

Método fílmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva

por Fabián Rodrigo Magioli Núñez e Marina Cavalcanti Tedesco*

Resumo: A documentarista Marta Rodríguez possui uma singular obra que aborda relevantes questões da sociedade colombiana desde os anos 1960. Com formação em sociologia e antropologia, estuda cinema com Jean Rouch e realiza, ao lado do fotógrafo Jorge Silva, filmes nos quais desenvolve um método próprio, que associa a militância política com a observação participante antropológica. No entanto, é possível afirmar a existência de duas linhas gerais em sua obra: 1) filmes marcados pelo método ímpar de trabalho construído por ela e Silva a partir da convivência com as comunidades retratadas e 2) filmes marcados pela urgência. Ambas se inter-relacionam. Posto isso, são pertinentes as seguintes questões: 1) existem diferenças estéticas entre as duas vertentes mencionadas acima?; 2) que transformações estéticas existem, em linhas gerais, na obra de Rodríguez e Silva?; 3) é possível identificar algum traço em comum em todos esses filmes?

Palavras-chave: método fílmico, estética, Marta Rodríguez, Jorge Silva, documentário.

Abstract: Documentarist Marta Rodríguez's significant work addresses relevant questions of Colombian society since the 1960s. Her training in sociology and anthropology, as well in cinema with Jean Rouch, allowed her to develop together with photographer Jorge Silva, a method that combines political activism with anthropological participant observation. However, two main lines can be identified in her work: 1) films marked by their unique method produced while they lived with the communities portrayed, and; 2) films defined by urgency. Since both lines are interrelated, this paper analyzes the following questions: 1) are there aesthetic differences between the two aforementioned aspects?; 2) which aesthetic transformations can be discerned in the work of Rodríguez and Silva ?; and 3) do all of their movies share common traits?

Keywords: Filmic method, aesthetics, Marta Rodríguez, Jorge Silva, documentary.

Fecha de recepción: 16/06/2015

Fecha de aceptación: 28/09/2015

Os caminhos e descaminhos da construção de um método



Chircales (1964-1971)

A trajetória de Marta Rodríguez e Jorge Silva se singulariza pelo método de trabalho desenvolvido por ambos ao longo dos anos e empregado em parte significativa de suas obras. Pelo impacto que causou no lançamento de suas diferentes versões e também por ser aquele que introduziu estes realizadores nos festivais do Nuevo Cine Latinoamericano tomaremos *Chircales* (1964-1971), o primeiro filme da dupla, como ponto de partida para a reflexão aqui proposta.

Marta Rodríguez já conhecia os *chircales* (locais na periferia de Bogotá onde tijolos eram produzidos de forma rudimentar) quando decidiram filmar no local. Havia trabalhado lá por um tempo como professora voluntária – o que constituía parte de suas atividades como integrante do Movimiento Universitario de Promoción Comunal, cuja figura central era Camilo Torres.

Ainda assim, o contato não parecia ter sido suficiente. Por isso, durante os meses iniciais das visitas quase diárias nada foi captado.

Martha [sic] e Jorge trabalharam seis meses seguidos com o único objetivo de estabelecer uma relação com a comunidade, conhecer seus problemas e registrar, em fotografia ou material magnético, entrevistas e personagens desta comunidade de *chircaleros*. Às vezes fingiam usar a câmera para que eles fossem se acostumando a este artefato e não afetasse o desempenho de suas tarefas cotidianas¹ (González *apud* Arboleda; Gómez, 2002: 231).

Este procedimento já aponta para alguns pontos nodais do que viria a ser a prática cinematográfica dos diretores e o método que eles defenderiam em diversas oportunidades: 1) a necessidade de começar com uma pesquisa aprofundada, que teria como norte a observação participante da antropologia, e 2) a tentativa de misturar tanto àquele universo que sua presença se tornasse irrelevante (e aqui é perceptível a importância de Jean Rouch na formação² de Rodríguez, em especial dos chamados “filmes de possessão”³ feitos por ele).

Para cumprir este segundo objetivo, Silva e Rodríguez contavam tanto com o respeito adquirido através de trabalhos anteriores –as protagonistas de *Amor, mujeres y flores* (1984-1989),⁴ por exemplo, quiseram assistir a *Chircales* para sentir mais confiança e permitir o acesso dos cineastas a seus cotidianos– como com o espaço concedido às comunidades dentro do processo de realização.

¹ Martha y Jorge trabajaron seis meses seguidos con el único objetivo de establecer una relación con la comunidad, conocer sus problemas y registrar, en fotografía o material magnético, entrevistas y personajes de esta comunidad de *chircaleros*. A veces fingían usar la cámara para que ellos se fueran acostumbrando a este artefacto y no molestara en el desempeño de su cotidianidad

² Marta Rodríguez estudou com Jean Rouch no Museu do Homem, em Paris, no começo dos anos 1960.

³ Ferraz (2010) divide a ampla filmografia de Rouch em dois grandes eixos, que teriam sido desenvolvidos paralelamente: “eixo filmes de possessão” e “eixo fabulação” (como a própria autora destaca, trata-se de uma classificação apenas para fins explicativos e analíticos, posto que muitas vezes tais eixos apareciam misturados nas obras).

⁴ *Amor, mujeres y flores*, assim como *Nacer de Nuevo* (1986 – 1987), não entraram no *corpus* de análise deste artigo por terem sido finalizados apenas por Marta Rodríguez, em decorrência da morte de Jorge Silva.



Chircales (1964-1971)

Em *Chircales*, “sua colaboração consistia na organização dos materiais e na estruturação do filme junto com os realizadores” (Arboleda; Gómez, 2002: 232).⁵ Em *Planas: Testimonio de un Etnocidio* (1971), alguns indígenas foram a Bogotá participar ativamente da pós-produção do material captado –discutiremos porque eles só se somam efetivamente ao processo depois das gravações em momento ulterior. Já em *Campesinos* (1970-1975) a troca se deu em distintas áreas, tais como roteiro e direção de arte e de produção.

Contudo, é preciso destacar que embora a integração dos sujeitos retratados provoque o efeito antes indicado, ou seja, imiscuir o realizador na comunidade retratada, ela não ocorre principalmente por esta razão. Em primeiro lugar, consiste no melhor caminho (a convivência constante do realizador com a comunidade ao lado do trabalho em conjunto com os sujeitos durante todo o processo fílmico, da pré a pós-produção), segundo a avaliação de Rodríguez e

⁵ Su colaboración consistía en la organización de los materiales y la estructuración de la película en conjunto con los realizadores.

Silva, para tentar não impor a visão de mundo e os pressupostos ideológicos e/ou culturais dos realizadores ou deixar de perceber algo importante para o grupo (o que, evidentemente, nem sempre é possível).

Como narra a diretora: “Em que pese o fato que trabalhamos bastante tempo [nos *chircales*], a força dessa realidade, o grau de exploração das pessoas, fez com que reavaliássemos todo o trabalho, pois havia preconceitos nossos... E, logo, houve mais correções quando mostramos o copião a eles” (Rodríguez; Silva, 1980: 27).⁶

Ademais, a dupla nunca viu seus filmes apenas como um fim. Na verdade, parece correto afirmar que se havia algo mais importante era o percurso a ser trilhado e as mudanças que poderiam acontecer ao longo do trajeto. Ao chegar aos *chircales*, por exemplo, encontraram migrantes das zonas rurais desorganizados, fragilizados e não qualificados trabalhando em condições precárias ao extremo e envoltos em relações de *compadrazgo*⁷.

Na medida em que a película vai tomando forma, as absurdas relações laborais começam a ser desnaturalizadas e os mecanismos de exploração vêm à tona. Os *chircaleros* começam a questionar. Identificando o documentário como o grande responsável por tais mudanças, o representante do dono das terras tenta interrompê-lo expulsando da região os cineastas e a família Castañeda, protagonista da obra. Os resultados, no entanto, não foram os esperados. Graças ao apoio recebido dos outros habitantes do local *Chircales* pôde ser terminado. Além disso, criou-se um sindicato dos fabricantes artesanais de tijolos.

⁶ Y que pese a que trabajamos bastante tempo [nos *chircales*], la fuerza de esa realidad, el grado de explotación de la gente, hizo que reevaluáramos todo el trabajo, pues había preconceptos nuestros... Y luego, hubo otras correcciones cuando mostramos él copión a la gente.

⁷ No *compadrazgo* o arrendador das terras, que pode ou não ser o proprietário das mesmas, participa de alguma maneira da vida da família do/a trabalhador/a, e muitas vezes é visto como uma pessoa poderosa que o/a ajuda (uma ajuda pontual que camufla uma enorme exploração). Apresenta traços semelhantes ao coronelismo brasileiro.



Chircales (1964-1971)

É considerando os avanços recém-mencionados, os quais foram conquistados através de um longo processo cinematográfico não convencional (tanto no que tange a sua duração quanto ao grau de participação das personagens), que Marta Rodríguez critica certo tipo de produção política –opinião compartilhada por Jorge Silva.

A própria realização da película é um processo que se desencadeia na comunidade. Quando chegamos havia um nível político muito primário, nossa presença foi questionando os mecanismos de exploração. Isso forma parte do nosso trabalho, que mais tarde se condensa na obtenção de um nível organizativo mais alto: um sindicato. É um trabalho paralelo, não? Não acredito que se possa fazer cinema político de forma voluntarista (Rodríguez; Silva, 1980: 27).⁸

⁸ La propia hechura de la cinta es un proceso que se desencadena en la comunidad. Cuando llegamos había un nivel político muy primario, nuestra presencia fue cuestionando los mecanismos de explotación. Esto forma parte de nuestro trabajo, que más tarde se plasma en obtener un nivel organizativo más alto: un sindicato. Es un trabajo paralelo ¿no? No creo que se pueda hacer cine político en forma voluntarista.

Porém, em 1980, quando a entrevista acima citada foi concedida, os realizadores já tinham se deparado com condições objetivas que os obrigaram a trabalhar de outra maneira. Aqui, o caso emblemático é *Planas: Testimonio de un Etnocidio*, o segundo filme da dupla.

A organização dos indígenas guahibo da região de Planas, Estado de Meta, passou a dificultar a exploração de sua mão-de-obra, fato que não tardou a receber uma resposta extremamente violenta: assassinatos, deslocamentos forçados, incêndios de povoados inteiros, torturas, violações, enfim, todos os elementos que compõem um verdadeiro massacre.

Rodríguez e Silva tomam conhecimento dos fatos através de padres da teologia da libertação (Arboleda; Gómez, 2002) e demonstram interesse em filmar na região. Ocorre que esta se encontrava extremamente militarizada. Assim, só foi possível permanecer duas semanas em campo.

Tratamos de superar algumas questões nos níveis teórico e investigativo, mas cada caso implica uma metodologia distinta. *Planas*, por exemplo, foi uma obra de contrainformação. Nesse momento se assassinavam indígenas em Planas e fomos até lá pegar testemunhos. Não pudemos ficar mais que duas semanas porque o exército ocupava a região e havia a exigência de autorizações. Ali o trabalho de pesquisa foi posterior (Rodríguez; Silva, 1980: 28).⁹

O irônico é que foi graças a um prêmio recebido por *Planas*, documentário no qual Rodríguez e Silva ficaram impossibilitados de seguir o método que consideravam ideal, que a dupla conseguiu recursos para a confecção de uma nova versão de *Chircales*, que veria sua duração reduzida de uma hora e meia para 42 minutos.

⁹ Tratamos de superar algunas cuestiones a nivel teórico y de investigación, pero cada caso implica una metodología distinta. *Planas*, por ejemplo, fue una película de contra-información. En ese momento se asesinaba indígenas en Planas y fuimos a tomar testimonios sobre el terreno. No pudimos quedarnos sino dos semanas porque el ejército tenía la zona ocupada y había requisas. Allí el trabajo de investigación fue posterior.

No plano político, os resultados também foram positivos. A obra participou de uma campanha de solidariedade aos gahibos que conseguiu, inclusive, que pela primeira vez um massacre de indígenas fosse tema de debate no Senado (Fundación Cine Documental: em internet).

Embora não tenha sido a forma padrão do fazer cinematográfico de Marta Rodríguez e Jorge Silva, houve mais uma produção metodologicamente próxima a *Planas*, *La voz de los sobrevivientes* (1980)

Enquanto investigavam e registravam para o projeto *Nuestra voz...* Rodríguez e Silva, fazendo um parêntesis urgente, rodaram *La Voz de los Sobrevivientes* a pedido dos indígenas do CRIC [Consejo Regional Indígena del Cauca], que no filme denunciam para os delegados da Anistia Internacional como a recuperação de terras lhes custou a vida de seus líderes mais valiosos. Este documentário é uma homenagem a Benjamin Dindicue, líder paez assassinado em 1979 (Paranaguá *apud* Fundación Cine Documental: em internet).¹⁰



La voz de los sobrevivientes.

¹⁰ Mientras se investigaba y registraba el proyecto de Nuestra Voz... Rodríguez y Silva, haciendo un paréntesis urgente, rodaron La Voz de los Sobrevivientes a petición de los mismos indígenas del CRIC [Consejo Regional Indígena del Cauca], que aquí denuncian ante delegados de Amnistía Internacional cómo la recuperación de tierras les ha costado la vida de sus líderes más valiosos. Este documental es un homenaje a Benjamin Dindicue, líder paez asesinado en 1979.

Método fílmico e estética: relações possíveis?

Existem diferenças estéticas entre as duas metodologias encontradas na obra de Jorge Silva e Marta Rodríguez –a “ideal”, que associa o método de realização fílmica à observação participante da Antropologia, e a conjunturalmente necessária, caso dos filmes de contra-informação? Para responder a esta pergunta –tendo por objetivo identificar que transformações estéticas existem, em linhas gerais, na produção de Rodríguez e Silva– e se é possível identificar algum traço em comum em todos esses documentários, iremos, em um primeiro momento, nos concentrar detalhadamente nos diversos elementos que cada um deles leva às telas.

Chircales, cuja sinopse já foi apresentada, começa com uma cartela onde se lê uma citação de Karl Marx sobre os meios de produção e o que eles podem informar a respeito de determinada sociedade. Em seguida, tem início um prólogo que desqualifica o processo eleitoral colombiano, dada a alienação e a falta de consciência social do povo que dele participa. Seguem-se os créditos iniciais, uma sequência de fotomontagem que dura em torno de um minuto onde são apresentados os “inimigos do povo” (um recurso muito comum em diversos filmes do período), para então mergulharmos no universo dos *chircales* –um mergulho do qual sairemos apenas no final, quando assistimos à família Castañeda caminhando sem rumo com seus poucos bens após a expulsão do seu local de moradia e trabalho, enquanto um narrador faz uma aproximação entre o que eles estão vivendo e o que se passa em toda a América Latina. A título de conclusão surge uma nova cartela, dessa vez com uma frase de Camilo Torres: “la lucha es larga, empezemos ya”.¹¹

¹¹ É preciso destacar que terminar um filme naquele momento com tal frase significava um chamado para uma luta de libertação que poderia inclusive ser armada (Camilo Torres, inicialmente um padre da Teologia da Libertação, deixa o sacerdócio na metade da década de 1960 para se juntar à guerrilha).

Fica evidente a utilização, por parte de Rodríguez e Silva, de uma estrutura onde saímos de um nível global (o pensamento de Marx) para a esfera nacional (representada pelas eleições e pelos “inimigos do povo”) até chegarmos à escala local (os *chircales*) e retornamos a um âmbito mais abrangente (a América Latina). Essa estratégia geral-particular-geral também foi adotada, por exemplo, em *Entre ponerle y no ponerle* (Héctor Ríos, Chile, 1971) e *Mayoría absoluta* (Leon Hirszman, Brasil, 1964), obras que, como *Chircales*, guardavam forte relação com o Nuevo Cine Latinoamericano.

Contudo, apesar do que a descrição acima poderia sugerir, a montagem de tal filme não é extremamente rígida em sua lógica, que, por sua vez, não se orienta apenas pelo princípio de causa e efeito –embora ele esteja presente, claro. Assim, encontramos sequências que contribuem para o argumento geral, mas não estão bem “amarradas” com o que vem antes ou depois, como por exemplo a que a Senhora Castañeda trabalha ouvindo uma radionovela, e ainda verdadeiras digressões, como o conjunto de planos da primeira comunhão de uma das filhas, onde esta caminha pelos paupérrimos *chircales* em traje de festa, enquanto na banda sonora ouvimos sons bastante estranhos mesclados aos de um piano.

Há, ainda, algumas lacunas presentes no documentário que só a partir de paratextos podem ser preenchidas. A organização sindical dos trabalhadores, por exemplo, não é sequer mencionada. O mesmo acontece com o particular método de pesquisa, captação e montagem mobilizado pelos diretores e com as circunstâncias da expulsão dos Castañeda e a relação direta do acontecimento com o processo de realização. O público só irá tomar conhecimento de tudo isso se ler alguma entrevista de Marta Rodríguez e Jorge Silva, reportagem ou pesquisa acadêmica que aborde estes temas. Ressalte-se que a ausência na narrativa da formação do sindicato e das razões pelas quais os Castañeda foram obrigados a abandonar os *chircales* enfraquecem a convocação para a luta do final, que acaba surgindo de maneira

muito abrupta, sem nenhuma relação com os caminhos tomados pelos indivíduos que acompanhamos até então.

Voltando à discussão da banda sonora, acima iniciada, é preciso destacar a importância do narrador. A ele cabem as explicações, enquanto os *chircaleros* são responsáveis pelos relatos, o que nos remete ao modelo “voz do saber” e “voz da experiência”, de Jean-Claude Bernardet (2009). Contudo, independente do papel que desempenhem no filme todas as vozes são sobrepostas. O som direto era uma impossibilidade para os cineastas quando estavam em campo. Quanto à música, ela reforçava o clima construído pela montagem e pelas imagens.

As imagens de *Chircales* são outro aspecto que merece atenção especial. Jorge Silva, codiretor e operador de câmara, naquele momento já era um exímio fotógrafo, com experiência em audiovisual e em fotografia fixa. O resultado consiste em planos muito impressionantes em sua composição e, alguns, na radicalidade do trabalho com a exposição. A profundidade de campo, em geral enorme, também é um elemento importantíssimo para que aquela situação pudesse ser exposta em todos seus detalhes e crueza para o espectador. Uma lástima que parte de tamanho potencial imagético não seja aproveitado, na medida em que a função das imagens muitas vezes é ilustrar o que está sendo dito.

Planas: testimonio de un etnocidio tem uma estrutura bem semelhante a de *Chircales*. O documentário começa “passeando” por uma gravura da conquista, detendo-se nos indígenas. Surge, em seguida, uma fotomontagem das forças repressivas colombianas. Ao mesmo tempo, escutamos um narrador afirmar que a história não oficial da conquista (saques, massacres, etc.) é marcada pelos mesmos sofrimentos que as sociedades capitalistas infligem hoje a essas populações.

Após os créditos iniciais, a voz masculina e descorporificada segue sua argumentação, e vemos diversas notícias sobre ataques e matanças de populações tradicionais. As últimas delas se referem diretamente às atrocidades cometidas na região de Planas. A música, presente desde os créditos iniciais, aos poucos diminui, até desaparecer. Um som forte de vento invade o filme. Na imagem, uma paisagem se desvela através de uma panorâmica filmada de dentro de uma casa com teto de palha.

Chegamos, assim, ao nível local, o dos guahibos, de onde sairemos efetivamente apenas no final, quando o narrador articula a exploração colonial do passado com o subjugo imperialista do presente –note-se que, agora, ao contrário do princípio, a preocupação não é apenas com os indígenas, mas também com outros segmentos explorados, tanto nas imagens (planos de trabalhadores da indústria do petróleo e de protesto urbano) quanto nos sons (fala que tenta convencer o público que o camponês e o operário vivem a mesma situação de opressão do indígena).

A chamada para a mobilização aparece novamente. A música percussiva, presente em especial no início, retorna. Vê-se detalhes de armas e, logo após, agentes do Estado armados “até os dentes”, apontando para pessoas desarmadas que participavam de um ato na cidade. A mensagem é clara: é preciso parar com todas as covardias que apresentamos ao longo destes quarenta minutos, inclusive esta última.

As aproximações entre *Chircales* e *Planas*, contudo, extrapolam a questão geral-particular-geral, da qual tratamos até então, e curiosamente se concentram na banda sonora. Ainda compete ao narrador ir além da narração, explicando as experiências, mesmo que a divisão entre saber e relato apareça de forma um pouco mais suave que na produção de estreia de Rodríguez e Silva. O som mais uma vez costuma pautar as imagens, que são organizadas de forma ilustrativa. Já a música segue reforçando o clima das sequências,

atuando em consonância e convergindo com os demais aspectos da realização fílmica.

Não obstante, *Planas* possui suas diferenças. Com uma captação extremamente apressada, posto que a área da filmagem estava muito militarizada e os realizadores sabiam que poderiam ficar poucos dias ali, o rigor e o virtuosismo na construção das imagens se perdeu. A falta de tempo e a urgência do registro fizeram com que apenas a grande profundidade de campo se mantivesse.

Uma segunda mudança relevante a ser destacada são algumas das perguntas feitas pelos cineastas que permaneceram no corte final, o qual também exhibe equipamentos usados para a gravação sonora e visual. Se em *Chircales* há um apagamento total do processo (o que em nossa avaliação acaba por prejudicar a obra), em *Planas* estes breves momentos trazem um pouco de opacidade - embora nesse filme talvez ela não fosse tão importante quanto no primeiro.

O fato de haver um deslocamento das personagens de *Planas* pelo território colombiano, no sentido interior-capital, contribui para a inserção de novos elementos de linguagem. Um grupo de indígenas vai até o Senado denunciar o que os guahibos estavam vivendo e participa de um programa de TV. Apesar do material ter sido proibido de ir ao ar (conforme nos informa o narrador), parte dele ou de alguma captação feita no estúdio pela dupla faz parte do documentário - embora como espectadores só venhamos a compreender isso perto do final. É assim que o som direto e a entrevista com áudio e imagem sincronizados surgem pela primeira vez no cinema de Rodríguez e Silva, enquanto em campo seguiam sendo uma impossibilidade.

Campesinos, o terceiro filme analisado, busca responder à seguinte pergunta: “por que e de que forma o camponês e o indígena passam através da prática de um estágio de submissão a um de organização?” (Fundación Cine

Documental, em internet).¹² Para respondê-la, tal produção percorrerá caminhos muito próprios (a fim de evitar repetições focaremos apenas no que há de diferencial de pelo menos uma das anteriormente estudadas).

No que tange à estrutura, não se trabalhará com um prólogo que articula eventos em uma escala mais geral, a passagem (com alguns níveis intermediários ou não) para uma situação particular e um fim que retorna à esfera latino-americana/terceiro-mundista. O segmento da película anterior aos créditos iniciais introduz o assunto que ela irá abordar –a memória das lutas passadas e sua importância para o presente– e, no restante do tempo, é a isso que os planos irão se dedicar.

Talvez pela centralidade da memória na obra a circularidade seja tão importante para a mesma, que se inicia e termina com um mesmo enquadramento –um *close*– de uma mesma personagem –um homem olhando para a câmera. Acreditamos que a memória seja uma das motivações da repetição de planos encontrada em *Campesinos*, que além de remeter ao processo de construção de uma consciência coletiva parece reforçar e amplificar argumentos e sensações.

Em relação ao narrador, ele se faz presente e cumprindo a função de voz do saber, ou seja, estabelecendo conexões entre as partes do filme, argumentando e contextualizando (eventualmente organizando as ideias expostas por outros). Porém, suas aparições são muito menos constantes. É bastante sintomática dessa diminuição que ele apareça apenas aos quatro minutos e vinte segundos, quando camponeses/indígenas –há uma indefinição problemática na produção entre esses sujeitos que será tratada adiante– já narraram e refletiram sobre si e a luta que estão travando. Cabe destacar,

¹² ¿Por qué y en qué forma el campesino y el índio pasan a través de la practica [sic] de la sumisión a la organización?

ainda, que além de não começar com o narrador o documentário não termina com ele.

As fortíssimas encenações também são inovações na cinematografia de Marta Rodríguez e Jorge Silva. Com uma dimensão explicitamente política e fotografadas de maneira espetacular por Silva, relatos de castigos e de perseguições ouvidos pela dupla são levados às telas, reconstituindo, inclusive, incêndios de casas humildes empreendidos por capatazes das fazendas.

A qualidade de tais encenações nos sugere que *Campesinos* contou com um orçamento maior que *Chircales* e *Planas* para sua realização (uma hipótese bem plausível, considerando a repercussão e os prêmios que ambos obtiveram em festivais no exterior). Uma presença mais substancial e a utilização de som direto ou sincronizado¹³ nas comunidades indígenas/camponesas apontam igualmente nessa direção –apesar de ser indispensável considerar que entre 1964, ano em que tem início *Chircales*, e 1975, quando *Campesinos* termina, os equipamentos para captação de áudio e o acesso a eles haviam passado por mudanças substanciais.

Uma influência direta do que foi recém-apresentado é o aumento das chamadas “cabeças falantes” que, ao contrário do que ocorria em *Planas* (onde apareceram muito menos), olhavam para o entrevistador e não para a câmera. Uma explicação para tal diferença é a possibilidade do material integrado à obra ter sido captado para um programa de TV.

A trilha sonora é outro elemento que se transforma. Ela não só participa da construção de climas como por vezes narra, relata e analisa. E, geralmente, quando isso acontece, acompanha-a um videoclipe dentro filme. A sequência

¹³ Por contarmos com uma cópia muito ruim em DVD não é possível precisar se é um caso ou outro. Independente disso, trata-se de procedimentos mais sofisticados e caros que os encontrados até então.

onde surge o título é um bom exemplo disso. Uma voz masculina canta uma canção militante. No momento em que a letra fala da vida do camponês surge um plano geral onde dezenas de *campesinos* levantam suas armas, que nada mais são que seus instrumentos de trabalhar a terra. É sobre esse plano que entra o título, no céu.

O próximo projeto de Rodríguez e Silva, *Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro* (1974-1980) é decorrente de problemas que surgiram durante a recepção de *Campesinos*.

Quando apresentamos *Campesinos* aos companheiros indígenas do CRIC eles não gostaram da película. Não reconheciam a si mesmos. No filme há imagens que os deixavam confusos, por exemplo quando na Plaza de Bolívar aparece um camponês falando, e nas imagens estavam os indígenas, parecia que careciam de uma voz própria e tiveram que tomá-la de um camponês [...] Um líder indígena nos disse “Por que misturam indígenas e camponeses?, isso é como misturar mulas com cavalos”. Os indígenas nos fizeram perceber que a produção narrativamente atentava contra sua forma de ver a realidade. [...] Percebemos que tinham outro sentido de tempo, de espaço, de ritmo que era necessário conhecer. Por isso fomos conviver com eles, para abandonar os preconceitos (Cuadernos de Cine Colombiano *apud* Arboleda; Gómez, 2002: 241).¹⁴

A observação participante do cotidiano indígena demonstrou a coexistência de “mito, ideologia, política, realidade e fantasia, pensamento mágico e processos políticos contemporâneos” (Cuadernos de cine colombiano *apud* Arboleda;

¹⁴ Cuando nosotros presentamos *Campesinos* a los compañeros indígenas del CRIC la película no les gustó. No se reconocían a sí mismos. En la película hay imágenes que los confundían, por ejemplo, cuando en la Plaza de Bolívar aparece hablando un campesino, y en las imágenes estaban los indígenas, parecían que carecieran de su propia voz y tuvieran que tomarla de un campesino (...) Un líder indígena nos dijo “¿Por qué revuelve indígenas y campesinos?, eso es como revolver mulas con caballos”. Los indígenas nos hicieron caer en la cuenta que la película narrativamente atentaba contra su forma de ver la realidad. (...) Nos dimos cuenta que tenían otro sentido del tiempo, del espacio, del ritmo que era necesario conocer. Por eso nos fuimos a convivir con ellos, para abandonar los prejuicios.

Gómez, 2002: 245).¹⁵ Por conseguinte, fez-se necessário, na opinião dos diretores, mesclar a “realidade” com a “cosmologia” da comunidade, o que se deu através da combinação de “registros documentais” com a “ficcionalização”¹⁶ do mito *La huecada*.



Foi este mito, onde o diabo se disfarça de capataz, latifundiário ou outras figuras que oprimem os indígenas em seu dia-a-dia para roubar suas vacas, que chamou a atenção de Rodríguez e Silva para a necessidade de compreender os processos de resistência da população local através de sua própria lógica – sem julgamentos que não viessem da própria comunidade, como é feito à religiosidade dos *chircaleros*, condenada explicitamente pelo filme.

Tal ficcionalização, presente pela primeira vez nos documentários da dupla e que ocupa uma parte relevante de sua duração,¹⁷ condensa as características

¹⁵ Mito, ideología, política, realidad y fantasía, pensamiento mágico y procesos políticos contemporáneos.

¹⁶ No site da Fundación Cine Documental (fundação de Marta Rodríguez) encontramos os termos “registro documental” e “puesta en escena”, os quais optamos por manter para explicitar as diferenças atribuídas pelos cineastas as diferentes estratégias cinematográficas.

¹⁷ Segundo informação oficial, fornecida por Rodríguez em sua página na internet, a duração de *Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro* é de 90 minutos. Contudo, na cópia que tivemos

mais importantes de *Nuestra voz...* Ela apresenta imagens com bastante profundidade de campo, mesmo em situações com pouca iluminação, que exigem aberturas maiores (possivelmente a tendência a uma profundidade de campo pequena, trazida pelas aberturas maiores, é compensada pelo material sensível utilizado ser película 16mm, o qual favorece uma profundidade de campo bem menor que a do 35mm).

O áudio, durante essas sequências, é composto por ruídos e músicas instrumentais, mobilizados para a construção de climas, o que o afasta de *Campesinos* e o aproxima de *Chircales* e *Planas*. Por outro lado, as falas que explicam o que está sendo visto são, via de regra, oriundas de entrevistas, e não de um narrador. Na verdade, praticamente não há narrador, o que é uma radicalização do movimento que fora iniciado em *Campesinos*: a fusão da voz do saber com a voz da experiência, na figura dos e das indígenas.

Como fica sugerido no parágrafo acima, quando se afirma que as falas explicam o que está sendo visto, há um retorno para uma montagem extremamente ilustrativa, como fica evidente nesta descrição de um trecho de *Nuestra voz...*: uma voz sobreposta masculina conta que o mascarado andava numa mula negra, como os latifundiários quando saem pela propriedade. Imagem de um homem que até então usava máscara sem ela, caracterizado como um rico, de cartola. Uma canção BG (*background*) acentua a tensão. Imagem do rosto do mascarado em sua versão latifundiário. A voz explica que seus pais diziam que os latifundiários tinham a aparência do diabo pelo sofrimento que infligiam aos trabalhadores.

Além da ficcionalização, a produção traz outras particularidades, que acabaram não ganhando tanto destaque, mas que precisam ser mencionadas. Se em determinado momento Rodríguez e Silva levaram às telas a importância da

memória, aqui o que se debate é principalmente a história. Por isso, encontramos planos já utilizados em *Campesinos*, como o *close* com o qual ele tem início e se encerra, e em *La voz de los sobrevivientes* (*La voz...* começa a ser produzido anos depois de *Nuestra voz...*, mas é lançado um pouco antes dele), como a foto do líder indígena com o olho inchado em decorrência da tortura.

É importante, ainda, apontar que em tal filme, ao contrário dos anteriores, exploram-se as possibilidades do texto escrito na tela. Embora o recurso seja usado com parcimônia, há *letterings* e cartelas expondo o que irá abordar o próximo segmento do documentário, como é o caso de “3ª recuperación Hacienda Canaan. Se constituye una empresa comunitária.”, e mesmo um jogo de palavras. Enquanto uma voz sobreposta masculina fala que os indígenas sobrevivem porque são guerreiros e lutadores, posto que até hoje são perseguidos como selvagens, a imagem mostra um caminhão cheio de policiais descendo em terras indígenas. Ao som de uma música que acentua a tensão aparece uma cartela, onde a palavra *ethnocidio* vai crescendo. Parte dela desaparece até formar *homicidio*, e aí compreendemos por que *ethnocidio* estava escrito de forma incorreta.

Por fim, chegamos a *La voz de los sobrevivientes*. Trata-se de uma obra que dialoga pouquíssimo com as demais. Há uma introdução bastante breve ao tema, a perseguição, as torturas e os assassinatos que os indígenas sofrem quando se organizam para lutar por seus direitos, construída com uma voz masculina sobreposta a algumas fotografias do movimento indígena da primeira metade do século passado e de então, década de 1970.

Abruptamente, passam a acompanhar essa voz planos sem som de autoridades, sem contextualização alguma. Pouco depois o homem que fala aparece, e compreendemos que ele e outros indígenas (incluindo mulheres) estão denunciando os horrores vivenciados por eles e outras pessoas da

comunidade. Durante minutos ouvimos seus depoimentos, intercalados com enquadramentos relativamente próximos dos que estão na sala escutando e dos que compõem a mesa e parecem estar ali para registrar os relatos.

Pesquisando sobre a produção o espectador pode descobrir, antes ou depois de assisti-la, que as tais autoridades eram integrantes da Anistia Internacional que haviam ido apurar o que realmente se passava na região. Contudo, mesmo sendo óbvio que para Rodríguez e Silva o que realmente importava era tornar público estes acontecimentos o mais rápido possível –pedido do próprio CRIC– surpreende que nem cartela ou narrador, recursos simples que não retardam de maneira significativa o processo de realização, tenham sido utilizados para passar um mínimo de informação do que está ocorrendo no local.

Da mesma forma, não compreendemos quem é a mulher que aparece no trecho final, com seus filhos, falando que eles continuarão na luta apesar da morte de Justiniano (que tampouco se explica quem é). Todas essas lacunas de conteúdo acabam por enfraquecer o filme, e o mesmo pode ser dito sobre o despojamento excessivo de sua linguagem. A ausência de trabalho com trilha e ruídos na banda sonora e dos planos bem compostos de Jorge Silva, para não falar em estratégias mais sofisticadas que aparecerão logo depois em *Nuestra voz...*, tornam *La voz...* valioso no plano político, mas não no do cinema.

Considerações finais

Após a realização de uma análise fílmica detalhada de todas as obras dirigidas por Marta Rodríguez e Jorge Silva, e do entrecruzamento de seus resultados com aqueles provenientes da revisão bibliográfica empreendida, arriscamo-nos a apresentar algumas respostas para as perguntas que mobilizaram a presente investigação –sem, obviamente, pretender esgotar o tema.

Fica evidente que a estrutura dos filmes da dupla variou enormemente ao longo do tempo –e que isso independeu do método. Exemplo dessa afirmação é encontrarmos a lógica geral-particular-geral de organizar a narrativa tanto em *Chircales* (método ideal) como em *Planas* (método da urgência). Ademais, um olhar para os documentários produzidos a partir do mesmo método também corrobora nosso argumento. Basta compararmos *Chircales* com o circular *Campesinos* (ambos pertencentes ao método ideal), ou *Planas* com o pouco mais que um conjunto de testemunhos que é *La voz de los sobrevivientes* (ambos pertencentes ao método da urgência).

Até onde foi possível identificar, essas mudanças de estrutura foram motivadas tanto por aspectos alheios ao mundo do cinema –como no surgimento da mescla entre “registros documentais” e “ficcionalização” em *Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro*– quanto por questões diretamente relacionadas a tal universo. O avanço da tecnologia na área da captação de som e o acesso a ela permitido pelos prêmios que Silva e Rodríguez foram acumulando (os quais levaram a uma melhora significativa nas condições de produção dos realizadores), permitiu que as entrevistas se tornassem cada vez mais presentes. Uma tendência, como destacam Nichols (2005) e Bernardet (2009), compartilhada com parte significativa dos audiovisuais não ficcionais da época.

Por outro lado, é possível que o método tenha influenciado escolhas estéticas na fotografia e na banda sonora. Para além do fato de mais tempo de realização resultar em imagens e sons melhor trabalhados (o que é bastante previsível), nas produções feitas de acordo com o método ideal não raras vezes enquadramentos, contraste, profundidade de campo, trilha sonora, som ambiente, etc., têm uma função dramática, sendo mobilizados para fortalecer a narrativa. Podemos citar o céu “estourado” da sequência da primeira comunhão de *Chircales* e a canção popular narradora de *Campesinos*, entre outros casos.

Por fim, se há um traço comum entre todos estes filmes é algo que está fora das telas –embora é claro que as imagens e os sons produzidos sejam impregnados disso. Trata-se da compreensão do que era fazer cinema político para Marta Rodríguez e Jorge Silva: um engajamento profundo nas problemáticas abordadas, um forte compromisso com os grupos-personagens (e não apenas no sentido de escutá-los; não devemos esquecer que *La voz...* foi feito exclusivamente para atender à demanda do CRIC) e o entendimento que mais importante que o produto final era o processo e seu potencial de organização e fortalecimento das resistências populares na Colômbia.

Bibliografia

Ríos, Paola Arboleda; Gómez Osorio, Diana. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Medellín, 2002. 483f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Pontifícia Bolivariana, Medellín, 2002. pp. 222-260.

Bernardet, Jean-Claude (2009). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras.

Ferraz, Ana Lúcia Marques Camargo. “A experiência da duração no cinema de Jean Rouch”. In: *Doc On-line*, n. 08, agosto de 2010, pp. 190-211.

Fundación Cine Documental. “Planas: Testimonio de un Etnocidio (1971) 40min”. Disponível em:

<http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Planas_Testimonio_de_un_Etnocidio_%281971%29.html>. (Acesso em: 23/05/2015).

_____. “Campesinos (1970 - 1975) 52min”. Disponível em: <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Campesinos_%281975%29.html>. (Acesso em: 23/05/2015).

_____. “La Voz de los Sobrevivientes (1980) 16min”. Disponível em: <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/La_Voz_de_los_Sobrevivientes_%281980%29.html>. (Acesso em: 23/05/2015).

_____. “Nuestra Voz de Tierra Memoria y Futuro (1974 - 1980) 90min”. Disponível em: <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Nuestra_Voz_de_Tierra_Memoria_y_Futuro_%281980%29.html>. (Acesso em: 23/05/2015).

Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Rodríguez, Marta; Silva, Jorge. “Entrevista concedida a Isaac León Frías”. In: *Hablemos de cine*, n.71, abril de 1980. pp 27-29

Materiais audiovisuais analisados

Chircales. Colômbia, 1966-1971. Direção, roteiro e produção: Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fotografia: Jorge Silva. Som: Marta Rodríguez e Pierre Jacopin. 16mm, P&B, 42min.

Planas: las contradicciones del capitalismo/Testimonio de un etnocidio. Colômbia, 1971-1972. Direção e roteiro: Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fotografia: Jorge Silva. Produção: Marta Rodríguez, Jorge Silva e Gustavo Pérez. 16mm, P&B, 50min.

Campesinos. Colômbia, 1970-1975. Direção, roteiro e produção: Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fotografia: Jorge Silva. Som: Marta Rodríguez e Elmer Carrera. 16mm, P&B, 51min.

La voz de los sobrevivientes. Colômbia, 1980. Direção, roteiro e produção: Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fotografia: Jorge Silva. 16mm, P&B, 16min.

Nuestra voz de tierra: memoria y futuro. Colômbia, 1976-1982. Direção, roteiro e produção: Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fotografia: Jorge Silva. Som: Ignacio Jiménez, Eduardo Burgos e Nohora Drufovka. 35mm, P&B, 100min.

* Fabián Rodrigo Magioli Núñez é Professor adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação pela UFF, com uma tese, defendida em 2009, sobre a recepção crítica do Nuevo Cine Latinoamericano. Seus temas de interesse são: história do cinema, cinema latino-americano, crítica cinematográfica e preservação audiovisual. E-mail: fabian_nunez@id.uff.br.

Marina Cavalcanti Tedesco é graduada em Comunicação Social – habilitação Cinema, mestrada em Geografia e doutora em Comunicação. Atualmente é professora do Departamento de Cinema e Vídeo e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. E-mail: ninafabico@gmail.com.