos comércios, visitantes e outros que se utilizam do porto da Manaus Moderna para se deslocarem às várias regiões da Amazônia.

Trata-se de um trabalho primitivo e rude, que obriga os trabalhadores a carregarem nas cabeças e nos ombros mercadorias de todas as espécies por horas a fio. É possível comparar o trabalho dos carregadores do porto de Manaus aos trabalhadores da estiva inglesa, espantosamente primiti-

vo, no século 19, como observa Hobsbawn (1987). Não havia, virtualmente, nenhum equipamento mecânico nos portos ingleses³, como observa esse historiador. Como os estivadores ingleses, os carregadores do porto da Manaus Moderna se perdem na multidão, e na confusão se acotovelam nas poucas escadas que dão acesso aos barcos e nas balsas e nas pranchas de madeiras improvisadas que ligam e que servem de embarque e desembarque aos barcos na Manaus Moderna. Eles são fortes, equilibrados e com nervos de ferros, suficientes para suportar, equilibrar, caminhar quase correndo, muitas vezes mais de 50 quilos nos ombros.

Trata-se de um trabalho precário, e a disputa pela carga a ser transportada é acirrada, mas há uma distribuição “justa” de trabalho para quem estiver disponível. O curioso é que, apesar da concorrência entre eles por cada passageiro que chega e que parte, existe uma solidariedade muito grande entre eles, a partir de pequenos artifícios e astúcias. Trata-se do que Michel de Certeau (2005) chamou de “arte de fazer”, ou seja, o cotidiano do carregador de bagagens *é inventado por meio de infinitesimais bricolagens*. Eles inventam o trabalho, a forma de vestir e de se proteger com enormes turbantes feitos de tecidos grossos que colocam nas cabeças para atenuarem o desconforto gerado pelo peso das bagagens, pois muitos, ao longo de sua jornada de trabalho, chegam a carregar nos ombros de cem quilos a uma tonelada de cargas (Depoimento de um carregador, 2005). A quantidade de peso que carregam é desumana. Nos depoimentos dados, 27% deles carregam em média de cem a oitocentos quilos. Essas estatísticas evidenciam o excesso de esforço físico que são obrigados a suportar, causando graves problemas de saúde, prematuros para as suas faixas etárias.

O esforço físico e suas conseqüências podem ser entendidos pela distribuição percentual dos que relatam ter adquirido alguma enfermidade decorrente desse tipo de trabalho pesado. 51% dos entrevistados relataram ter tido alguma doença resultante do transporte de cargas e bagagens: as distensões musculares, as artroses e as escolioses são sintomas mais comuns. Eles dizem estar acostumados a dores que não mais os incomodam, “o trabalho tem que ser feito”, dizem. A despeito disso, Marx observa que o trabalho “não é por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele” (1978, p. 83).

Por seu turno, Christophe Dejourns observa que muitos trabalhadores criam “procedimentos defensivos contra o sofrimento, é que quando

Carregadores de bagagens do porto de Manaus: território da precariedade

essas defesas funcionam bem, elas acabam dominando o sofrimento eficientemente. Quando funciona demais, chegam às vezes a produzir uma espécie de anestesia, isto é, de insensibilidade ao sofrimento que passa a não ser percebido conscientemente pelos trabalhadores” (1989, p.99).⁴ Curiosamente, seja no sol escaldante ou na chuva, e apesar da rudeza do trabalho, o carregador de bagagens é sempre solícito e disponível, chegando muitas vezes até mesmo a instalar os viajantes nos barcos ao armar a rede sem cobrar nenhum valor a mais pelo serviço.

A rudeza do trabalho e a ausência de proteção social contribuem para os carregadores aparentarem idade muito mais avançada do que realmente têm. Os comentários de Sedi Hirano a respeito do acidente de trabalho coincidem com as nossas observações: “a morte lenta do corpo, a morte lenta do ombro, do braço, das mãos e dos dedos; a morte lenta da coxa, da perna e dos pés; a morte lenta dos tecidos e órgãos sensitivos superiores (neurônios, olhos, ouvidos, etc.)” ocorre, pois não há qualquer tipo de equipamento de segurança e, além disso, “falta um posto de saúde e um equipamento contra incêndio” (depoimento de um carregador, 2005). Eles presenciam e vivenciam na prática do cotidiano a morte lenta dos seus corpos, considerados apenas como instrumentos de trabalho. Nas idas e vindas com as bagagens nas costas e na cabeça (HIRANO, 1990, p. 138).⁵

Mas, apesar das reclamações dos carregadores quanto à poluição ambiental e o descaso com a limpeza do porto, devido à ausência de qualquer política pública, os mais antigos afirmam que com a construção do muro e das escadas que ligam as balsas e estas aos barcos, e com o asfaltamento da avenida, suas condições de trabalho melhoraram. Eles reconhecem que “Antes da Manaus Moderna era pior. Não tinha a pista de asfalto, nem iluminação pública e o trabalho era perigoso já que havia violência e assaltos à noite. As pontes e escadaria eram de madeira apodrecida. Tinha gente que se acidentava e caía n’água, assim como se perdia mercadoria. Hoje é mais limpo e mais seguro com as escadarias de concreto” (Depoimento de um carregador, 2005).

Para alguns houve melhora, foram colocados os contêineres de lixos e garis trabalham com frequência diária na coleta do lixo produzido no local. Eles observam que “por mais que o caos impere no porto da Manaus Moderna”, os turistas a freqüentam pela sua beleza natural, e nos barcos contemplam o rio e a orla, principalmente no final da tarde, quando o sol parece desaparecer nas águas do rio Negro. Mas esses turis-

tas também reparam o lixo, o fluxo de trabalhadores e o movimento das pessoas e dos barcos. Tudo isso os deixa curiosamente encantados, fazem muitas perguntas e aproveitam para tirar inúmeras fotos. Os carregadores comparam o porto à nova Estação Hidroviária de Manaus, dizendo que “lá tudo é bem limpo, e aqui é uma bagunça com muita sujeira” (Depoimento de um carregador, 2005). Atualmente, vestem-se com um uniforme azul e tentam se organizar por meio de uma associação. É uma forma de organização e de *marcar o território*, de impedir a entrada de outros trabalhadores no trabalho de carregamento e descarregamento de bagagens.

As reflexões aqui apresentadas não pretendem desconhecer que as mudanças no espaço urbano da beira-rio da cidade mudaram a paisagem daquela área, especialmente com a abertura da avenida Lourenço Braga, a construção da Feira da Banana e a recuperação de prédios históricos como o Teatro Chaminé. Tudo isso faz parte do complexo da reforma portuária denominado de Manaus Moderna.

Entretanto, no que se refere aos serviços de infra-estrutura fluvial-portuária, o discurso da modernização se desvela. Na verdade, ele está distante de atender as exigências do ecossistema regional: a enchente e vazante do rio Negro e, especialmente, das atividades mercantis, das trocas econômicas, da venda dos produtos hortifrutigranjeiros e do cotidiano daqueles que utilizam as embarcações para partir/chegar aos lugares próximos e distantes de Manaus.

De fato, o que ocorreu ali foi apenas a construção do muro de concreto margeando a orla da cidade e a concessão de quatro balsas administradas por particulares. Em decorrência, o porto da Manaus Moderna se caracteriza pela improvisação e precariedade no embarque e desembarque de passageiros e de mercadorias, no atracamento e no desatracamento dos barcos e na desorganização da venda e do trabalho informal.

Revela a ausência de uma política fluvial-portuária e o que é mais grave: a total falta de preservação ambiental faz do porto da Manaus Moderna um espaço dividido. Na zona urbana portuária, não há dúvida, houve uma re-estruturação significativa do espaço se comparada ao abandono e a escuridão em que vivia aquela parte da orla da cidade. Mas a beira do rio Negro revela a improvisação e o descaso públicos. Os ser-

viços fluvial-portuários se desenvolvem graças à extraordinária capacidade e criatividade dos próprios usuários do porto, na esperança de manterem suas atividades comerciais e de transporte fluvial e de garantir aos viajantes a chegada e a partida para seus respectivos destinos.

A estrutura da cidade não está dissociada das práticas sociais e dos conflitos entre os vários agentes produtores do espaço urbano. As políticas públicas contribuem para a produção diferenciada do espaço urbano, provendo as áreas de reprodução do capital das condições necessárias à sua produção em detrimento de outras. Como observa Oliveira (2003), em decorrência desse processo, as desigualdades sociais se concretizam em desigualdades sócio-espaciais. Isso pode deduzir que o projeto do porto da Manaus Moderna foi pensado para ser *coisa de pobre*, ou seja, dos segmentos das classes subalternas amazonenses, que são obrigadas a utilizarem os serviços portuário-fluviais para se deslocarem aos mais distantes lugares da região.

Tais argumentos podem justificar a precariedade no porto da Manaus Moderna, além de ser um contra-senso diante das necessidades de melhoria nos transportes fluviais na Amazônia. Denuncia, também, o desleixo e a omissão dos gestores estaduais e municipais no tocante aos problemas na orla fluvial manauense, no passado como no presente da história da formação da cidade.

A remoção do lixo e dos detritos do interior dos leitos, a dragagem, o alargamento e a contenção de margens, tudo isso, sem o recurso de uma educação ambiental que possa esclarecer às pessoas da importância de não se jogar detritos nos fluxos d'água, bem como a inexistência de estratégias para o tratamento eficiente da rede de esgotos e da preservação das nascentes, expõe a falta de uma política pública para os recursos hídricos em Manaus.

A situação se mostra grave: a rede de esgoto e poluição aquática, grandes quantidades de dejetos humanos, resíduos e efluentes industriais urbanos são despejados nos rios e afluentes. Tal descrição é cabível para a realidade brasileira e regional, pois, de acordo com Aragon e Cluser (2003, p. 154), a cidade constitui uma unidade, portanto, não se pode tratar a questão da água isoladamente, devendo se integrar na política pública com as questões do lixo, do esgoto e da educação ambiental.

Desde a época do Forte de São José do Rio Negro a cidade de Manaus, como as demais cidades da Amazônia, forjou-se numa identidade

de ribeirinha. Hoje, o que se vê é a negação dos rios e dos afluentes que cortam a cidade. Os próprios carregadores admitem: “o rio Negro é bom para trabalhar, mas não damos o valor para ele” (Depoimento de um carregador, 2005). Ou seja, os projetos de intervenção urbana estão descolados da identidade.

Embora a gestão da cidade desde sempre venha ocorrendo continuamente de costas para o rio, a identidade ribeirinha está viva e exposta na orla da cidade de Manaus. Ali aquela parecia perdida, mas constantemente ela se renova e as vivências não apenas são numerosas como também diversas. Observam-se as estratégias de sobrevivência econômica do homem urbano que acessa o rio e do homem ribeirinho que acessa os serviços da cidade. São inúmeras as práticas econômicas e culturais transversais entre a metrópole com sua hinterlândia: os barcos e as canoas fazem dos trapiches e das balsas ancoradouros coloridos. Nas feiras à beira-rio manauense tudo se vende: as frutas regionais e outros produtos da floresta amazônica. Tudo isso estabelece uma teia de sociabilidade e vivências cotidianas para além das relações de trocas mercantis. No final da tarde, pode-se observar ainda inúmeras crianças e adolescentes que se perdem nas águas não mais cristalinas do rio Negro. É possível notar, também, o desenvolvimento de uma rede de relações entre grupos sociais que envolvem do comerciante varejista local aos pequenos produtores rurais para os quais os rios e o transporte fluvial na Amazônia ainda exercem um papel fundamental. Assim como um mundo de relações caracterizado pela presença de inúmeras famílias vivendo no interior das embarcações, onde trabalham, dormem, alimentam-se, enfim, habitam.

As atividades laborais dos carregadores e transportadores de bagagens do porto da Manaus Moderna caracterizam-se por um trabalho rude e primitivo, inadmissível em pleno século 21, decorrente do abandono por parte dos poderes públicos sobre as condições do transporte, carga e descarga do porto de Manaus. Mas o mundo do trabalho na orla da cidade traduz a importância dos carregadores e transportadores de bagagens para o comércio, o turismo, o escoamento da produção e para o cotidiano do porto. Esse segmento do fragmentado mundo do trabalho amazonense é, sem dúvida, o elo fundamental na articulação entre a sociedade, a economia e as atividades fluviais portuárias.

Por fim, apesar da rudeza do trabalho, os carregadores e transportadores de bagagens têm receio de o poder público transformar o espaço

Carregadores de bagagens do porto de Manaus: território da precariedade

portuário da Manaus Moderna igual à Estação Hidroviária, onde o trabalho do carregamento e descarregamento de bagagens de passageiros ficou, após a privatização daquele espaço, fortemente restrito. O acesso aos barcos naquela Estação ficou reservado somente aos grandes empresários, aos navios turistas, e poucos carregadores.

Pode-se considerar que o mundo do trabalho portuário é o resíduo do atraso dos tempos passados e das determinações do modelo industrial adotado pós-Zona Franca de Manaus que está integrado aos circuitos da economia globalizada. Do mesmo modo, pode-se afirmar que a rudeza do trabalho e a tragédia ambiental na orla portuária que essas populações conhecem, “têm uma ordem de magnitude muito superior às descritas por Engels, nos primórdios do capitalismo da grande indústria”, como observa Chesnais e Serfati (2004, p. 135). Em pleno século 21 e, sobretudo, numa cidade que é festejada por ser produtora do 4º PIB nacional, é de se estranhar que ela tenha tomado os rumos de uma modernização selvagem. Esta cidade se promete moderna, mas mostra um retrato em negativo feito de violência, atraso e desrespeito para com os seus cidadãos.

Referências bibliográficas:

- ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2005.
- ARAGON, Luís E; CLUSENER, Gotd (orgs.). *Problemática do uso local e global da água da Amazônia*. Belém. UFP/Naea/Unesco, 2003.
- CASTEL, Robert. *Os marginais na história*. Revista *Ser Social*, no 3. Brasília, PPG em Política Social/UnB, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- CHESNAIS, François e SERFATI, Claude. “*Ecologia e condições físicas da reprodução social: alguns fios condutores marxistas*”. Campinas, Revista Crítica Marxista, no 39, 2004.
- DEJOURS, Christophe. “Introdução à Psicopatologia do Trabalho”. In: HIRATA, Helena (org.). *Divisão Capitalista do Trabalho*. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 1(2), pp. 73-103, 2º semestre de 1998.
- GARCIA, Etelvina. *Manaus, Referências da história: o Porto e a Cidade*. Manaus, 2004. Disponível em: www.manaus.am.gov/mana-us/referencias-da-historia/51. Acesso em: 11 de maio de 2005.
- GIDDENS, Antony. *As consequências da Modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- HOBBSBAWN, Eric. “Sindicatos Nacionais Portuários”. In: *Os Trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 209 a 235.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.
- MARTINS, J.S. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Coleção Abril Cultura, 1978.
- OLIVEIRA, José Aldemir. *Manaus 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer/Ufam, 2003.
- PINHEIRO, Maria Luiza U. *A cidade sobre os ombros: trabalho e conflito no porto de Manaus: 1899-1925*. Manaus: Edua/Ufam, 2003.
- SANTOS, Milton. *Pobreza Urbana*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- _____. e SOUZA, Maria Adélia. *A Construção do Espaço*. São Paulo: Editora Nobel, 1986.
- SANTANA, Luiz Henrique. *O Porto de Manaus Moderna: Degradação Ambiental e Trabalho Precário* Dissertação de Mestrado em Ciências do Ambiente e sustentabilidade na Amazônia- PPGSCASA, UFAM, 2006
- SCHERER, Elenise. *Baixas nas Carteiras: Desemprego e trabalho precário na Zona Franca de Manaus*. Manaus: Edua/Ufam, 2005.
- _____. *Contradição na orla*. ALVES, Rafael. *Insegurança e Poluição com vista para o rio*. Cadernos Cidades. Manaus, Jornal A Crítica. 14.10.2004.
- SEDEMA. *Relatórios*, 2005
- TRINDADE, Saint-Clair. *Orla de Belém mostra realidades distintas*. Jornal Beira do Rio. UFPA, 2003.
- _____. et al. *A orla fluvial de Belém: espacialidades e temporalidades na interação cidade – rio*. Belém, 2004, fotocopiado.

NOTAS

¹ Cf. SCHERER, Elenise. *Baixas nas Carteiras: Desemprego e Trabalho Precário na Zona Franca de Manaus*. Manaus: Edua, 2005.

² Cf. pesquisa realizada pelo Sebrae em 2006 sobre “O Trabalho Informal em Manaus”.

³ Segundo Hobsbawn, a mecanização do trabalho de carga e descarga, especialmente de grãos e carvão, só veio ocorrer no final do século 19 e início do século 20.

⁴ Cf. DEJOURS, Christophe. “Introdução à Psicopatologia do Trabalho”. In: HIRATA, Helena (org.). *Divisão Capitalista do Trabalho*. Tempo Social. *Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, 1 (2) 73-103, 2.º semestre de 1998.

⁵ HIRANO, Sedi. “A cidadania dos trabalhadores acidentados: (re)conhecimento dos direitos aos direitos sociais”. Tempo Social. *Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, 2 (1): 127-150, 1.º semestre de 1990.



Fronteiras

Um filme-ensaio autobiográfico

Adalberto Müller

01- Externas de uma estrada típica das grandes áreas cultivadas de soja do MS: uma planície infinita, verde, na qual não se vêem árvores, mas apenas a linha reta do horizonte. Alternam-se cortes rápidos (com o som correspondente) das rodas do carro e da estrada.

NARRADOR(OFF)

O horizonte, para os gregos, denotava a fronteira daquilo que se podia conhecer. Preciso pensar a fronteira, as fronteiras, para voltar a uma origem, ainda que seja uma origem que se mostre por fragmentos. Mas onde é a fronteira, o que é a fronteira, para onde vai a fronteira?

Quem nasceu na fronteira nunca sabe de qual lado está.

02- CRÉDITOS: FRONTEIRA(S) sobre preto. Som de muitas vozes em português, guarani, alemão, espanhol.

03- Linguísta ou antropólogo paraguaio explica o sentido da palavra fronteira/horizonte em Guarani. Legendas.

04- Imagens do Marco principal da fronteira Ponta Porã-Pedro Juan Caballero. Imagens das lojas do lado do Brasil e do Paraguai, enfatizando a diversidade de etnias (libaneses, coreanos, japoneses) da fronteira.

NARRADOR (OFF)

Não conheço identidade. Nasci no marco que separa muitas etnias. Aqui as linhas se tornam imprecisas, as falas se confundem. Aqui é muitos lugares ao mesmo tempo.

05/06- Crianças numa escola pública de Pedro Juan lêem em voz alta um poema guarani, que vai sendo escrito sobre a lousa pelo(a) professor(a). Em MONTAGEM ALTERNADA, crianças de uma escola de Ponta Porã

declamam o mesmo poema (Poema de Manoel de Barros de O livro das ignorâncias), em português. Vemos detalhes de palavras sendo escritas na lousa e rostos de crianças lendo o poema.

CRIANÇAS

Essas águas não têm lado de lá

...

Daqui só enxergo a fronteira do céu

...

Sou o passado obscuro destas águas?

...

Eu sou culpado de mim.

07- O diretor é seguido pela equipe ao chegar até o portão de uma casa de um imigrante de país muçulmano. O diretor bate palma, até que é atendido. O homem muçulmano se aproxima e o cumprimenta.

08- HOMEM MUÇULMANO conta, em árabe, a história da chegada das principais famílias de muçulmanos na fronteira. Ele fala de coisas como a longa viagem, mostra fotos antigas de sua terra, etc. Ele explica as razões da imigração e os contrastes entre os costumes do país de origem e os da fronteira. Ele explica como vê a diferença dos dois países. Fotos antigas. Música árabe.

09- Imagens de arquivo da Guerra do Paraguai. Imagens de Cerro Corà e Guia Lopes da Laguna.

NARRADOR (OFF)

A região na qual se localiza a zona de fronteira era até a Guerra do Paraguai parte do território Paraguai. Perto da região da Fronteira estão

dois locais decisivos na Guerra: em Guia Lopes, um destacamento do exército Brasileiro morreu de fome. Em Cerro Corá, Lopes sofreu a derrota definitiva e a morte. Junto com ele, morreu em batalha a fina flor do exército e da aristocracia paraguaia.

10- Douglas Diegues lê para a câmera um Soneto selvage.

DOUGLAS DIEGUES
 bocê guarda a sua dor
 en el fundo de la entranha
 non fica fazendo manha
 aguanta firme todo esse horror
 bocê non finge u dolor que sente
 real demais – parece ficción
 a dor que dói sem doer nu corazón
 nem bocê nem ninguém entende
 bocê sofre calado la dor que non entende
 transforma ela em rima
 em mel, em olhos abertos, em endorfina
 la dor quasi nem se siente
 entre el futuro y tudo lo mais que embolorou
 bocê esconde legal a sua dor

11- Trem saindo de Campo Grande. Trilhos. Rodas do trem, alternadas com rodas de uma carroça e, em seguida, os bois que puxam a carroça. Enfatizar contraste entre o que já é ruína e o passado. Jogo entre câmara lenta e câmara rápida. Estética videoclípe. No percurso do trem, vemos a passagem dos cerrados para as planícies plantadas de soja. Vemos também imagens de estações da RFFSA abandonadas.

Trilha: Tetê Espíndola

Onde você quer ir, meu bem?
 diga logo pra eu ir também
 você quer pegar aquele trem?
 é naquele trem que eu vou também
 é pra Ponta-Porã?
 Cunhatai Porã chero rai rô
 é pra Corumbá ?
 é lá que eu vou pegar um barco
 e descer o rio Paraguai
 cantando as canções que não se ouvem mais

12- Imagens de arquivo da viagem de Rondon pelo Mato Grosso. Imagens de arquivo das passagens de Paris.

NARRADOR (OFF)

A Fronteira é o não-lugar. Não se chega à fronteira, passa-se por ela. E, no entanto, a fronteira define um topos contemporâneo. O de que tudo está em transformação, em movimento incessante, em devir: tudo está sendo. A fronteira é o lugar de uma tradução incessante de culturas e línguas. A fronteira é o lugar onde se cruzam linguagens, discursos, ideologias. A fronteira é lugar de passagem, de passagens. Penso em Walter Benjamin descrevendo as passagens de Paris, no próprio mosaico de textos, citações, descrições, reclames, pequenas narrativas, que é o trabalho das passagens benjaminiano. A fronteira põe em crise um conceito de História, de identidade, de nação, de língua.

13- Entrevista com Jerusa Pires Ferreira sobre a fronteira, escritura e nomadismo.

Fronteiras: Um filme-ensaio autobiográfico

14- Entrevistas rápidas com pessoas de várias etnias em Pedro Juan Caballero (coreanos, chineses, vietnamitas, paraguaios, brasileiros, brasiguaios, mormons, americanos) e Ponta Porã.

15- Entrevista (ensaiada) com Douglas Diegues sobre os mitos Guaranis. Ele fala sobre a mitologia dos nomes e da criação do mundo. Imagens de aldeia, de objetos indígenas, de gravuras guaranis, etc.

DOUGLAS DIEGUES

U portunhol salbaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos na linha da fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente, que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguardia primitiva, non conociam u lenguaje poético, justamente porque ellos solo conocian un lenguaje, u lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conocen otro lenguaje. O portunhol salbaje es una musica diferente, feita de ruidos, rimas inesperadas, amor, água, sangue, árboles, piedras, pássaros, ventos, fuego, esperma.

16- Imagens da Baviera, e de Munique. Fotos de Hanna Müller e da família Müller. Imagens de Vapores e da imigração alemã ao Brasil.

NARRADOR (OFF)

Em 1914, fugindo da Guerra, Hanna Müller, parteira, e Adelbert Hopf, marceneiro, emigraram para o Brasil. No seu ventre vinha também o filho de Adelbert, que nasceria no Brasil. Depois de dois anos no Brasil, Adelbert vê seus sonhos se arruinares com o incêndio de sua madeireira e morre de uma crise aguda de cirrose. Hanna volta à Alemanha com o pequeno Adelbert, para buscar os filhos do seu primeiro casamento, Joseph, Andreas e Hanna Maria.

17- Entrevista com Paul Little sobre os Guaranis. Explica-se a questão da imigração entre os guaranis.

18- Imagens de tropeiros (Gravações da Marcha dos Tropeiros). Imagens de Concepción.

NARRADOR (OFF)

Depois de se formar em odontologia no Rio de Janeiro, meu pai instalou-se no Mato Grosso. Percorreu a cavalo toda a região de fronteira, tratando dentes em fazendas e vilarejos. Na cidade de Concepción, no Paraguai, enamorou-se de Maria Concepción, minha mãe.

19- Fotos de família em PB.

20- Depoimento de Tio Papito, contando como meu avô enlouqueceu na Guerra do Chaco, depois de levar um golpe de facão de um boliviano. O depoimento mistura português, guarani e espanhol.

21- Imagens de Campo Grande nos anos 40. Fotos de Filinto Müller e da polícia de Vargas. Imagens da II Guerra. Imagens de um rádio antigo.

NARRADOR (OFF)

Quando estourou a IIa. Guerra, os imigrantes alemães foram declarados inimigos. A polícia de Filinto Müller invadiu a casa de Hanna Müller, em Campo Grande, e confiscou, entre outras coisas, o seu aparelho de rádio.

22- Imagens de sacoleiros fazendo compras em lojas de produtos importados e, em seguida, colocando as grandes sacolas no bagageiro de um ônibus. Imagens dos produtos importados, sobretudo das quinquilharias chinesas de plástico. Posto da polícia Federal. Imagens de lojas pobres de coreanos e chineses.

OFF

Durante as décadas de 70 e 80, com o dólar caro, Ponta Porã/Pedro Juan Caballero atraíam milhares de turistas brasileiros, que vinham atrás de produtos importados, naquela época quase inacessíveis nos grandes centros como São Paulo e Rio. Atraídos pelo crescimento do comércio, imi-

grantes libaneses, coreanos e chineses (sobretudo refugiados dos regimes comunistas e das zonas de conflito) se instalaram em Pedro Juan Caballero. Com o Plano Real e o dólar em baixa, o comércio entra em crise. Os emigrantes que ficam empobrecem, ou vendem produtos baratos ou falsificados a sacoleiros, que os revendem em outras cidades do Brasil.

23- Douglas Diegues lê outro de seus *Sonetos Selvagens sobre a Fronteira*. *Imagens de casas pobres, em Pedro Juan Caballero, e de fazendeiros exibindo suas camionetas luxuosas e suas roupas bregas, no lado do Brasil. Imagens da zona de meretrício em Pedro Juan. Imagens montadas fazem referência ao uso de drogas.*

24- Depoimento de um juiz ou delegado do Departamento de Narcóticos (em Pedro Juan) sobre o surgimento das máfias nos anos 70 e sobre a passagem do sistema de contrabando de bebidas e produtos agrícolas para o tráfico de maconha e cocaína nos anos 80 e 90.

25- Depoimento de um sociólogo sobre os brasiguaios no paraguai.

26- Imagens de fazendas de Brasiguaios na Ubija-ú.

27- Depoimentos rápidos de paraguaios que vivem no Brasil. Eles falam como e por que se sentem brasileiros.

28- Imagens do sítio de G. C. em Chiriguelo.

29- Depoimento de G. C. sobre sua imigração da França para a Fronteira. Ele fala dos contrastes e das diferenças entre a sua região na França e a fronteira. Legendas.

30- Marco na fronteira. Imagens da região entre os dois países. Bandeiras. Imagens de lugares nas duas cidades que evidenciem as idéias de contraste. Torre de Babel.

NARRADOR (OFF)

A fronteira é o lugar onde se perdem as referências. A fronteira é o lugar

da tradução. Quem vive na fronteira traduz o tempo todo, traduz-se o tempo todo. Viver o fronteira é traduzir-se.

31 – Imagens da Abuela (arquivo pessoal em DV).

EU (camera)
 Quien pikó soy, Abuela?
 ABUELA
 Y.. no sé.
 EU
 Soy Junior, abuela, el hijo de Chela.
 ABUELA
 Ahn...y quien pikó es Chela?

Resenas

Montserrat

Laura Isola

Daniel Link. *Montserrat*. Buenos Aires: Mansalva, 2006

Volví a leer *Montserrat*, la novela que Daniel Link publicó en 2006, con la necesaria distancia que, entiendo, implica escribir sobre ella. Releí ese texto que ya tiene como parte suya lo que Josefina Ludmer pensó sobre él para predecir el presente de las literaturas postautónomas. Repasé sus páginas con el eco estimulante de Raúl Antelo, inscribiendo a su autor en la línea foucaultiana del periodismo radical y lo leí con, en menor medida, el agotado, al menos en mi opinión, debate cantante y sonante entre los blogs y los libros. Y esas adherencias, modos de lectura o circulación por distintos ámbitos, lejos de impermeabilizar la entrada al texto, volvieron su superficie más porosa. Había que buscar la entrada, pero yo sabía que en algún lado estaba porque *Montserrat* es un texto amable que, a primera vista, ilumina con su prolijidad exhaustiva de tiempo y también, de espacio.

A LA HORA SEÑALADA

“Voy ordenando los fragmentos de una historia (que por momentos se me escapa) de la manera más clara para el lector y con los recursos (limitados, lo sé) a mi alcance” (Link: 69)

La novela responde a un orden cronológico que abrevia de la entrada de diario, al tiempo que conserva su pasado bloggero: “La mayoría de las entregas que integran esta novelita fueron publicadas previamente en Linkillo (cosas más) (www.linkillo.blogspot.com)”, tal como indica la

Advertencia. El formato de fecha varía levemente, en sus variantes de dd/mm/aa o nombre del día, mes, año. Lo que aparece con una puntualidad inverosímil es la hora. Como si el segundero fuera corriendo al ritmo de la escritura y librara una carrera contra ella. Entonces además de ser amable, *Montserrat* es un texto veloz. Que va junto al lector en esa corrida fenomenal por los vericuetos de la narración. Listos, preparados, ya.

SIMULACIONES NOVELESCAS DE ALGUNOS ESPACIOS COTIDIANOS

Si la hora es la busca obsesiva de un tiempo para la ficción, el lugar es otra de las obsesiones de la novela. La microscopía barrial que el narrador va dando en cada una, o en muchas de las entregas, es el cimiento del *Montserrat* literario: ese que no coincide en coordenadas con el real:

Montserrat (donde decimos que vivimos). Muchas personas suelen corregir nuestra afirmación de que vivimos en *Montserrat* diciendo que en Independencia empieza Constitución (Link: 25)

El mismo que hasta cambia de nombre, se llama Villa Ballesta, y por dónde pululan personajes de la cultura: Duchamp, Urruchúa, Hlito, Yunque y Murena, entre otros. Sin embargo, la novela está menos interesada en corregir al catastro que en fundar un lugar literario. Apropiado para realizarse como el barrio de la ficción, el lugar donde viven los personajes, el otrora profesor de Semiología, ahora prologuista y colaborador free lance y S. el fotógrafo, se conecta con la tradición de aquellos sitios

en los cuales hay que saber ver para encontrar algo. “Modifican el régimen de percepción”, escribe el narrador que intuye que las cuadras apacibles e indicadas para la vida ciudadana están repletas de historias. Lo interesante es poder entender cuáles ellas son.

EL VIDENTE

No es en la trama, aunque ágil y por momentos atrapante, que se juega esta novela. Por lo tanto, el tiempo y el espacio, las entradas del diario, suerte de híbrido que va del blog al folletín, junto al espacio modelado por la ficción son las coordenadas de otro experimento. Porque de eso se trata, una vez más, la novela de Link.¹ Si el narrador se fascina con el poder de John Edwards, el médium televisivo que puede comunicarse con el más allá y cuyo método infalible “opera por aproximación”, el escritor sabe que ser el John Edwards de la literatura no es otra cosa que poder “sostener un discurso”². Se lee en la novela:

Ahora me doy cuenta de una sola cosa: quiero ser John Edwards (no quiero poseerlo, no quiero ser como él: ninguna identificación narcisista: quiero ocupar su lugar, funcionar como él) (...) Quiero que mi discurso se sostenga como el aire en el cielo y que los locos y dañados del mundo compren entradas para mis seminarios privados...” (Link: 13)

Hablar hasta la muerte un solo y mismo discurso, explica Barthes en la Sesión del 12 de mayo de 1977, que reconoce que “sostenemos, continuamos siempre el mismo discurso –y aquellos que nos rodean les hace

falta paciencia para soportar de nuestra parte ese discurso que prosigue” (Barthes: 197). Esta es la manera que digo: Link experimenta. Mezcla y entretreje dos fibras de lugares heterogéneos: John Edwards y Roland Barthes. Para lograr “esa felicidad” de que su palabra tenga “el mismo poder persuasivo y curativo, el mismo valor de verdad por aproximación”. Hasta tal punto lo quiere, que usaría, como el vidente, “cadenitas en las muñecas y spray en el pelo”. Dejar las clases de literatura para volverse un mentalista electrónico es irónico pero no tanto. Es más bien el programa, como proyecto y como espectador, que tiene el escritor. Cruzar los límites que ¿separan? la alta cultura de la cultura de masas pero sin jactarse de eso. Como si verdaderamente creyera posible esta unión. Como si imaginara un pacto que, con sólo venderle la elegancia al diablo, fuera posible un don de esa naturaleza.

EL PROFESOR DISPARATE

Montserrat es, entonces, la puesta en escritura de cómo se escribe una novela, cuando no se puede ser John Edwards del todo y se sigue siendo, en el fondo del corazón, un catedrático. Por eso, la peripecia, la aventura del Barolo, los túneles, la magia, los vecinos, el secuestro de la gata y los dos protagonistas, el delirante ex profesor de Literatura y el sensato S., son el exemplum. Aunque diferido porque el relato que merodea a esta historia, el ars poética que se intercala por entregas no está pensado para un relato de aventuras. En realidad, no está pensado para un relato en particular. Es una suerte de manual de la literatura del siglo XX que modula en indicaciones sobre cómo se construye una autobiografía, cómo se

Montserrat

utiliza la tecnología en relación con los géneros literarios, sobre estos mismos en su funcionamiento específico y en “su secuestro” para la novela, en los fenómenos artísticos imprescindibles del siglo pasado: Proust, Duchamp, Warhol, referidos directamente y Puig, el cine de Hollywood de manera diferida. Además de la sensiblería del tango, la cultura gay, los medios masivos, etc. Todo a la manera de Link. El que controla desde las primeras páginas la lectura. Es “novelita” para Montserrat y fue novela trash para La ansiedad y “malos” para los poemas. La valoración del que escribe se anticipa a las críticas y proporciona una línea de análisis. Como si no quisiera soltar el control del texto, estar siempre ahí, cuando debiera desprenderse de él. Pero, como se sabe, la lectura no es la corroboración de la página inicial. Nadie termina un libro diciendo: no estoy de acuerdo, no es mala o para qué la habré leído, porque no le hice caso. Sin embargo, no es tan fácil escapar de su influencia.

Veo que Montserrat y el texto de Barthes que está en mi escritorio tienen dedicatorias en sus respectivas primeras páginas. Unas que, hasta este momento, entendí dentro de la lógica de la amistad: “Para L. (...) con mi amistad, DL, abril, 2004” y “Para L. y M. (...), con amor, DL, noviembre, 2006”. Pero acabo de darme cuenta de que son parte del inflexible método.

NOTAS

¹ El origen de la expresión “novela experimental” tiene a Émile Zola por autor y a su obstinada tarea de establecer una equivalencia entre sus novelas de orientación psicológica y las investigaciones científicas del mundo natural. Demás está decir que esta comparación no resiste el menor análisis y que la novela no es un método serio para demostrar la veracidad o falsedad de cualquier hipótesis sobre la sociedad. Más interesante es “contemplar” el experimento literario, de la misma manera que se puede dar en otras artes, cuando a partir de la segunda década del siglo XX se lanzan a desfamiliarizar los modos habituales de percepción y recepción. Sin embargo, esta pequeña etimología no se descarta totalmente cuando una novela

tiene por título Los años 90 (con una fuerte connotación sociológica) y en su contrapunto, entre tantas cosas, se la entronca con la tradición de la novela experimental.

² Roland Barthes, “Sostener un discurso”, en *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.



Resenhas

O épico possível de Bernardo Carvalho

Ana Maria Ramiro

Bernardo Carvalho. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

Pensar é experimentar algo que escapa à história.

Michel Foucault

No início de *O sol se põe em São Paulo*, o narrador descreve uma cidade caótica, fragmentada, uma cidade onde a periferia representa oitenta por cento da população, formada em grande parte por imigrantes que, transplantando o estilo de sua terra e dos antepassados, acabaram contribuindo para a caricatura local por meio de uma arquitetura eclética e burlesca. Uma São Paulo repleta de monumentos invisíveis, prédios decrépitos e das mais tolas fantasias arquitetônicas, demonstrando apenas que se trata de uma cidade que quer passar pelo que não é, quer estar em outro lugar e em outro tempo, e essa vontade só a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser.

Nesse cenário, o narrador, descendente de japoneses, sonha em ser escritor para não correr o risco de algum dia ter de emigrar para o Japão como dekassegui e perpetuar o fracasso dos antepassados. Sendo escritor, espera inscrever o seu nome na história ao reproduzir o discurso dos vencedores, fugindo assim do exílio e do anonimato forçado de uma maioria. Porém, a exemplo da cidade, que serve de metáfora, percebe-se que também ele é um arremedo de algo que nunca chegou a ser: um pseudo-escritor que na verdade nunca escreveu um livro, um redator de publicidade frustrado que se consola ao relembrar as acaloradas discussões sobre literatura que travava com antigos amigos de faculdade num bar no bairro da Liberdade, o Seyoken. E é nesse local emblemático que o narrador conhece a personagem Setsuko, dona do bar, uma japonesa octogenária que lhe pergunta se é escritor e pede que escreva um romance que nunca fora escrito, uma história ocorrida no Japão nos tempos da Segunda Guerra.

Uma vez aceito o desafio, o narrador passa a viver no espaço anacrônico da história de Setsuko, que se desenvolverá durante os encontros entabulados, primeiro no bar e depois na casa dela, situação esta que o leva a reviver, por meio da narrativa alheia, as próprias reminiscências, lembranças fragmentárias de uma origem nipônica cada vez mais remota. Nesse caso, resgatar histórias e locais de outrora implica "reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim", referindo-se ao reconhecimento de uma identidade contraditória e ainda ao isolamento que essa condição impõe. Ao perceber no narrador esse "desacordo", a mesma insatisfação que a fizera vir do Japão para "onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr", Setsuko se propõe a um ensinamento, a exemplo dos antigos mestres japoneses. E, como aprender significa perder-se em imagens e formas novas, o narrador-aprendiz será envolto em paisagens-ideograma, como o bosque Tadasu-no-Mori ("Onde as mentiras se revelam") ou o monte Koya, sede da seita japonesa budista Shingon ("A palavra verdadeira").

Essas paisagens imaginadas, espaços físicos e afetivos, constituem elementos redivivos das relações sociais, da interpessoalidade, sendo, portanto, veiculadores de uma história comum. Imaginar essas paisagens importa num processo de recriação e transculturação, já que na imaginação do narrador "nunca vai ser igual ao que foi". Assim, ao se familiarizar com lugares que desconhece, apesar de povoarem o seu inconsciente ("só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido"), o narrador desvia-se da rota original em busca não do que está sensorialmente sob seus olhos, mas do saber contido nos dados mortos como se eles fossem algo de experimentado e vivido, o que corresponde a uma dispersão, um estar dentro e fora, um olhar estrangeiro sobre si mesmo, um entre-lugar que pode ser entendido como prática cultural.

Ao reproduzir com o narrador uma relação semelhante àquela vivida na juventude com o velho escritor, Setsuko estabelece ainda um desafio

crítico, uma vez que ela não quer dar simplesmente o seu testemunho sobre os fatos, quer, sobretudo, que o narrador os imagine, alguém que não conheça o Japão e nem mesmo a língua japonesa, pois "a literatura é o que não se vê. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar" e, assim, assumindo a ilusão de distanciamento dos fatos, o narrador se aproximaria cada vez mais deles ao manter um diálogo de apropriação. A paisagem transcultural seria, portanto, essa zona de fronteira (e de conflito) que se manifestaria como locus de potencialidades, capaz de redimensionar os espaços afetivos e moldar novos valores, criando uma nova eticidade.

Na modernidade, o conceito de sujeito cognitivo e racional provido de identidade fixa e unificada é revisto e passa a considerar a alteridade como subsídio fundamental na formação inconsciente do sujeito. Assim, a identidade passa a ser entendida como algo em permanente formação, o que Stuart Hall denominará identificação por considerá-la como processo em andamento. A própria língua e os significados das palavras não são fixos, manifestando uma interação com os objetos ou eventos do mundo existente fora da língua, a partir de relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código lingüístico. Dessa maneira, vemos que o significado é inerentemente instável, e mesmo procurando o fechamento (identidade), ele é sempre perturbado pela diferença.

Tais questões, especialmente as que se referem aos agentes fixadores da identidade, como o nome e o gênero (na maioria das vezes, os próprios perpetuadores da exclusão), são constantemente contestadas nas obras de Carvalho, de maneira que os personagens se apresentem com identidades falsas ou trocadas, como forma de auto-reflexão sobre a própria condição e a dos demais. Setsuko, a certa altura, diz que o nome corrompe as ações, mas ela mesma não passa de uma identidade falsa, uma personagem dentro da história de Michiyo, seu alter-ego, que por sua vez encontra paralelo na relação autor-narrador, numa espécie de reduplicação holográfica. Trocar de identidade se configura assim como única maneira possível de agir, quando

a condição atual dos personagens lhes obsta a ação ou, ainda, uma forma de ser impulsionado na busca pela verdade, mesmo que essa se demonstre falível. Depreende-se daí que é a própria condição como autor que está em jogo, ao revelar a indizibilidade e a impossibilidade da escrita num mundo esvaziado de sentido, onde as aparências mascaram a realidade e as mais sórdidas intenções. Na obra de Carvalho, os narradores não detêm o conhecimento ou o controle sobre os acontecimentos, o que constitui um paradoxo, pois infunde um caráter aleatório à obra literária, que passa então a girar semanticamente sobre si mesma num plano de probabilidades, a exemplo da linguagem poética. O narrador, neste caso, é alguém que se apropria do discurso alheio como ouvinte (assim como o leitor), subvertendo-lhe o conteúdo como forma de criar um discurso para si: "Contar tem um preço. Tem que estar pronta para perder, o tempo inteiro", diz o velho escritor para Setsuko. Desta maneira, Bernardo Carvalho tece uma estrutura narrativa que se expande em abismo, onde cada história ouvida enseja uma nova história a ser contada para que, ao final, abarque-se o todo, possibilitando ao leitor perceber na forma um elemento precípuo de significação.

Hermenegildo Bastos, em ensaio onde analisa a obra de Clarice Lispector, menciona que "a obra é ao mesmo tempo representação de uma ação e ação de representar. Por um lado, ela aponta para algo que existe fora dela, por outro ela aponta para si mesma, enquanto mundo criado". A exemplo do personagem clariceano, Macabéa, de *A Hora da Estrela*, que tenta reproduzir o mundo copiando o que já está dado (datilografia), mas se perdendo em palavras que desconhece - o que demonstra a sua inadequação perante uma realidade inapreensível para ela -, Setsuko também é a datilógrafa que transcreve o que o velho escritor lhe dita, e ainda a confessora, ou secretária ("a que guarda segredos") de Michiyo, ou seja, alguém que se limita a ouvir os outros e viver uma vida que não é sua. Macabéa e Setsuko pertencem à categoria daqueles que "desde cedo aprendem a se submeter à palavra dos outros". Mas ao contrário da personagem de *A hora da*

O épico possível de Bernardo Carvalho

estrela, cuja absoluta impossibilidade de uma existência extremamente interiorizada resolve-se com a própria morte, os personagens de Bernardo Carvalho têm uma saída: interpretarem, eles mesmos, outros personagens. Com isso, além de expor a indizibilidade e a impossibilidade de representação, o autor constrói ainda uma estrutura argumentativa capaz de discuti-las, o que faz de *O sol se põe em São Paulo* uma obra que se equilibra entre representação e produção.

Não há nenhuma pegada. [...] Tudo é marca do homem. Foi ele quem fez este jardim. Tudo é artificial, mas a marca do homem já não está aí. Ele desenhou o jardim, arou a areia e desapareceu sem deixar rastros, embora o próprio jardim não seja outra coisa além do vestígio da sua passagem.

Ao instituir uma totalidade artificial e produtora num mundo de símbolos esvaziados, o romance moderno se encaixa bem à metáfora do jardim zen. Se não é mais possível uma totalidade espontânea do ser, que repousava no seio da comunidade onde a ação realizava a essência, hoje é a forma que opera no campo da simbolização e não mais a ação exemplar. A simbologia do jardim japonês é compreendida instantaneamente, pois tem a capacidade de exprimir o infinito, isto é, o indizível. Em um único momento, compreende-se a inexorável fratura entre o ser e o mundo e a temporalidade. Do mesmo modo, o romance, considerado pelos modernos como o épico necessário dos nossos dias, é uma forma de totalidade momentânea, a realização fugaz da interioridade em um mundo impotente em relação à ação, incapaz de tornar-se símbolo através dela, numa tentativa de recuperar a relação com a experiência vivida.

Em *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho constrói uma narrativa híbrida que estabelece um diálogo com o referencial antigo, a narrativa oral, a fim de promover o compartilhamento de experiências e a identificação entre os personagens. O autor utiliza ainda a mise en abyme como forma de efetuar a passagem entre os níveis narrativos, explorando a imbricação entre a narrativa de Setsuko e a do protagonista, que ganha relevo no capítulo 10, quando este decreta: "Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui". É a partir desse momento que o narrador passa a exercer uma ação produtora dilatada no tempo (até então, percebe-se somente o tempo mítico da memória), interferindo e buscando possíveis soluções às lacunas deixadas

por Setsuko, o que revelará em última instância um sentido para a sua própria vida. Essa idéia de transcendência estética por meio da obra literária sugere um espaço cognitivo de apropriação e transformação do conhecimento, e não de mera reprodução da realidade. Em um mundo destituído de sentido, o épico possível implica um resgate da oralidade e do sentido de memória comum, em que as vozes dos personagens são moduladas, carregando ecos de outras que elas colocam em movimento. Se não é mais possível uma transcendência divina, a exemplo da antiga epopéia, e Setsuko já deixa isso claro no início de sua narrativa ao declarar: "Conheci gente que acreditava ter sido eleita, descender de Deus e viver numa terra prometida. Não existe lugar escolhido por Deus. E aqui você aprende isso à força"; deve-se agora suportar a cisão ao máximo, por meio de uma ação reflexiva e, ao mesmo tempo, produtora, que possibilite ao narrador realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo.

Ao procurar desvendar os pontos obtusos e negligenciados na história de Michyio, o narrador de *O sol se põe em São Paulo* reconhece de alguma forma a sua própria história ("uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação"), conseguindo finalmente perdoar a si mesmo e aos outros pela permanente condição de fracasso e desterro em que vivem, como a irmã que trabalha em condições precárias no Japão, repetindo a história de humilhação e exílio dos bisavós. Não é à toa que, no último capítulo, o narrador se encontre em pleno voo de volta do Japão ao Brasil, numa cena emblemática desse contínuo deslocamento que reflete a imanência percebida na diferença e no transitório.

É evidente que o autor nos conta uma história, até com certo suspense, o que prende o leitor à trama da primeira à última página, mas não é só a isso que se propõe. Bernardo Carvalho pretende, sobretudo, desfeticizar o livro enquanto bem de consumo reificado pela indústria cultural em um mundo onde "a literatura é publicidade", como menciona o narrador. Para esse fim, utiliza elementos da narrativa oral, baseada no compartilhamento de experiências entre personagens (diálogo de apropriação) e na memória comum, propondo uma reformulação da história em bases comuns por meio da transculturação. A obra literária retoma, portanto, o seu sentido como propulsor vital, o épico possível, elemento catalisador determinante de uma transcendência estética em um mundo esvaziado de sentido, impotente em relação à ação.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o nome ou a história acabam por infligir um anátema aos personagens, dificultando-lhes a ação. Como saída, seus personagens permanecem anônimos (como o narrador) ou têm os nomes modificados, a fim de refletirem sobre a própria condição e a dos demais, estando ainda em constante deslocamento, no entre-lugar, como maneira de instituir uma variação e uma prefiguração do real. Para além da mera representação, de dar voz aos párias marginalizados pela história oficial, Bernardo Carvalho possibilita ao leitor entrever na forma um importante elemento de significação. Para tanto, constrói narrativas que se espelham no intuito de estabelecer um encadeamento histórico e reconstruir virtualmente um sentido de coletividade.

A obra passa então a ser um local de possíveis devires, no qual uma história dá seqüência a outra, como menciona a personagem Setsuko: "A história que você me contou, a mesma que havia contado a ele, a mesma que ouvira de um soldado em Okinawa, no final da guerra, estava incompleta. E eu precisei completá-la. [...] Você me deu o início. Eu precisava do fim". A transculturação se dá nesses espaços de discussão das diferenças (e não das identidades) e de embate dos contrários, possibilitando práticas culturais que incorporem a alteridade e produzam novas subjetividades. Neste contexto, São Paulo, a grande cidade autofágica formada por camadas sobrepostas de história, a exemplo de um palimpsesto, constitui o cenário perfeito: uma cidade das mais poluídas e que, por isso mesmo, tem um pôr-do-sol dos mais belos.



Resenhas

La confesión de Antonio Martins

Oscar Martin

Sérgio Sant'Anna. Un crimen delicado. Traducción de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007

Cuando la realidad apenas se entrevé surge el misterio. A veces puede llamarse curiosidad o ansia de conocer, pero si hay un crimen entonces la intriga conlleva el misterio. Y sin embargo, calificar de novela de intriga a *Un crimen delicado* sería, más que ambiguo, erróneo. Toda lectura (y escritura) supone el enigma de descubrir qué habrá después de cada frase, cómo seguirá la historia.

En el caso que nos ocupa, las primeras palabras del narrador son “debo aclarar”. Aclarar lo confuso, por supuesto, lo no esclarecido en la trama; toda una justificación. “Como se ve, me estoy explicando, o defendiendo. ¿pero de qué exactamente?”, se pregunta el narrador, Antonio Martins, cuya profesión resulta determinante para comprender tanto su actitud como el propio texto: es crítico, crítico teatral, y esa ocupación le induce a cuestionar no sólo las obras y las acciones de los demás, sino también las suyas, reflexionando acerca de la verdad de sus pensamientos. Su propensión a la bebida le causa una obnubilación – en el texto una elipsis – que le impedirá recordar con certeza qué hizo. Y sin embargo tiene la necesidad de justificarlo hasta el mínimo detalle, valiéndose de lo que sí recuerda y creyendo en su inocencia en el crimen que le imputan.

Es una confesión, lo sabemos desde el propio título de la novela, y la narración en primera persona acentúa el carácter de esta revelación: una confe-

sión escrita, novelada, literaturizada. El artista – sabemos que además de criticar compone obras teatrales – se enfrenta a su público, los lectores, quienes también serán actantes y tendrán un rol fundamental: serán el jurado, el veredicto que decidirá la inocencia o la culpabilidad de Antonio Martins.

Sérgio Sant'Anna es muy consciente de este recurso, pues no en vano su primera novela se titula *As Confissões de Ralfo* (1975). Y no es un recurso ajeno a la literatura en portugués: es preciso recordar *La confesión de Lucio* que Mario de Sá-Carneiro publicó a inicios del siglo XX para inferir que este análisis sistemático de las pasiones produce una suerte de fantasía debida, curiosamente, a la exploración de la mente y que necesita una ayuda exterior – de ahí la aparición del lector – a fin de completar el significado y dar coherencia a la historia. Se trata entonces de la complicidad extrema con el lector, ya que es a él a quien tiene que referir sus actos. El lector se convierte en confesor pagano, psicólogo, detective, juez.

Y el autor, con increíble lucidez, nos va proporcionando las pistas en boca de su narrador para no perder huella.

El rigor se mantiene desde la primera página. Las descripciones de la mujer – en la que destaca la breve pincelada de unos senos poco sobresalientes – y del hombre en el Café Lamas delinearán el triángulo amoroso y el hilo argumental. Más tarde sabremos que sus nombres son María Inés de Jesús y Vitório Brancatti, que Vitório es “un pintor europeo de tercera categoría” e Inés su modelo, y viviremos la anagnórisis de Inés cuando se desploma en los brazos de Antonio, pero para entonces – sin apenas

habernos dado cuenta – ya habrán quedado definidos los roles de los personajes principales. Los secundarios – Nilton, Lenita, María Clara I y II – completarán la rica gama de caracteres y de situaciones, nunca entorpecerán el desarrollo de la historia y darán colorido a un realista y transitable Río de Janeiro.

Las escenas se suceden con tanta plasticidad que el narrador advierte: “Lo estoy viendo en el momento en que lo cuento”. A veces, más que una lectura, es una proyección por cómo se desenvuelven los personajes. Sin gran esfuerzo aparecerían ante nuestros ojos. De ahí que la novela tuviera su adaptación cinematográfica en 2005 por el director Beto Brant, como la lógica coagulación del pensamiento. Es una mirada más del lector – espectador en este caso – en la participación de la historia.

Todas las miradas son válidas porque ninguna es la definitiva, en el fondo carece de interés que sea así. El propio narrador nos da la clave de la multiplicidad de lecturas en una reflexión concluyente: “¿Una obra no podrá ser al mismo tiempo pésima y provocativa, vulgar y estimulante, volviendo relativo, para no decir inútil, todo juicio de valor?”. Porque, a medida que avanza la historia, parece que Antonio Martins no quiere demostrar su inocencia sino que busca su culpa y se nos revela como un personaje sin escrúpulos, casi abyecto; y a la vez bondadoso, casi histriónico. No importará el final de la historia, ese juicio de valor. Importará contar la historia. Es el puro gusto de la escritura y de la lectura y que al final, el verdadero final, el lector susurre con mórbido placer “bien, me atrapaste, me descubriste”.

Jens Andermann

Professor de estudos latino-americanos e luso-brasileiros no Birkbeck College, em Londres, e editor do *Journal of Latin American Cultural Studies*. Publicou, entre outros, *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino* (2000), *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* (com Beatriz Gonzalez-Stephan, 2006) e *The Optic of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil* (2007).

Raúl Antelo

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1981). Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Publicou recentemente: *María con Marcel Duchamp en los trópicos* (Siglo XXI editores, 2006) e *Crítica e ficção, ainda* (editora Pallotti, 2006).

Mónica Bernabé

Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires e professora de Literatura Iberoamericana II na Faculdade de Humanidades e Artes da Universidade Nacional de Rosário. É autora de *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana* (Beatriz Viterbo, 2001), em colaboração com Antonio José Ponte e Marcela Zanin, e de *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)* (Beatriz Viterbo, 2006).

Maurício de Bragança

Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2006), onde defendeu a tese “Trópicos de lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir da abordagem do cinema de cabaretera mexicano e da literatura de Manuel Puig”. Atualmente é professor substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Álvaro Fernández Bravo

Professor associado de literatura na Universidad de San Andrés e investigador adjunto do CONICET. Publicou *Literatura y Frontera* (Sudamericana, 1999), editou *La invención de la nación* (Manantial, 2000) e coeditou com Florencia Garramuño *Sujetos en tránsito* (Alianza, 2003). Proximamente publicará *El valor de la cultura: Arte, literatura y mercado en América latina*, coedição com Luis Cárcamo-Huechante e Alejandra Laera (Beatriz Viterbo, 2007).

Marina Cavalcanti Tedesco

Cineasta formada pela Universidade Federal Fluminense e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da mesma universidade.

Edgardo Dieleke

É doutorando de Literatura Latino-americana na Princeton University. Apresentou trabalhos sobre cinema latino-americano na Latin American Studies Association (LASA 2004) e na Cambridge University (2006). Junto com Paola Cortés-Rocca e Claudia Soria, está editando o livro *Peronismo: políticas culturales*, onde incluirá um artigo sobre os documentários de Fernando Solanas. Na sua tese, aborda o cinema argentino e brasileiro e as tensões entre ficção e documentário.

Laura Isola

É formada em Letras e bolsista da Universidad de Buenos Aires. Ensina literatura na Faculdade de Filosofia e Letras (UBA) e na Universidad de San Andrés. Seu trabalho de doutorado está centrado na obra de Virgilio Piñera e de Witold Gombrowicz. Além disso, trabalha como jornalista cultural, é curadora do espaço de arte jovem da galeria Wussmann (Buenos Aires) e coordena com Daniel Molina a área de Letras do Centro Cultural Rojas da UBA.

Denílson Lopes

Doutor em Sociologia pela UnB, é autor de *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco* (7Letras, 1999) e *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (Aeroplano, 2002). Atualmente é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Oscar Martín

Escritor e investigador, é autor de contos, poemas e resenhas, em sua maioria inéditos. Participou de vários projetos na Universidad de Buenos Aires no âmbito de “Construir-proyectar-identidad”. Atualmente prepara a edição do *Libro* de Manuel como tese de doutorado e a edição de seu primeiro livro de contos, *Máscaras y hábitos*.

Adalberto Müller

Doutor em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é professor adjunto da Universidade de Brasília e desenvolve

um projeto de pesquisa de pós-doutorado na Alemanha sobre Teoria da Mídia e Poesia, sob supervisão do Prof. Siegfried J. Schmidt.

Marildo José Nercolini

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), onde defendeu a tese “A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas”. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal Fluminense.

Angela Prysthon

Doutora em Critical Theory And Hispanic Studies pela Universidade de Nottingham (1999). É professora adjunta da Universidade Federal de Pernambuco. Organizou recentemente o livro *Imagens da Cidade. Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas* (Sulina, 2006).

Ana Maria Ramiro

É poeta e ensaísta, autora de *Desejos de Gaia* (LGE, DF) e do inédito “Fronteiras da pele”. Organizou e traduziu a plaquete “Para Fazer um Talismã”, coletânea de poesia argentina, e participou da antologia *8 femmes*.

Elenise Faria Scherer

Doutora em Política Social na Universidad Autónoma de Barcelona (1995) e doutorado em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia – Casa, e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia – PPGSCA

Luiz Henrique Santana

É sociólogo e mestre em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia. Atualmente é professor da Unilasalle-AM.

Luisa Valenzuela

É autora de inúmeras obras de ficção, entre elas, os livros de contos *Aquí pasan cosas raras* e *Simetrías* e os romances *El gato eficaz*, *Cola de lagartija* e *Novela negra con argentinos*, traduzido ao português em 2001 (Contracapa /Autêntica). Morou em Paris, Barcelona e México. Desde 1989, reside em Buenos Aires.



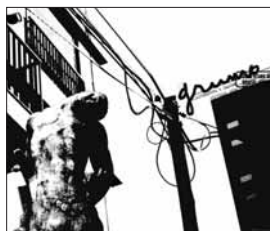
NÚMERO 1 - MARÇO 2003

NÚMERO 2 - NOVEMBRO 2003

NÚMERO 3 - OUTUBRO 2004

NÚMERO 4 - OUTUBRO 2005

NÚMERO 5 - OUTUBRO 2006



PENSAMENTO E CULTURA
NOVEMBRO 2007

DENILSON LOPES
LUIZA VALENZUELA
MARILDO JOSÉ MERCOLINI
ALVARO FERNANDEZ BRAVO
MÓNICA BERNIBE
ELENISE SCHERER
EDGARDO DIELEKE
RAÚL ANTELO
LUZ HENRIQUE SAITIANA
ANGELA PRYSTHON
LARA MARMOR
ADALBERTO MÜLLER
MAURÍCIO DE BRAGANÇA
JORGE MIÑO
LAURA ISOLA
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
ESTANISLAO FLORIDO
ANA MARIA RAMIRO
JENS ANDERMANN
MPC
OSCAR MARTIN
HORACIO ABRAM LUJAN



Este projeto é apoiado pelo Programa Cultura e Pensamento 2007.
Conheça o acervo do Programa: www.cultura.gov.br/culturaepensamento



PATROCÍNIO



realização |
FAPEX
FUNDAÇÃO DE APOIO À PESQUISA E INOVAÇÃO TECNOLÓGICA

co-realização |



Ministério da Cultura



Ministério da Educação



ISSN 1667-3832

