

Memórias de Mulheres: O Legado do Novo Cinema Latino-Americano em *Treinta y Dos* (Ana Mohaded, 2012) e *Con Nombre de Flor* (Carina Sama, 2019)

- Ana Paula Compagnucci

RESUMO

O cinema produzido pelo movimento conhecido como Novo Cinema Latino-Americano caracterizou-se por abordar a exclusão social gerada tanto pelas ausências do Estado quanto pelas políticas neoliberais, ressaltando em suas narrativas a violência e o desamparo que atingem os sujeitos marginalizados pelas instituições. O Plano Condor, cujos antecedentes remontam ao golpe de Estado de 1964 no Brasil, espalhou-se por toda a América Latina, como uma campanha de repressão e terrorismo de Estado coordenada por ditaduras militares, a partir da qual foram planejadas e executadas políticas oficiais de extermínio, tortura, desaparecimento forçado e em massa de pessoas. São analisados dois filmes, *Treinta y dos* (ANA MOHADED, 2012) e *Con nombre de flor* (CARINA SAMA, 2019), que encenam a luta de resistência, tanto durante os anos do golpe cívico-militar argentino quanto nos anos anteriores a ele, considerando o fortalecimento de uma corrente de discursos negacionistas na América Latina e também no mundo.

Palavras-chave

Cinemas pós-ditadura, Novo Cinema Latino-Americano, *Con nombre de flor*, *Treinta y dos*, regionalismo.

ENGLISH TITLE: SUBTITLE (TIMES NEW ROMAN, TAMANHO 14, NEGRITO, CENTRALIZADO, ESPAÇO ENTRE LINHAS SIMPLES

ABSTRACT

Latin American cinema has been characterized by addressing the social exclusion produced by the absence of the state and neoliberal policies, by highlighting in its narratives the violence and helplessness affecting subjects marginalized by institutions. The Condor Plan, whose antecedents take place in the 1964 coup d'état in Brazil, spread throughout Latin America, as a campaign of repression and state terrorism coordinated by military dictatorships from which official policies of extermination, torture, forced and massive disappearance of people were planned and carried out. Two films are analyzed, *Treinta y dos* (Ana Mohaded, 2012) and *Con nombre de flor* (Carina Sama, 2019), which stage the struggle of resistance, both during the years of the Argentinean civic-military coup and in the previous years, taking into account the strengthening of a wave of negationist discourses in Latin America and also in the world.

Keywords

Post-dictatorship cinemas, New Latin American Cinema, *Con nombre de flor*, *Treinta y dos*, regionalism.

Introdução

A aventura de um continente que, depois de 500 anos, ainda é novo e pode se permitir, de forma não casual, não gratuita, entre outras expressões, expressar-se como um novo cinema (Fernando Birri, 2007B, p. 30).¹

A partir da interpretação do território sociocultural e expressivo de alguns cinemas da atualidade, bem como das escolhas realizativas e discursivas que entrarão em jogo nas representações de pessoas, territórios e formas filmicas, refletimos sobre a produção de imagens, corpos e discursos como construtores de subjetividades territoriais. Neste artigo, entrelaçaremos e colocamos em cena os elementos de duas obras audiovisuais realizadas por mulheres cineastas, reconstruindo as experiências daqueles que tiveram de resistir em tempos de repressão e ditadura. Principalmente por entendermos a produção de subjetividades a partir da cultura, nos perguntamos sobre a maneira como os audiovisuais produzem memórias atualmente.

Ao mesmo tempo, com o objetivo de refletir sobre a possibilidade de que, uma vez inscritos na cultura, elementos, aspirações, linguagens e estilos anteriores reapareçam, o artigo reflete sobre a produção de sentido em *Con nombre de flor* (CARINA SAMA, 2019) e *Treinta y dos* (ANA MOHADED, 2012) vinculados aos elementos audiovisuais do Novo Cinema Latino-Americano (NCL). Partindo do pressuposto de que o sentido se configura não apenas a partir da materialidade física da obra — sua forma e conteúdo —, mas também de sua materialidade histórica ligada às condições de produção (Neckel, 2005). A fim de compreender como funciona a representação dos sujeitos e dos espaços — atentando-se tanto às questões de conteúdo quanto às de forma, e em vinculação com a tradição audiovisual da NCL —, apresentam-se, primeiramente, as noções e os conceitos que serão mobilizados, posteriormente, na análise dos filmes mencionados. A primeira parte do artigo aborda o estilo cinematográfico como uma expressão artística situada, ao mesmo tempo em que recupera e examina os legados do Novo Cinema Latino-Americano na construção de memórias e subjetividades territoriais por meio da linguagem audiovisual. A segunda parte dedica-se às análises audiovisuais, nas quais são descritos os signos presentes nas obras, desde os elementos que expressam a relação entre personagens e espaço, em uma análise formal e contextual da mise-en-scène, com uma abordagem gênero-geográfica.

¹ A tradução é da articulista.



Sobre o estilo de um filme e sua inscrição em um movimento

O estilo no cinema pode ser pensado como o sistema que produz formas e organiza técnicas cinematográficas — espaço, atores, edição, câmera e som — para criar a mise-en-scène de um filme; mas também como parte de um lugar intertextual, onde um filme fala por meio de outros filmes que vimos ou conhecemos, que fazem parte da nossa biografia experiencial. É nessa linha que Teresa De Lauretis (1992) é retomada para pensar como um discurso audiovisual se configura com base na experiência de quem o produz, já que a subjetividade é uma construção, efeito da interação com o mundo e produzida pelo envolvimento pessoal com as atividades, os discursos (como cinema) e as instituições que dão valor, significado e afeto aos acontecimentos do mundo.

Nessa perspectiva, podemos pensar que quem realiza uma obra se vincula aos textos da cultura de uma determinada maneira, e isso determina seu modo de fazer audiovisual; mas também que é sua própria experiência vital que influencia sua arte, pois, se uma pessoa mantém uma relação inevitável com seu entorno, ao produzir uma obra, algo dessa vivência inevitavelmente se impregna nela. Recuperando uma reflexão de Roland Barthes, entende-se que “imagens, elocução, lexis, nascem do corpo e do passado do escritor e gradualmente se tornam os automatismos de sua arte”² (2014, p. 41).

Com base nessa ideia, torna-se pertinente refletir sobre como as categorias de movimentos cinematográficos são construídas, enquanto agrupamentos de filmes que podem compartilhar condições de produção (período, região, nação) e/ou características significativas em seu estilo (forma, conteúdo). Por isso, é possível dizer que não é qualquer estilo que é possível em qualquer período ou território; e, se a obra é marcada pelo contexto histórico e geopolítico em que é produzida e no qual seu autor existe, então ela trará marcas nos aspectos filmicos e formais que se relacionam com seu conteúdo — e vice-versa.

Em nosso continente, o movimento conhecido como Novo Cinema Latino-Americano (NCL) — composto por filmes realizados entre o final da década de 1960 e a década de 1970 — caracterizou-se por abordar a exclusão social produzida pelas políticas neoliberais, ao mostrar a violência e o descaso institucional que afetam os sujeitos marginalizados; um cinema não necessariamente realista, mas social (Doll, 2012). Embora heterogêneos, com particularidades em cada época e lugar e com influências e diálogos variados, os cineastas que fizeram parte do movimento deram contribuições importantes com base em suas circunstâncias,

² A tradução é da articulista.



como, por exemplo: 1) a introdução de elementos biográficos pertencentes a atores sociais na ficção ou a contaminação do documentário pela ficção; 2) o trabalho com atores e atrizes não profissionais que podem se colocar no lugar das pessoas que representam e intervir na história, mobilizando informações extrafilmicas; 3) a introdução de socioletos dos grupos marginalizados de cada país nos diálogos, o que representa uma incompetência auditiva por parte dos espectadores, desafiando a universalização e o desejo de naturalização do cinema comercial, para reivindicar a valorização de idiomas e gestos culturais que permitem a visibilidade e a escuta das culturas locais.

Pode-se dizer que o estilo cinematográfico se configura como o conjunto de escolhas formais que revelam uma assinatura autoral, ainda que essa assinatura esteja sempre vinculada ao tempo e ao espaço, às pessoas e à cultura. No caso das diretoras analisadas, observa-se um estilo autoral que, por um lado, recupera aportes do Novo Cinema Latino-Americano e, por outro, introduz recursos como a colagem, o testemunho, a presença de imagens de arquivo e a mise-en-scène fragmentada. Obras que evocam um compromisso com a memória e com a escuta de vozes silenciadas, com elementos que não apenas constroem uma poética singular, mas também refletem uma política da forma que conecta essas obras contemporâneas ao legado do NCL.

O NCL como uma expressão latente

O NCL era um cinema de resistência que buscou conscientemente experimentar formas de encontrar expressões de identidade respeitosas, sensíveis, empáticas, críticas e populares; “um cinema dedicado à descolonização”³ (Rich, 1992, p. 302), um cinema da necessidade que tirou a câmera de seu confinamento elitista e abriu espaço para pessoas, que até então, não se viam refletidas na tela do cinema. Parte disso se manifestou nas expressões do Novo Cinema Latino-Americano, formado por diferentes correntes nacionais, como o Cinema Novo no Brasil, o cinema revolucionário cubano e o chamado Terceiro Cinema na Argentina. Cada uma dessas vertentes desenvolveu proposições estéticas próprias: no Brasil, por exemplo, Glauber Rocha formulou a estética da fome; em Cuba, Julio García Espinosa propôs o cinema imperfeito; na Argentina, o coletivo conhecido como Cine Liberación elaborou um manifesto em que denunciava a condição neocolonial das práticas artísticas, científicas e comunicacionais. Getino e Solanas (1969), que escreveram o manifesto, defendiam uma forma de expressão enraizada

³ A tradução é da articulista.

nos processos territoriais do continente, capaz de sensibilizar e armar o povo com uma visão crítica das realidades nacionais. Nessa tarefa, os cineastas desse movimento — em diálogo com outros cineastas e grupos que se formaram por toda a América Latina — propuseram a experimentação, o trabalho em equipe, situar-se à margem do que é conhecido para inventar novas formas e estruturas cinematográficas, e a necessidade de abandonar a ideia de receber a bajulação da mídia promocional do sistema para encontrar um público que assuma a obra cinematográfica como sua; o que acontecerá quando a imagem do filme se transforma em um documento vivo, ao mostrar os interesses, as aspirações e as perspectivas do povo, onde o espectador encontra no ator ou na atriz do filme a si mesmo e seus pares.⁴ (Getino e Solanas, 1969, p. 10).

Isso dá origem — principalmente no México, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Cuba, Venezuela, Nicarágua, Paraguai, Chile, Brasil, Uruguai e Argentina — a obras que retratam processos históricos particulares, reivindicando os feitos heroicos cotidianos de camponeses, crioulos, pessoas mestiças e indígenas, por meio de dispositivos audiovisuais como o testemunho, que aparece não apenas como conteúdo, mas também como forma cinematográfica, integrando as vozes das pessoas da história, da memória e do presente (Mestman, 2016). O objetivo é produzir transformações nessas realidades e nos sujeitos que delas fazem parte, por meio da reconstrução de memórias coletivas que possibilitem reescrever a história. É por isso que se valorizam narrativas, histórias e situações dos próprios territórios, catalisando-as em filmes sociais e políticos (Mestman, 2016). Diante disso, não é casual que alguns desses elementos possam emergir em filmes compreendidos como urgentes, nos quais é necessário que a forma se adapte ao conteúdo: a necessidade imperativa de que um personagem, uma história, um povo, um território existam como filme — no mapa dos textos culturais — também permite o surgimento de uma nova forma.

Nas palavras de Fernando Birri para o *Manifiesto de los 30 años del Nuevo Cine Latinoamericano*:

E refletindo sobre as infraestruturas de nosso subdesenvolvimento econômico, que uma dívida externa inaceitável nos faria acreditar ser inevitável; sobre nossas deficiências tecnológicas, entre as quais o desafio da imagem eletrônica deve ser urgentemente incluído; sobre a necessidade urgente de treinar quadros técnicos e artísticos, do Rio Bravo à Patagônia, reinventando métodos e soluções alternativas; respeitando a complexidade e a diversidade de nossas superestruturas histórico-culturais, pensei ter encontrado uma resposta na energia de nossa imaginação liberada e libertadora. Na teoria e na prática de uma Poética da Transformação da Realidade. Uma poética crítica, uma poética da libertação. Assim, também aprendemos que o que é útil é belo, que a beleza é útil (2007b, p. 243).

⁴ A tradução é da articulista.



Recorrem-se aos apontamentos de Orlandi (2012) para destacar, ao menos, dois aspectos que nos ajudam a pensar os efeitos do NCL em certos cinemas contemporâneos. Em primeiro lugar, que é a partir do interdiscurso que os textos produzem memórias, na medida em que são formulações já ditas que podem ser esquecidas e, mais tarde, reapropriadas por discursos futuros. Em segundo, que a partir desses esquecimentos configura-se uma memória coletiva que produz sentidos — no cruzamento entre língua e história —; sentidos que não se aprendem, não se transmitem nem se ensinam, mas que produzem efeitos reais na vida dos sujeitos (Orlandi, 2005).

A constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos. (Orlandi, 2012, p. 31)

Ou seja, não é necessário supor uma intenção explícita na forma como essas obras se vinculam a certo cinema latino-americano dos anos 1960 e 1970, tampouco se trata de ignorar, de forma arbitrária, outras influências possíveis sobre esses filmes. O que se observa é que, diante de condicionamentos e posicionamentos semelhantes, as obras respondem com conexões concretas e materiais em sua forma filmica. Na construção de um cinema íntimo, Carina Sama e Ana Mohaded — que mantêm um vínculo estreito com as pessoas que retratam e habitam regiões discursivas similares — retomam dinâmicas que os artistas do NCL inauguraram em nosso continente. Como, por exemplo: levar as câmeras às ruas, trabalhar com atores e atrizes não profissionais em oposição ao *star system*, filmar em cenários naturais e fazer do próprio espaço um personagem, recorrer ao testemunho como lugar de saber para contar tanto ficções quanto documentários, hibridizar gêneros, resgatar heroísmos cotidianos de sobrevivência e resistência.

Ainda que esses elementos estivessem, em parte, vinculados ao caráter independente das produções que compunham esse movimento — isto é, à falta de recursos econômicos necessários para produzir um filme dentro dos parâmetros do cinema comercial —, é possível perceber que essas limitações, mesmo em termos materiais, também se configuravam como uma decisão política de artistas comprometidos, quase obcecados, em investigar as demandas históricas de uma classe historicamente marginalizada (Rich, 1992).

Desse modo, o interdiscurso funciona como um conjunto de dizeres já ditos que sustentam o que dizemos, ainda mais quando já foram esquecidos (Orlandi, 2005). De forma contundente, Orlandi afirma: “Para que nossas palavras tenham sentido, é preciso que já tenham sentido” (2005, p. 59).



O objetivo é, portanto, observar como os recursos explorados pelos cinemas latino-americanos daquele período emergem na filmografia regional contemporânea, como a hibridização de gêneros clássicos; uma estética que desafia os postulados narrativos do cinema comercial e industrial, en tanto optam conscientemente por formas que desafiam a lógica binária institucional entre o filme de ficção e o documentário. De fato, um dos mais importantes pioneiros na teorização do NCL argumenta que o *doc-fic* — a interpenetração entre os gêneros documentário e ficção — constitui uma das expressões estéticas resultantes do sincretismo cultural da América Latina (Birri, 2007a). Para Fernando Birri (2007a), trata-se de uma expressão formal que atua como transparenciadora das realidades latino-americanas, marcada por traços estilísticos fundamentais que emergem de uma história atravessada por sincrises violentas: as demandas da colonização em confronto com as raízes indígenas, as forças armadas em confronto com os movimentos revolucionários, e a representação feita por outros sobre nós, que habitamos o continente — uma forma de neocolonização informativa —.

Para compreender até que ponto essas ferramentas continuam a ser recuperadas, selecionamos filmes que exploram novas formas de construção da realidade social, por meio da denúncia e da reivindicação da resistência, desestabilizando modelos genéricos por meio da experimentação e da prática reflexiva, em um continente que, ontem e hoje, atravessa profundas transformações políticas, tecnológicas e culturais; o que gera um terreno fértil para discussões no campo cinematográfico.

Filmes de hoje: o momento analítico

Nas últimas duas décadas, houve um processo de crescimento no setor audiovisual marcado pela expansão social da lógica do portátil, pela velocidade de gravação, armazenamento e reprodução, entre outros fatores, que levaram a novas explorações formais, críticas e conceituais. Isso possibilitou a entrada de narrativas e estéticas atravessadas por um imaginário geográfico-cultural regionalista na indústria cultural audiovisual argentina y latinoamericana (Flores, 2013; Lusnich e Campo, 2018; Kriger, 2019; Siragusa, 2018), o que gerou um campo de possibilidades para aumentar o espectro de imagens de sujeitos e espaços regionais e o acesso a novas condições para a produção de longas-metragens. Nesse contexto, surge também um maior número de discursos audiovisuais produzidos por diretoras mulheres, e a incorporação de novas subjetividades nos circuitos de produção e exibição audiovisual nos permite imaginar movimentos discursivos de deslocamento estético e temático, em que



questões de gênero e eventos histórico-políticos regionais são retratados de forma territorializada. Com o objetivo de pensar como o cinema atual está ligado às práticas audiovisuais do território abordado pelo NCL dois filmes são escolhidos para análise, a saber, *Con nombre de flor* (Carina Sama, 2019) e *Treinta y Dos* (Ana Mohaded, 2012). Obras que servem para pensar, a partir de uma prática reflexiva, a abordagem de narrativas, linguagens, poéticas, temas, espaços e personagens que evidenciam o lugar geopolítico a partir do qual o conhecimento é produzido.

A análise realizada responde não apenas à observação e ao detalhamento da narrativa audiovisual, mas também busca entender como a forma do filme molda um sentido que vai além da superfície das ações dos personagens. A fim de abordar questões estilísticas de forma e conteúdo — que nos permitam entender como a representação de sujeitos e espaços funciona em um mundo androcêntrico, colonialista e urbanocêntrico — analisamos o modo como as escolhas estéticas, políticas e poéticas constroem territórios afetivos, discursos e personagens na filmografia contemporânea. Os três filmes selecionados são dirigidos por mulheres ligadas a regiões não centrais, o que permite pensar em uma abordagem geográfica e de gênero, a partir de onde é possível vê-los.

Treinta y dos (Ana Mohaded, 2012) é um filme filmado no contexto do julgamento por crimes contra a humanidade realizado na cidade de Córdoba em 2010⁵, no qual Videla, Menéndez e outros 29 militares, policiais e civis das forças de segurança foram condenados.

Em 32 cápsulas que se sucedem como capítulos — e que, no filme, são chamadas de “fatos”, em resposta à linguagem judicial —, a diretora apresenta pessoas que desapareceram e foram assassinadas durante a última ditadura civil-militar, do ponto de vista de quem convive com essas ausências: parentes e amigos de jovens de todo o país que, um dia, se reuniram em Córdoba. O filme conecta pedaços de memórias que constroem um documento único; os testemunhos transformam as vítimas — trabalhadores e estudantes — em pessoas amadas, lembradas e desejadas, cuja força, coragem e sensibilidade não respondem às distinções de gênero. Por meio de diferentes pessoas — mães, esposas, filhos e filhas, maridos, parentes, colegas e amigos — ouvimos histórias de vida, lutas, paixões, sonhos, e também o que os desaparecimentos geraram na vida dessas pessoas. De forma íntima e sensível, o filme se torna

⁵ “La causa “UP1 o Alsina” investigó los asesinatos de 31 militantes políticos detenidos en la Unidad Penitenciaria Número 1 (UP1) del barrio San Martín, en Córdoba, entre abril y octubre de 1976, quienes fueron trasladados al Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba (D2), donde fueron torturados y luego fusilados simulando un intento de fuga. Todas estas personas habían sido encarceladas antes del golpe de Estado y detenidas “legalmente” a disposición del Poder Ejecutivo Nacional” (Comisión provincial de la memoria de Córdoba, 2010, extraído de: <https://apm.gov.ar/em/juicio-up1-videla>).



uma lista de fatos e nomes de estudantes e trabalhadores assassinados, que acreditavam em um mundo melhor e o construíram junto às pessoas que amavam.

O filme cria um espaço entre dois tempos — o presente e o passado —, pois, à medida que a cidade de Córdoba é construída como um lugar que reunia pessoas de todo o país, e ainda reúne, para estudar e trabalhar, ela conecta indivíduos cujo tempo presente é marcado por um passado ativo e por uma busca inesgotável por justiça. Entre montagens paralelas dessas imagens de observação de Córdoba, uma declaração de princípios é apresentada por meio de placas: “abrimos a fragilidade dessa história incompleta, todos podem compartilhar o que está faltando” (Treinta y dos, 2012, 3min25s).

O contexto histórico é apresentado em placas, e materiais de arquivo como jornais nos quais os personagens são citados, vídeos de reuniões das quais participaram, relatórios de assembleias policiais, boletins escolares ou universitários e fotografias. Arquivos que interconectam discursos pessoais e públicos.

Figura 1: Captura de tela de *Treinta y dos*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uw12vACqxyU&t=204s>.

Figura 2: Captura de tela de *Treinta y dos*.

INICIO ANO ACADEMICO 1975		NUMERO DE MAT	
PCO gosto	FACULTAD Esc. Ciencias de la Información CARRERA Licen en Cde la Informacion	0917251	
durante el periodo lectivo)	NACIDO EN Localidad: Río Cuarto Departamento: Río III Provincia: Cba País: Argentina Nacionalidad: Argentino	FECHA: 18/1/98 LE/DNI N.º 6563001 Passporte Nº: Vence: / /	
DE PROCEDENCIA RIO III	ESCUOLA SECUNDARIA DE LA QUE EGRESO Nombre: Colegio Nacional N°1 Localidad: RIO III Departamento: RIO III Provincia: Cba País: Argentina	TIPO de ESCUELA 1 <input type="checkbox"/> Dependiente 2 <input checked="" type="checkbox"/> Universidad 3 <input checked="" type="checkbox"/> Nacional	
MILITAR pido - Armas: Ejercito	CON QUIEN VIVE Con sus 3 <input type="checkbox"/> Con otros	DONDE VIVE 1 <input checked="" type="checkbox"/> En casa	TITULO SECUNDARIO 1 <input type="checkbox"/> Bachiller

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uw12vACqxyU&t=204s>.

O filme é construído como uma colagem barroca em que a história é fragmentada, conectando as cápsulas e separando os "fatos" judiciais: ficções de videodança realizadas por atores e dançarinos - que descobriremos serem também as testemunhas que falam para contar as histórias de seus entes queridos desaparecidos durante a ditadura -, citações de textos literários, canções latino-americanas alusivas à luta dos anos 1970 e diversas imagens, atuais e antigas, com intenção poética. Uma decisão de realização que interrompe a imersão em histórias pessoais e nos força a nos distanciarmos, propondo-nos a atender não a casos particulares, mas a uma prática sistemática.

Con Nombre de Flor (2019) é construído a partir dos diálogos entre a diretora e a protagonista: Malva, uma travesti que triplicou a média de vida trans aos 95 anos e que chegou do Chile a Buenos Aires na década de 1940. As memórias de Malva nos permitem contar com nomes e, às vezes, com rostos - aqueles que aparecem nas fotografias que ela guarda - os fatos históricos que ela viveu: os exílios, as prisões, os amigos e as alegrias. Datas e lugares que contam a história da Argentina a partir da perspectiva de uma pessoa que faz parte de um coletivo marginalizado, violado e silenciado na filmografia nacional; histórias que ligam o íntimo ao público. Logo descobrimos que estamos assistindo a um filme que surge do desaparecimento físico da protagonista antes de ser concluído; a morte de Malva dá à diretora um material provisório que será o registro disponível para contar a história dela. Nos diálogos que compartilham — diretora e personagem —, pode-se ver e ouvir a relutância de Malva em relação a algumas tomadas que apresentam-lhe em sua vida cotidiana; ver no filme as imagens

que a diretora registrou como material de pesquisa produz um distanciamento que se traduz na adição de um ponto de vista que se propõe a discutir (com) as imagens. A explicitação do conflito "ético" problematiza as imagens, ao mesmo tempo em que nos convida a dar-lhes outro valor, modificando-as ao saber que, apesar de tudo, elas são o material sobrevivente de uma sobrevivente; colocando em cheque a recepção passiva. Trabalhar com as próprias imagens como se fossem estranhas para fazer um filme diferente do planejado, incluindo a contingência como parte da história, é um elemento que nos oferece a possibilidade de desnaturalizar a função da imagem que testemunha e é prova de existência, interação e disputa. Sobre isso, a diretora diz: "O material era apenas um esboço, parte da pesquisa. Sua amiga Marlen Wayar me deu a chave. Ela me disse: 'você sempre foi colocado em posição encurtada. Aqueles de nós que saíram da norma analisaram o mundo de uma forma muito mais complexa'" (*Con Nombre de Flor*, 2019, 11min30s). A voz da diretora organiza a voz incompleta, imprecisa e fragmentada da protagonista da história; um ponto de vista que é construído para colocar em perspectiva o que Malva narra: a história marginalizada e invisível de um coletivo que lutou para resistir a um estado e a uma sociedade que os violou e oprimiu por serem quem são. Ao mesmo tempo em que o filme nos apresenta um olhar crítico sobre a sociedade passada e presente, ele propõe uma crítica aos discursos documentais da verdade, por meio de sua forma; *Con nombre de flor* apresenta uma experiência de vida e um filme fracassado, que se torna um filme "outro".

Figura 3: Captura de tela de *Con nombre de flor*.



Fonte: <https://vimeo.com/ondemand/namedlikeaflower>.

Figura 4: Captura de tela de *Con nombre de flor*.

Fonte: <https://vimeo.com/ondemand/namedlikeaflower>.

Por meio de uma personagem que exibe uma ambivalência de sentimentos, tanto hostis quanto afetuosos em relação ao mundo e à câmera; uma pessoa que vive nos limites sempre móveis da cultura, devido à sua condição de mulher, migrante, mulher trans, latino-americana e idosa. Segundo Camblong (2009, p. 127):

Nossa permanência inconstante, elusiva e excêntrica no limite, habitando a borda, é "irrelevante" ou, o que equivale à mesma coisa: in-significante. Portanto, apresentar sua ausência, nomeá-la, dar-lhe relevância, interpretar suas implicações éticas e políticas impõe um efeito retumbante em nossas elucubrações sobre as fronteiras. Nós, a tribo irrelevante da periferia, somos e não somos ao mesmo tempo. O 'ficar entre' estabelece um terceiro espaço que demarca o um e o outro, os mantém em atrito, os mistura, os confunde e os coloca em crise.⁶

Os dois filmes assumem um ponto de vista subjetivo para construir um mundo no qual o que não está mais lá, personagens e espaços, aparecem em um lugar de destaque: em *Treinta y dos compañeros/as desaparecidos en la última dictadura cívico-militar*, e em *Con Nombre de Flor* uma pessoa que morreu no meio do processo do filme. Filmes que enunciam ausências enquanto abordam temas e formas ausentes na filmografia nacional, ausências físicas e lacunas temáticas são encenadas, fazendo aparecer pessoas e territórios, sua cultura, seus valores, suas vozes e paisagens. Filmes de não-ficção que constroem um gênero fronteiriço por meio de disputas formais e de um tratamento particular dos temas abordados; cineastas que transitam entre regiões plurais e que, com liberdade estilística, reinventam, misturam e produzem

⁶ A tradução é da articulista.

dispositivos para dar a cada filme o que ele precisa, constituindo assim sua particularidade e força; obras comprometidas tanto com seus personagens quanto com o social — se é que é possível fazer a diferença —, que utilizam recursos particulares em formas intransferíveis. Para as urgências, as criatividades aparecem, na medida em que o envolvimento pessoal dos autores e a necessidade de usar as ferramentas disponíveis são palpáveis: para que os personagens apareçam, continuem a existir, deixem de estar ausentes. A urgência pode ser traduzida em problemas técnicos, em enquadramentos desfocados, de baixa qualidade ou aberrantes, histórias repetitivas, planos precários e materialidades diversas que tiveram de tecer a falta de um corpo a ser filmado. Construindo obras-documentos que são a prova da existência de uma história fundamental, um traço único e indelével do que aconteceu, está acontecendo e também acontecerá.

As reconstruções de vidas disponíveis oferecem como única verdade a própria experiência, anedotas, o fluxo fragmentário do pensamento, uma reflexão sobre o mundo que escapa à narrativa dramática da ficção ou à promessa histórica do documentário, um discurso em primeira pessoa que "não dita, mas oferece e é incorporado (em um corpo: vulnerável)"⁷ (Weinrichter, 2007, p. 29). As entrevistas são uma fonte de vozes, histórias, anedotas e fatos históricos, mas também estão lá para fornecer algo mais do que testemunho, elas nos permitem ver e ouvir em *Treinta y dos* o que as ausências produzem nas pessoas e nas vidas daqueles que permanecem, e em *Con Nombre de Flor*, um corpo agora ausente veio para contar o que só ela sabia, mesmo por meio de imagens que não eram as de sua preferência.

Testemunhamos como a intimidade irrompe na esfera pública, o discurso narrativo subjetivo e as heterobiografias abordam temas, personagens, espaços e afetos ligados a experiências pessoais e territoriais; formas textuais que são construídas em particularidades regionais, que questionam suas próprias buscas expressivas e propõem rupturas em relação às realidades políticas e às configurações culturais do "nacional" versus "local", e até mesmo do "feminino" versus "masculino". Fazer surgir um discurso que dinamize inovações e impulsione rupturas ligadas a sensibilidades que incorporem as vozes das comunidades e que se traduzam em personagens com narrativas próprias: propostas descentralizadoras e não retratos hegemônicos que transformam seu discurso sobre marginalidades e periferias culturais em um fetiche romântico-popular. Obras que expressam: no cinema, o que morreu pode não desaparecer, o que desapareceu pode não morrer, o que não está lá continua lá. Ao mesmo tempo, desafiam o vínculo entre o cinema e o real, o social e o marginal; porque, ao mesmo tempo em que se

⁷ A tradução é da articulista.



evidenciam os mecanismos pelos quais as subalternidades são construídas no audiovisual, produz-se uma maneira de produzir novas formas de habitar o presente.

Algumas conclusões possíveis

A filmografia produzida por essas diretoras ligadas a outras províncias argentinas além de Buenos Aires possibilita a entrada de comunidades, sujeitos de diversas regiões e construções geopolíticas que nos permitem pensar nas características particulares de territórios e personagens, ao mesmo tempo em que tornam visíveis os mecanismos que os subalternizam. Esse é o caso quando Malva migra para Buenos Aires em busca de oportunidades, como fez Sama, assim como em *Treinta y dos*, que é construído na cidade de Córdoba, onde Mohaded migrou, viveu e militou, um lugar que reuniu operários que trabalhavam em fábricas — no período anterior ao golpe — e estudantes da América Latina e da Argentina — principalmente do norte da Argentina, como Mohaded — para estudar na universidade mais antiga do país. Fenômenos sócio-históricos que mostram como afetam a vida das pessoas e a cultura regional: as ausências do Estado, o desenvolvimento urbano não planejado, a distribuição injusta de recursos econômicos, o êxodo forçado de áreas rurais ou menos urbanizadas para as grandes cidades; e como isso afeta a qualidade de vida das comunidades. O que se revela mais promissor é a maneira como se reivindica a capacidade de resistência dos sujeitos diante de lógicas que marginalizam e excluem; os dois filmes resgatam as formas pelas quais esses coletivos, apesar de tudo e ao longo do tempo, vêm exercendo essa resistência. Essa possibilidade de deslocamento do lugar de vítima e de resgate das potências — coletivas e também individuais — provoca um modo de ver (e de nos ver) que, para nós que nos identificamos como pessoas de uma região não central, traça vínculos particulares, baseados no reconhecimento e no respeito. Obras que colocam em cena atores e atrizes capazes de experienciar o que interpretam, ou personagens complexos que dificultam qualquer tentativa de universalização ao expressarem os interesses, os conflitos, as aspirações e as perspectivas de um coletivo. Essas características, identificadas nas obras analisadas, também fazem parte das ressonâncias que podem ser vinculadas ao legado do chamado Novo Cinema Latino-Americano.

Sobre filmografias unidas por determinadas marcas culturais e linguagens audiovisuais compartilhadas, Iuri Lotman (1995) fala da existência de dialetos de memória que são preservados para a organização interna das coletividades; uma memória coletiva entendida como mecanismo de transmissão e produção de comunicação, na qual certos textos são



preservados e outros, atualizados. Nesse sentido, ele argumenta que, se “identificarmos a memória com a conservação de textos, podemos isolar uma ‘memória informativa’ e uma ‘memória criativa’” (Lotman, 1995, p. 109). A primeira possui apenas uma dimensão e está subordinada à cronologia; já na memória criativa — como é o caso da memória da arte — um ou outro texto é atualizado por movimentos culturais. Segundo Lotman (1995, p. 110):

Os textos atuais são iluminados pela memória, mas os não atuais não desaparecem, mas são como se fossem extintos, passando a existir em potencial. Esse arranjo de textos não é sintagmático, mas contínuo, e forma um texto como um todo, que não deve ser associado à biblioteca ou à memória da máquina nas formas tecnicamente possíveis no presente, mas a uma fita de filme do tipo de *O espelho*, de A. Tarkovsky, ou *Agnus Dei*, de Miklós Jancsó⁸.

É nessa linha que o apelmatamento do geográfico e do cultural (Kusch, 1976), uma geocultura típica de Nossa América, nos permite pensar: em primeiro lugar, a maneira como o espaço entra nessas obras como personagem — a Buenos Aires dos anos 1950, em *Con nombre de Flor*, e a cidade de Córdoba, que é passado e presente, em *Treinta y dos* —. Porque, recuperando as palavras de Ricardo Kaliman (2013, p. 2), “quando falamos de uma região cultural, estamos sempre dizendo, ou pelo menos insinuando, mesmo que não o digamos explicitamente, não apenas onde (de onde e para onde), mas também quando (de quando e para quando)”⁹.

Em segundo lugar, como os testemunhos dos sujeitos sociais das comunidades são reivindicados, já que, nas obras eles são fonte de sabedoria e vozes qualificadas para falar sobre a história, a memória e a cultura de seus territórios e coletivos e, além disso, pessoas que heroicamente resistem e lutam para exigir justiça.

Em terceiro lugar, entendemos que as escolhas formais presentes nos filmes analisados — como o uso de imagens de arquivo, a fragmentação narrativa e a centralidade do testemunho — não apenas constroem uma linguagem poética própria, mas também traduzem um posicionamento político das autoras diante da memória e da história. Assim, essas marcas estilísticas se inscrevem como continuidade e reatualização de um legado crítico e sensível do Novo Cinema Latino-americano.

Finalmente, sobre a contaminação dos gêneros tradicionais como expressão formal de um território em disputa, como se disse antes, Fernando Birri nos convida a pensá-la como uma resposta presente nas raízes do "ser latino-americano", fruto de uma história de violência e

⁸ A tradução é da articulista.

⁹ A tradução é da articulista.



sincretismo, que hoje transita entre os movimentos de libertação indigenista e o pensamento imigrante que veio de fora: o da cruz, da espada, dos arados, da libido revolucionária e anárquica (Birri, 2007b, p. 29).

Referências

- BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura**: seguido de nuevos ensayos críticos. Tradução de Nicolás Rosa e Patricia Wilson. México: Siglo XXI, [s.d.]. Edição original de 1953.
- BIRRI, Fernando. **Soñar con los ojos abiertos**: las treinta lecciones de Stanford. Buenos Aires: Aguilar, 2007a.
- BIRRI, Fernando. **How to shoot a "Doc-Fic" film**. Córdoba; Havana: Consejo Provincial de Córdoba; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 2007b.
- CAMBLONG, Ana María. Habitar la frontera. **deSignis**, n. 13, p. 125–133, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066732013.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2025.
- DE LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no**: feminismo, semiótica, cine. Tradução de Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Cátedra, 1992.
- DOLL, Darcie. Escaping genres by entering them: a trend in current Latin American cinema. **Comunicación y medios**, Santiago do Chile, n. 26, p. 51–59, 2012. Disponível em: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/26103/27997>. Acesso em: 23 abr. 2025.
- FLORES, Silvana. **El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine. **Revista Tricontinental**, n. 13, p. 107–132, 1969.
- HEREDIA, Pablo. Existem regiões culturais? Introdução, crítica e projeções de estudos geoculturais. **Silabario: Journal of Geocultural Studies and Geocultural Essays**, v. 7, p. 103–111, 2004.
- KALIMAN, Ricardo J. Las regiones subjetivas: bandoleros argentinos y un chamamé de frontera. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA**, 10., 2013, Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre: PUCRS, 2013. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/x-sihl/media/mesa-6.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2025.
- KRIGER, Clara (Ed.). **Nova cartografia da produção audiovisual argentina**. Nova York: Peter Lang Publishing, 2019.
- KUSCH, Rodolfo. **Geocultura del hombre americano**. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.



LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I.** Tradução de Desiderio Navarro. Madri: Universitat de València, 1996. Edição original: 1983–1986.

LUSNICH, Ana Laura; CAMPO, Javier. Argentine cinema and its regional dimension. *Aura: Revista de Historia y Teoría del Arte*, v. 8, p. 2–7, 2018. Disponível em: <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/download/614/526/1609>. Acesso em: 23 abr. 2025.

MESTMAN, Mariano et al. **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina.** Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso:** princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso E Texto.** Campinas: Pontes, 2012.

RICH, B. Ruby. Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano. Tradução de Ilse Kornreich. **Debate feminista**, v. 5, p. 292–320, 1992. Disponível em: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1571/1408. Acesso em: 23 abr. 2025.

SIRAGUSA, Cristina. Cruzando fronteras: identidades, series de ficción federal y road movie en la televisión argentina. **Revista Comunicación y Medios**, Santiago do Chile, n. 37, p. 156–167, 2018. Disponível em: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/48619/52970>. Acesso em: 23 abr. 2025.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa:** tentativas en torno al cine-ensayo. Tradução de Susana Antón, Marta Muñoz. Pamplona: Governo de Navarra, 2007. Disponível em: https://mpison.webs.upv.es/ensayo_audiovisual/archivos/la_forma_que_piensa.pdf. Acesso em: 23 abr. 2025.

FILMOGRAFIA

MOHADED, Ana María. **Treinta y dos.** Argentina: Kipus Documenta, 2012. 96 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uw12vACqxyU&t=204s>. Acesso em: 23 abr. 2025.

SAMA, Carina. **Con nombre de flor.** Argentina: Río Films, 2019. 61 min. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/namedlikeflower>. Acesso em: 23 abr. 2025.



Ana Paula Compagnucci

Pesquisadora da Faculdade de Artes da Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), com bolsa do CONICET. Realizadora audiovisual de curtas e longas-metragens independentes com ancoragem territorial e perspectiva de gênero, que colocam em cena questões sociais. É bacharel em Cinema e TV pela UNC e doutoranda em Semiótica no Centro de Estudios Avanzados da FCS e da FFyH da mesma universidade. Aborda temáticas que articulam os estudos latino-americanos com teorias filmicas feministas a partir de uma perspectiva semiótica. Integra a rede DOCLA (Documentaristas Latino-americanas) e o grupo de pesquisa. Transitando imagens e territórios na audiovisualidade de Córdoba (2010-2023): cartografias cinematográficas, dispositivos artísticos e derivas tecnopoéticas.

