

2005 - 15 j  
ISSN : 1267-4397  
ISBN : 2-85816-778-8  
code sodis : F277785

français  
español  
portugues

9 782858 167784

# cinémas d'amérique latine

n°13

Brésil  
Brésils

COLOMBIE  
Luis  
Ospina



PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DU MIRAIL  
TOULOUSE

ENTRETIENS  
PÉROU > Josué Mendez  
ARGENTINE > Lisandro Alonso



CINÉMAS  
D'AMÉRIQUE  
LATINE

REVUE ANNUELLE DE  
L'ASSOCIATION  
RENCONTRES CINÉMAS  
D'AMÉRIQUE LATINE DE  
TOULOUSE (ARCALT)

### numéro 13

Publiée avec le concours du  
Centre National du Livre (CNL)

#### COMITÉ DE RÉDACTION

Felipe Angulo, Bárbara Ávila,  
Odile Bouchet, Sylvie Debs,  
Carla Fernandes, Magali Kabous,  
Eva Morsch Kihn, Claire Pailler,  
Amanda Rueda, Esther Saint-  
Dizier, Francis Saint-Dizier.

#### SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Eva Morsch Kihn

#### CONCEPTION ET RÉALISATION

Lorena Magee [05 61 80 64 41]  
lorena.magee@free.fr

#### IMPRESSION ET FLASHAGE

Imprimerie 34 (Toulouse)

#### DIRECTEUR DE PUBLICATION

Francis Saint-Dizier

#### TRADUCTEURS

Felipe Angulo, Ana Blanche,  
Elodie Barbosa, Odile  
Bouchet, Marine Callejón,  
Sylvie Debs, Carla Fernandes,  
Diana Pérez, Claire Pailler,  
Ana Saint-Dizier

#### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

ARCALT, Association pour la  
promotion du cinéma,  
Jose Carlo Avellar, Julio  
Bressane, Hector Bujía  
Invernizzi, Jean-Philippe Polo,  
La Casa de América,  
La Cinémathèque de Toulouse,  
Juan David Correa, GNCTV,  
Kiko Goifman, Pablo Jamardo,  
Laura Morsch, Marcos Magalhães,  
Eduardo Montes Bradley,  
Luis Ospina, Paulo Paranagua,  
Olivier Ton That, Distributeurs  
et producteurs des films cités.

#### VISUEL AFFICHE

Moisés Finalé

#### RÉDACTION

ARCALT  
34, rue de la Fonderie  
31000 TOULOUSE  
tel : 00 33 (0)5 61 32 98 83  
fax : 00 33 (0)5 61 32 68 31  
arcalt31@wanadoo.fr  
www.cinelatino.com.fr

#### ÉDITION

PRESSES UNIVERSITAIRES  
DU MIRAIL (PUM)  
5, allées Antonio Machado  
31058 Toulouse cedex 9  
FRANCE  
tél : 00 33 (0)5 61 50 38 10  
fax : 00 33 (0)5 61 50 38 00  
pum@univ-tlse2.fr

Abonnement et vente  
au numéro : PUM

ISSN : 1267-4397  
ISBN : 2-85816-778-8  
Code Sodis : F277785

PRIX : 15 €

# SOMMAIRE / CONTENIDO / SUMÁRIO

Éditorial > Francis Saint-Dizier .....	1
Raymond Borde Pierre Cadars (FRANCE) .....	2
Jorge Furtado : entrevista / entretien Sylvie Debs (FRANCE) .....	4
O pomar às avessas / Le verger à l'envers José Carlos Avellar (BRÉSIL) .....	20
Walter Salles cineasta y productor / cinéaste et producteur José Carlos Avellar (BRÉSIL) .....	33
Alguns trabalhos e especulações... / Quelques travaux et spéculations... Kiko Goifman (BRÉSIL) .....	55
Animação brasileira / Animation brésilienne Kiko Goifman (BRÉSIL) .....	67
Vini, video, vici Luis Ospina (COLOMBIE) .....	74
Los cines periféricos / Cinémas périphériques Julián David Correa (COLOMBIE) .....	83
Lisandro Alonso : entrevista / entretien Hector Bujía (ARGENTINE) .....	92
Una orquesta de reincidentes / Un orchestre de récidivistes Diego Lerer (ARGENTINE) .....	105
El Elvis rojo / L'Elvis rouge Eduardo Montes Bradley (ARGENTINE) .....	114
Aquí entre cineastas / Ici entre cinéastes Luis Tovar (MÉXIQUE) .....	127
Por sus leyes los conoceréis / Vous les connaîtrez à travers leurs lois Victor Ugalde (MÉXIQUE) .....	139
Josué Méndez : entrevista / entretien Nicolas Azalbert (FRANCE) .....	145
Septembre 2005 : Jorge Arriagada .....	152
Hacia un mercado audiovisual... / Vers un marché audiovisuel... Eva Piwowarski (ARGENTINE) .....	154



BRÉSIL



COLOMBIE



ARGENTINE



MÉXIQUE

**Pendant l'année 2004**, les cinématographies latino-américaines ont connu une forte effervescence sur le front de la production filmique et, chose nouvelle, dans le domaine de la diffusion en salle pour les publics des Amériques et de l'Europe. Les films nouveaux sont vus et aimés par des centaines de milliers de gens de toute origine sociale au moment même de leur création ou dans les mois qui suivent. Cette immédiateté réflexive entre créateurs et spectateurs renoue avec les succès des grandes époques des films de genre dans les pays où le cinéma a une riche mais ancienne histoire (Mexique, Brésil, Argentine), mais est totalement nouvelle dans les pays latino-américains qui n'avaient jamais eu de grandes œuvres populaires, même si l'absence criante de salles rend ces succès très relatifs dans bon nombre de pays. Toute proportion gardée et avec une grande variabilité, le cinéma comme "art de masse" rejoue ainsi pleinement sa fonction ontologique dont parlait André Bazin, c'est à dire création et renforcement des identités culturelles, des archétypes et invariants collectifs, des mythologies populaires, cela au moment où, dans le champ du politique, les identités nationales et les solidarités continentales se réaffirment en Amérique Latine contre le modèle dominant et la globalisation culturelle.

Dans ce vaste mouvement non linéaire, le Brésil tient une place à part, la production et la diffusion audiovisuelles du plus grand et du plus peuplé des pays du continent connaissent un vif essor grâce à la politique volontariste du gouvernement Lula. Ceci se voit peu à l'extérieur du pays car le poids des populations lusophones est bien moindre que

celui des hispanophones, et les images et arts visuels identitaires et métissés venues du Brésil sont moins connus que sa musique qui émerge du magma de la mondialisation. Si sa production destinée au petit écran s'exporte assez bien, le cinéma brésilien n'a pas une bonne diffusion en Europe hormis quelques exceptions dont cette année le film de Walter Salles *Diario de motocicleta* qui met en scène une histoire continentale et qui est tourné en espagnol. Pourtant, en 2004, sur les écrans nationaux, le cinéma brésilien a été capable d'occuper 22% du marché intérieur de la diffusion et plus de trente nouveaux films long métrage ont été projetés. Pour combler ce déficit à l'extérieur il faudrait, comme le souligne le ministre de la culture Gilberto Gil, un renforcement de la défense de la diversité culturelle, et la construction d'un système d'échange culturel juste entre tous les pays de la planète.

Bien au delà des rapports entre réel et imaginaire, entre actuel et virtuel, ces films qui sont vus par le public pour qui ils sont faits, mettent en forme les rapports de l'être et de l'apparaître, ce qui est constitutif de l'identité d'une œuvre mais aussi des spectateurs qui la voient. Le voyage initiatique du Che à travers la géographie et l'histoire des pays andins met en scène le héros identitaire de toute une génération. Mais surtout, comme le soulignait Deleuze, il permet de transformer le temps en perception, le temps du film et celui de l'histoire (l'histoire individuelle du spectateur et la grande histoire) sont ainsi mises en représentation, suspendus dans l'espace. Les cinémas d'Amérique latine retrouvent ainsi pour leur public l'une des fonctions essentielles du septième art.

**Durante el año 2004**, para las cinematografías latinoamericanas ha sido de fuerte bullicio en cuanto a producción fílmica y, eso es nuevo, en cuanto a difusión en salas para los públicos de las Américas y Europa. Cientos de miles de personas de cualquier origen social están viendo las películas nuevas en el momento de su creación o en los meses que la siguen, y les gustan. Esta inmediatez reflexiva entre creadores y espectadores reanuda con los éxitos de las grandes épocas de las películas de género en los países en donde tiene el cine una historia rica y antigua (México, Brasil, Argentina), pero resulta totalmente nueva en países latinoamericanos que no habían tenido grandes obras populares, aún cuando la evidente carencia de salas hace muy relativos tales éxitos en muchos países. Salvando las proporciones y con gran variabilidad, el cine en tanto que "arte de masa" vuelve así totalmente a su función ontológica de la que hablaba André Bazin, eso es creación y fortalecimiento de identidades populares, de arquetipos e invariables colectivos, de mitologías populares, y eso en el momento cuando, en lo político, las identidades nacionales y las solidaridades continentales se reafirman en América Latina en contra del modelo dominante y la globalización cultural.

En este vasto movimiento no lineal, Brasil ocupa un puesto aparte, la producción y difusión audiovisuales del mayor y más poblado país del continente conocen un gran auge gracias a la política voluntarista del gobierno de Lula. Eso se nota poco fuera del país pues el peso de las poblaciones de habla portuguesa es mucho menor que el de los hispanohablantes, y las imágenes y artes visuales de identidad y mestizos pro-

cedentes de Brasil son mucho menos famosos que su música que emerge del magma de la globalización. Si su producción destinada a la pantalla chica se exporta bastante bien, el cine brasileño no tiene buena difusión en Europa fuera de algunas excepciones, de las que este año el film de Walter Salles *Diarios de motocicleta* que lleva al escenario una historia continental rodada en español. Sin embargo en 2004, en las pantallas nacionales, el cine brasileño ha sido capaz de ocupar un 22% del mercado interior de la difusión y se han proyectado más de treinta largometrajes nuevos. Para compensar ese déficit en el exterior haría falta, cual lo subraya el Ministro de la Cultura Gilberto Gil, reforzar la defensa de la diversidad cultural, y armar un sistema de intercambio cultural justo entre todos los países del planeta.

Mucho más allá de las relaciones entre real e imaginario, entre actual y virtual, aquellas películas que son vistas por el público para el que están hechas, le dan forma a las relaciones entre el ser y el aparentar, lo cual es constitutivo de la identidad de una obra, pero también de los espectadores que la ven. El viaje de iniciación del Che por la geografía y la historia de los países andinos escenifica al héroe al que se identifica toda una generación. Pero sobre todo, como lo decía Deleuze, permite transformar el tiempo en percepción, el tiempo de la película y el de la historia (la historia individual del espectador y la Historia) así quedan representados, suspendidos en el espacio. Los cines de América Latina vuelven a encontrar así para su público una de las funciones fundamentales del séptimo arte.



# Raimond Borde

par Pierre Cadars



Avant d'être un intellectuel, Raymond Borde était un paysan attaché à la Corrèze de ses origines ou au Val d'Aran qu'il avait épousé par la suite. Autant dire que pour être de ses proches il fallait avoir des bras solides, de bons mollets et si possible une "bonne descente" car bien des projets avec lui se traitaient devant un verre. C'est pour beaucoup à ses qualités terriennes que la Cinémathèque de Toulouse doit son existence actuelle. Là où d'autres se seraient contentés de couper les cheveux en quatre, il prenait à bras le corps les problèmes qui accompagnaient la constitution d'un organisme aussi lourd. C'est en mètres et en kilos qu'il évaluait la progression de son entreprise. Des rayonnages à construire, des paquets à transporter ou des documents épars à remettre en ordre occupaient mieux son temps que des plans sur la comète et des vaticinations sans fin. Cela ne l'empêchait pas d'être aussi un redoutable polémiste, maniant le verbe et surtout la plume avec une étonnante dextérité. Les nombreux textes qu'il

Avant de ser un intellectuel, Raymond Borde era un campesino apegado a su terruño de Corrèze, o al Valle de Arán que más adelante había adoptado. Más vale decir que para ser allegado suyo, era preciso tener brazos sólidos, pantorrillas firmes y a ser posible "buenas tragaderas" pues muchos proyectos con él se hablaban frente a una copa. La Cinemateca de Toulouse debe en gran parte su actual existencia a sus calidades de gente de tierra adentro. En donde otros se hubieran contentado con hilar finito, enfrentaba directamente los problemas que conllevaba el constituir tan complejo organismo. En metros y en kilos era como evaluaba la progresión de su empresa. Estantes para construir, bultos para transportar o documentos traspapelados para ordenar le ocupaban mejor el tiempo que planes improbables o vaticinios sin fin. Lo cual no le quitaba ser un temible polemista que manejaba el verbo y sobre todo la pluma con asombrosa habilidad. Los numerosos textos que escribió llevan la hue-

a écrits conservent la trace de ses formules assassines, qu'il se soit agi pour lui de s'enflammer sur un film ou de rêver d'un monde meilleur.

Avec du recul, on est frappé par la diversité de ses curiosités, passant constamment du cinéma à la peinture, de la littérature policière à l'amour des chats. Dans son panthéon (sans dieux ni maîtres, cela va sans dire), Trotski et Breton occupaient certainement une place de choix, en compagnie galante de Louise Brooks et d'Ava Gardner. Ses premiers récits de jeunesse (*Le 24 août 1939*, éd. Joëlle Losfeld) aussi bien que *L'Extricable* portent la marque d'une haine foncière contre tout ce qui pouvait à ses yeux représenter l'ordre établi.

Comment ce Ravachol dans l'âme s'est-il insensiblement mué en conservateur ? C'est là le miracle du cinéma qu'il aimait avec passion et qu'il entendait défendre à la fois contre l'oubli et contre les récupérations abusives. Qu'on relise à ce propos ses ouvrages sur *Les Cinémathèques ou la crise des cinémathèques... et du monde* (éd. L'âge d'homme). Au lendemain de 1968, après le choc de l'"affaire Langlois", Raymond Borde a privilégié dans tous ses combats la Cinémathèque de Toulouse à laquelle il avait su donner très vite une identité propre et une respectabilité internationale. C'est avec ce même esprit militant qu'il a œuvré, souvent à contre courant, tant à Toulouse qu'au sein de la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Était-il trop ambitieux ? La suite sur bien des points lui a donné raison. Mais ceux qui l'ont connu et fréquenté pendant plusieurs décennies conservent avant tout l'image d'un homme en perpétuel mouvement, tour à tour – et parfois dans un même temps – passéiste et révolutionnaire, incapable toujours de caresser les idées dans le sens du poil, foncièrement inclassable alors que rien ne lui souciait tant que de classer sans fin toute la mémoire du cinéma.

lla de sus giros asesinos, así se tratara para él de arrebatarse por una película o de soñar con un mundo mejor.

Con la distancia, queda uno impactado por la diversidad de sus curiosidades, que pasaban constantemente del cine a la pintura, de la literatura policíaca al cariño por los gatos. En su panteón (sin dios ni amo, huelga decirlo), Trotski y Breton ocupaban ciertamente un lugar predilecto, en galante compañía con Louise Brooks y Ava Gardner. Sus primeros relatos de juventud (*Le 24 août 1939*, ed. Joëlle Losfeld) tanto como *L'Extricable* llevan la marca de un odio fundamental por cuanto podía según él representar el orden establecido.

¿Cómo pudo aquel Ravachol del alma volverse paulatinamente un conservador? Es es el milagro del cine que amaba con pasión y defendía a la vez en contra del olvido y de las recuperaciones abusivas. Se puede releer sobre este punto sus trabajos sobre *Les Cinémathèques o la crise des cinémathèques... et du monde* (ed. L'âge d'homme). Tras 1968, tras el choque del "asunto Langlois", Raymond Borde privilegió en todos sus combates la Cinemateca de Toulouse a la que había sabido dar muy pronto una personalidad genuina y una respetabilidad internacional. Con el mismo espíritu militante obró, a menudo a contracorriente, tanto en Toulouse como dentro de la Federación internacional de los archivos de películas (FIAF). ¿Acaso era demasiado ambicioso? Lo que siguió le dio la razón en muchos puntos. Pero quienes lo han conocido y frecuentado durante varios decenios se quedan ante todo con la imagen de un hombre en perpetuo movimiento, alternativamente –y a veces al mismo tiempo– nostálgico y revolucionario, siempre incapaz de doblegarse ante una idea, fundamentalmente inclasificable, cuando su mayor preocupación era clasificar sin cesar toda la memoria del cine.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR ODILE BOUCHET



*O homem que copiava* (2003)  
de Jorge Furtado

moment, je suis dans l'année Borges. J'aime beaucoup Raymond Queneau et Georges Perec.

**SD** Donc vous appréciez l'OULIPO ?

**JF** Evidemment, et avec Guel, nous nous amusons, car nous formons l'OUCIPO. J'ai essayé de filmer à la manière oulipienne. Dans *Doris para maiores*, j'ai fait un cadre appelé Temps : j'ai filmé 10h du soir en dix endroits différents de la ville, 10 secondes par endroit, pour montrer ce qui se passait au même moment dans chaque endroit. J'ai lu beaucoup les auteurs américains : mon préféré s'appelle Kurt Vonnegut. Je viens de découvrir un auteur anglais, David Lodge.

**SD** Qu'aimez-vous en Borges ?

**JF** Il faut dire qu'il y a trois grands inventeurs de l'homme : Shakespeare, Cervantes et Giotto. Il y a aussi Montaigne, qui s'est enfermé chez lui pour écrire sur lui-même. La Bible est bien sûr le livre le plus incroyable de tous. Et pour moi, Borges fait partie des dix plus grands écrivains de ce monde. C'est notre voisin, il parle de Rio Grande do Sul, il a une imagination incroyable. Il y a une définition de l'humour de Bataille que j'apprécie : "L'humour est une forme avancée de la philosophie". L'humour arrive là où la pensée n'arrive pas. La tradition soufie, le Christ, sont des fables d'humour. C'est une façon de nous aider à penser à des choses auxquelles nous ne pourrions pas réfléchir... et Borges fait la même chose, il fait de la philosophie et nous fait rire. Il a une culture incroyable... même dans ses préfaces... même si l'auteur dont il parle

*Doris para maiores*, hago un cuadro que se llama *Temps* : filmé las 10 de la noche en diez lugares diferentes de la ciudad, 10 segundos en cada uno, para mostrar lo que pasaba en ese instante en cada lugar. He leído mucho a los autores americanos: mi preferido se llama Kurt Vonnegut. Acabo de descubrir un autor inglés: David Lodge.

**SD** ¿Qué le gusta en Borges?

**JF** Debo decir que hay tres grandes inventores del hombre: Shakespeare, Cervantes y Giotto. También está Montaigne, que se encerró para escribir sobre sí mismo. Por supuesto que la Biblia es el libro más increíble de todos. Y para mí, Borges forma parte de los diez escritores más grandes de este mundo. Es nuestro vecino, habla de Rio Grande do Sul, tiene una imaginación increíble. Bataille tiene una definición del humor que yo aprecio: "El humor es una forma avanzada de la filosofía". El humor llega adonde no llega el pensamiento. La tradición sufí, Cristo, son fábulas de humor. Es una manera de ayudarnos a pensar en aquello que no podríamos reflexionar... y Borges hace lo mismo, filosofa y nos hace reír. Tiene una cultura increíble... hasta en sus prefacios... cuando nos habla de un autor desconocido me dan ganas de conocerlo... y aprendo tanto... leía estos días un texto suyo cuyo título era "Diálogo sobre el diálogo". Es una persona que cuenta una conversación: estaba conversando con Fernando, que me decía que la muerte es un acontecimiento sin significación. El alma no percibe que el



*Houve uma vez dois verões* (2002) de Jorge Furtado

m'est inconnu, il me donne envie de le connaître... et j'apprends des choses... je lisais ces jours-ci un petit texte appelé "Dialogue sur un dialogue" C'est une personne qui raconte une conversation : j'étais en train de discuter avec Fernando qui me disait que la mort est un événement sans signification. L'âme ne perçoit pas que le corps meurt. En disant cela, Fernando jouait avec son couteau... Il dit : nous pourrions nous tuer et continuer notre conversation... L'autre lui demande : et que suggères-tu ? Il lui répond : Je ne me souviens plus si nous nous sommes tués ou non ! (rires) Il exploite toutes les formes narratives. Je lis et le relis toujours. A chaque relecture, je suis à nouveau surpris. J'aime beaucoup les courts métrages, et Borges écrit seulement des histoires courtes ; il n'a jamais écrit de roman. Mais ces histoires sont infilmables. Les histoires qu'il raconte ne sont pas des choses qui arrivent. Ce qui s'y passe, n'est pas visuel. J'aime beaucoup la poésie, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral... mon cinéma a beaucoup à voir avec la poésie. J'aime la définition de la poésie d'Armando Trevisan qui dit : "La poésie est répétition". Le rythme, la rime, tout se répète. J'aime beaucoup travailler avec l'idée de répétition au cinéma.

**SD** : Je trouve que vous jouez beaucoup avec la narration dans vos films, à reprendre une même situation sous un angle différent.

**JF** : Un de mes réflexions préférées, est le langage cinématographique : comment jouer avec la situation, comment varier les possibilités de mise en scène ? Le cinéma a com-

uerpo muere... Mientras hablaba, Fernando jugaba con un cuchillo... Dice: podríamos matarnos y seguir conversando... El otro le pregunta : ¿y qué sugieres? Él le contesta: No me acuerdo si nos matamos o no. (risas) Explota todas las formas narrativas. Siempre lo leo y lo releo. Cada vez que lo releo vuelve a sorprenderme. Me gustan los cortometrajes, y Borges escribe sólo historias cortas; nunca escribió una novela. Pero esas historias son infilmables. Las historias que cuenta no son cosas que pasan. Lo que pasa, no es visual. Me gusta mucho la poesía, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral... mi cine tiene mucho que ver con la poesía. Me gusta la definición de la poesía de Armando Trevisan, que dice: "La poesía es repetición". El ritmo, la rima, todo se repite. Me gusta mucho trabajar con la idea de repetición en el cine.

**SD** Me parece que usted juega más bien con la narración en sus películas, retomando la misma situación con ángulos diferentes.

**JF** Una de mis reflexiones preferidas, es el lenguaje cinematográfico: ¿cómo jugar con una situación, cómo variar las posibilidades de puesta en escena? El cine empieza con Lumière, con el documental, que era un falso documental, porque nadie me puede convencer de que no dijo "acción" antes de darle a la manivela. En la segunda escena, la de la llegada del tren, la mujer que vemos inmóvil es su madre, eso quiere decir que ya había puesta en escena. Si bien es



mencé avec Lumière, à savoir le documentaire, ce qui était déjà du faux documentaire, car personne ne me convaincra qu'il n'avait pas dit « Action » avant de tourner la manivelle. Dans la seconde scène, celle de l'arrivée du train, la femme qu'on voit arrêtée, c'est sa mère, donc il y avait déjà de la mise en scène. Si Lumière a essayé d'enregistrer la réalité comme elle était, Méliès, au contraire, a créé quelque chose de spécial lié à la poésie, à la magie. Je pense que le cinéma est né divisé en deux mondes. Lumière serait le patron du réalisme et Méliès le patron de la magie. Je préfère Méliès, je m'intéresse au cinéma en tant que langage et art. Le seul film réaliste est *Houve uma vez dois verões*, plus classique dans sa conception.

**SD : Comment dirigez-vous les acteurs ? Faites-vous des répétitions, préférez-vous les improvisations ?**

**JF :** Je pense que la direction d'acteurs ne se fait pas au moment du tournage ; elle se fait avant. Je travaille avec les acteurs de longs mois avant le tournage, à lire le scénario, à discuter chaque scène. J'ai écrit beaucoup de lettres aux acteurs : je leur ai demandé de lire différents livres. J'ai recommandé à Lazaro Ramos de lire Kurt Vonnegut, *O Matadouro número 5*, l'histoire d'un adolescent perturbé. Il y a un genre de littérature appelé « escas » skaz ? ? ? qui est une narration à la première personne d'un jeune qui parle sa propre langue. Cette tradition commence avec Mark Twain et continue avec Salinger... La langue anglaise accepte bien ses transformations de langage... En français, on le retrouve un peu avec *Zazie dans le métro*. Il y a aussi Philip Roth et *Le complexe de Portnoy*. A Leandra, j'ai demandé de lire Shakespeare ; elle a beaucoup à voir avec Hamlet. Elle joue le rôle d'une fille très intelligente, dont on ne sait jamais ce qu'elle pense ; elle entretient de nombreuses relations avec les autres. Elle a inventé le nom de sa mère dans le film : Thelma, qui est un anagramme de Hamlet. Les personnages de Cardoso et de Luana ont été écrits pour eux. D'ailleurs, Cardoso s'appelle Cardoso dans le film. Je le connais depuis très longtemps et j'ai repris des éléments de sa propre vie, comme le fait de s'arrêter de fumer. Je connais Luana pour avoir travaillé dans des programmes de TV, et elle se comporte un peu comme cela dans la vie : comment faire pour réussir dans la vie ? Alors qu'elle est si belle que tout le monde est disposé à faire n'importe quoi pour elle. Après ces discussions, je passe deux semaines en répétition. Pour *Houve uma vez dois verões*, j'ai eu besoin de deux mois de répétition, car les acteurs étaient sans expérience ; je les filmais en vidéo, pour les revoir, en discuter. Et comme le film a été tourné en numérique, j'ai aussi fait quelques improvisations.

**SD Comment avez-vous rencontré Lazaro Ramos ? Avait-il déjà tourné Madame Satã ?**

**JF** Le film était en montage. Lazaro était acteur de théâtre à Bahia (groupe Olodum) ; il est venu avec Wagner Moura (*O caminho das nuvens*) et Vladimir Brishta à Rio pour monter une pièce de théâtre d'Adriana Falcão, *A machina*, mise en scène par João Falcão qui travaillait avec moi. Quand je faisais passer des tests pour les acteurs, ils m'encouragèrent à le filmer. J'ai seulement enregistré une conversation avec

certain que Lumière tenta d'enregistrer la réalité comme elle était, Méliès, au contraire, créa quelque chose de spécial lié à la poésie, à la magie. Je pense que le cinéma est né divisé en deux mondes. Lumière serait le réalisme et Méliès la magie. Je préfère Méliès, à moi me intéresse le cinéma en tant que langage et art. Le seul film réaliste est *Houve uma vez dois verões*, plus classique en sa conception.

**SD ¿Cómo dirige usted a los actores? ¿Les hace repetir? ¿prefiere improvisar?**

**JF** No creo que la dirección de actores se haga en el momento en que se rueda. Se hace antes. Trabajo con los actores largos meses antes de filmar, leyendo el guion, abordando cada escena. Escribo muchas cartas a los actores: les pido que lean ciertos libros. A Lazaro Ramos le recomendé que leyera a Kurt Vonnegut, *O Matadouro número 5*, la historia de un adolescente perturbado. Hay un tipo de literatura llamada "escas", es una narración en primera persona, de un joven que habla su propia lengua. Esta tradición empieza con Mark Twain y sigue con Salinger... La lengua inglesa acepta estas transformaciones del lenguaje.. En francés, hay algo de eso en *Zazie dans le métro*. También está Philip Roth y *Le complexe de Portnoy*. A Leandra le pedí que leyera a Shakespeare, ella tiene mucho que ver con Hamlet. Ella tiene el papel de una chica muy inteligente, que nunca sabemos en lo que está pensando. Tiene muchas relaciones con los demás. Ella inventó el nombre de su madre en la película: Thelma, que es un anagrama de Hamlet. Los personajes de Cardoso y de Luana fueron escritos para ellos. En la película Cardoso se llama Cardoso. Lo conozco desde hace mucho y utilicé elementos de su propia vida, como el dejar de fumar. Conozco a Luana porque trabajamos en programas de tele, y ella es así en la vida: ¿cómo hacer para triunfar en la vida?... Cuando es tan bonita que todos están dispuestos a hacer lo que sea por ella. Tras esas conversaciones, paso dos semanas ensayando. Para *Houve uma vez dois verões* fueron necesarios dos meses de ensayos, porque los actores no tenían experiencia, los filmaba en vídeo, para volverlos a ver, para conversar. Y como la película fue rodada en digital, hice algunas improvisaciones.

**SD ¿Cómo encontró a Lazaro Ramos? ¿Ya había actuado en Madame Satã?**

**JF** Se estaba montando. Lazaro era actor de teatro en Bahia (grupo Olodum); vino con Wagner Moura (*O caminho das nuvens*) y Vladimir Brishta a Río para crear una obra de teatro de Adriana Falcão, *A machina*, puesta en escena por João Falcão, que trabajaba conmigo. Cuando les hacía pruebas a los actores, me incitaba a filmarlos. Sólo grabé una conversación con él, y lo invité a hacer la película sin haber visto nada de lo que había hecho para el cine. Tampoco había visto la obra de teatro.

**SD ¿Quién es su jefe operador?**

**JF** Es Alex Sernambi, de Pará. Vivió mucho en Río, era asistente de Eduardo Cony Campos. se enamoró de una gaú-





*L'île aux fleurs* (1989) de Jorge Furtado

lui, et je l'ai invité à faire le film sans avoir rien vu de lui au cinéma. Je n'avais pas vu la pièce de théâtre non plus.

**SD Quel est votre chef opérateur ?**

**JF** C'est un paraense, Alex Sernambi. Il a longtemps habité à Rio où il était assistant de Eduardo Cony Campos. Il est tombé amoureux d'une gaúcha et s'est installé à Porto Alegre. Je travaille avec lui depuis *Esta não é a sua vida* (1992). Mes partenaires les plus anciens sont Giba Assis Brasil, qui a monté tous mes films, Fiabo Marc qui est le directeur d'art qui a commencé avec *Dorival* en 1986, Nora Goulart, ma femme, qui est productrice exécutive depuis *Dorival* ; Ana Azevedo, qui est aussi réalisatrice, associée de *La Luz Produções*, qui co-écrit les scénarios avec moi, qui est mon assistante de direction.

**SD Comment vous situez-vous dans la cinématographie brésilienne ?**

**JF** Je ne sais pas très bien. J'ai fait partie de ce groupe de cinéastes de court métrages des années 80 : Cecilio Neto, José Pedro Goulart, Arthur Omar, Tata Amaral, Beto Brant, Luiz Fernando Carvalho, Alain Fresnot... Le cinéaste brésilien le plus important de nos jours est sans doute Eduardo Coutinho, l'auteur de *Cabra marcada*. J'aime beaucoup Domingos de Oliveira, et particulièrement un film de 1969, *Todas as mulheres do mundo*. Ce film a été injustement étouffé par le cinema novo. Il est sorti l'année de *Terra em transe*, et a été traité de film bourgeois, aliéné. Quant au plus grand cinéaste de toujours, c'est Nelson Pereira dos Santos, qui a réalisé le plus grand nombre de bons films. J'ai connu Glauber dans les années 80 : j'apprécie beaucoup *O Deus e o Diabo na Terra do Sol*, et *Terra em transe*,

cha y se instaló en Porto Alegre. Trabajo con él desde *Esta não é a sua vida* (1992). Mis asociados más antiguos son Giba Assis Brasil, que montó todas mis películas, Fiabo Marc, que es el director de arte, que empezó con *Dorival* en 1986, Nora Goulart, mi mujer, que es la productora ejecutiva desde *Dorival*; Ana Azevedo, que también es directora, asociada de *La Luz Produções*, que coescribió los guiones conmigo, y que es mi asistente de dirección.

**SD ¿Cómo se sitúa Ud. con respecto a la cinematografía brasileña?**

**JF** No sé muy bien. Formo parte de los cineastas de cortometrajes desde los 80: Cecilio Neto, José Pedro Goulart, Arthur Omar, Tata Amaral, Beto Brant, Luiz Fernando Carvalho, Alain Fresnot... Hoy en día el cineasta brasileño más importante es Eduardo Coutinho, el autor de *Cabra marcada*. Me gusta mucho Domingos de Oliveira, y sobre todo una película de 1969, *Todas as mulheres do mundo*. Esta película fue marginada injustamente por el *cinema novo*. Salió el año de *Terra em transe*, y se la calificó de película burguesa, alienada. Pero el más grande cineasta de todos los tiempos, es Nelson Pereira dos Santos, fue el que rodó más películas buenas. Conocí a Glauber en los 80. Me gustaron mucho *O Deus e o Diabo na Terra do Sol*, y *Terra em transe*, que fue una revolución total, pero esas películas las vi con retraso. Caetano Veloso reconoce que esa película le cambió la mentalidad a mucha gente, y el tropicalismo tiene mucho que ver con el *cinema novo*. Y yo absorbía todos los discos, entonces, de una manera u otra, ese movimiento me influenció. Es todo lo que puedo decir

qui a été une révolution complète, mais j'ai vu ces films avec du retard. Caetano Veloso reconnaît que ce film a changé la tête de nombreuses personnes, et le tropicalisme a beaucoup à voir avec le cinema novo. Or, j'absorbais tous les disques, donc d'une façon ou d'une autre, je suis influencé par ce mouvement. C'est tout ce que je peux dire pour me situer : j'ai commencé à faire du cinéma à la fin de la dictature. Je n'ai pas été censuré, jamais.

**SD Comment appréciez-vous ce que l'on appelle la "reprise du cinéma brésilien" ?**

**JF** D'après moi, la reprise est finie ! Elle a duré dix ans. L'an passé, la production, le nombre de spectateurs, la diversité des films a atteint une dimension adulte. Nous devons voir comment cette situation peut se maintenir et s'organiser. En 1994, il y avait un seul film brésilien en compétition ! *Felicidade é...* et nous avons gagné le prix du meilleur film, ainsi que dans tous les autres festivals, car c'était le seul film produit ! Or maintenant, nous avons 30 à 40 films produits par an. Nous pouvons commencer à développer une certaine logique : combien de spectateurs ? combien de copies pour le lancement ? Il faut garantir la diversité de production. Il y a eu une nouveauté l'an dernier avec la création de *Globo Filmes*. Depuis que je fais du cinéma, on revendique l'association de la télévision pour faire du cinéma. Comme la *Globo* est très puissante, on compte parmi les films qui ont obtenu le plus grand nombre de spectateurs, 10 films lancés par la *Globo*. Avec la télévision, on touche des millions de personnes. Je pense qu'il faut exiger que les cinq autres chaînes

para situarme: empecé a hacer cine a finales de la dictadura. Nunca fui censurado, nunca.

**SD ¿Qué piensa de lo que se ha dado en llamar el "resurgimiento del cine brasileño"?**

**JF** ¡Para mí, el resurgimiento terminó! Duró diez años. El año pasado la producción, la cantidad de espectadores, la diversidad de las películas alcanzó una dimensión adulta. Tenemos que ver cómo poder mantener y organizar esta situación. En 1994, había una sola película brasileña en competición, *Felicidade é...* y ganamos el premio a la mejor película, como en todos los demás festivales, porque fue la única película que se produjo... Mientras que ahora, tenemos entre 30 y 40 películas producidas por año. Podemos empezar a desarrollar cierta lógica: ¿cuántos espectadores? ¿cuántas copias para el estreno? Hay que garantizar la diversidad de producción. Hubo una novedad el año pasado con la creación de *Globo Filmes*. Desde que hago cine, se reivindica la asociación con la televisión para hacer cine. Como la *Globo* es tan poderosa, entre las películas que tuvieron mayor número de espectadores hay diez lanzadas por la *Globo*. Con la televisión se llega a millones de personas. Pienso que debemos exigir que las otras cinco cadenas participen para no asfixiar las producciones independientes. Hay que velar a que el dinero público que sirve a financiar películas sea distribuido a partir de un concurso público. Ahora existen premios para la distribución.



O sanduíche (2000) de Jorge Furtado



*O homem que copiava* (2003)  
de Jorge Furtado

participent aussi au cinéma pour ne pas étouffer les productions indépendantes. Il faut veiller à ce que l'argent public qui a servi à financer des films soit aussi distribué avec l'argent d'un concours public. Il y a maintenant des prix pour la distribution.

**SD Y a-t-il des dispositifs particuliers dans le Rio Grande do Sul pour aider la production cinématographique ?**

**JF** Il y a divers dispositifs spécifiques très intéressants : il y a un concours bisannuel fait par une entreprise privée, la RGE, pour la production de trois longs métrages. *O homem que copiava* a gagné ce concours (1,1 million de Reais). *Tolerance*, *Anahy de las misiones*, ont gagné ce prix ; à l'époque, le real valait un dollar, ce qui représentait quasiment le budget total du film. A l'heure actuelle, comme le real a chuté, j'ai dû compléter le budget total (3 millions) avec d'autres sources de financement. Les deux autres films qui ont remporté le concours sont, l'un, en tournage : *Diário de um mundo novo*, et l'autre, un documentaire sur l'alpinisme, en phase de montage. Il y a des prix de l'état pour des courts métrages. Il y a un fonds municipal pour la production de courts métrages. Il y a aussi un projet appelé : « courts métrages sur l'écran » qui permet de passer un court métrage avant la projection d'un film.

**SD Que devient le Musée de l'Image et du Son ?**

**JF** Il continue de fonctionner, mais ne travaille plus beaucoup avec le cinéma. Quand j'étais directeur, le bâtiment était au centre de la ville. La mairie a acheté un autre bâtiment qui était un hôtel, l'hôtel Majestic, où habitait Mário Quintana (grand poète brésilien), qui a été transformé en maison de culture Mário Quintana. Nous avons déménagé et ouvert la salle de cinéma dans la maison de culture qui possède trois salles maintenant. Nous aussi, *La Casa de Cinema de Porto Alegre*, disposons d'une salle, celle du centre culturel de la banque Santander, dont nous assurons la programmation.

**SD Y a-t-il des écoles de cinéma ?**

**JF** Oui, celle de la PUC, inaugurée cette année, au mois de mars. Le coordonnateur est Carlos Gerbase. Il y a aussi un cours à l'Unisinos, chez les Jésuites. Ils ont un réseau d'universités dans le Sud, où Giba Assis Brasil enseigne. Il y a de nombreux jeunes qui font du cinéma : l'an dernier, le Rio Grande do Sul a produit plus de trente courts métrages, une majorité en numérique.

**SD Pourriez-vous définir le cinéma gaúcho ?**

**JF** Je préfère ne pas en parler. Pour moi, ce sont des films réalisés dans le Rio Grande do Sul. Je ne pense pas qu'il y ait une spécificité. C'est un cinéma urbain comme on en fait à São Paulo. Il y a des films avec une thématique gaúcha liée à l'histoire.

**SD ¿Existen dispositivos específicos en Rio Grande do Sul para apoyar la producción cinematográfica?**

**JF** Hay diversos dispositivos específicos muy interesantes: hay un concurso bianual organizado por una empresa privada, la RGE, para la producción de tres largometrajes. *O Homem que copiava* ganó dicho concurso (1,1 millones de reales). *Tolerance*, *Anahy de las misiones*, ganaron dicho premio, en esa época el real valía un dólar, lo que representaba prácticamente el presupuesto total de la película. En la actualidad, como el real se devaluó, tuve que completar el presupuesto total (3 millones) con otras fuentes de financiación. Las otras dos películas que ganaron el concurso son, *Diário de um mundo novo*, que se rueda en la actualidad, y un documental sobre el alpinismo, que se está montando. El estado distribuye premios para los cortometrajes. Hay un fondo municipal para la producción de cortometrajes. También hay un proyecto que se llama "cortometrajes en pantalla" que permite proyectar un cortometraje antes de la proyección de una película.

**SD ¿En qué está el Museo de la Imagen y el Sonido?**

**JF** Sigue funcionando, pero ya no trabaja mucho con el cine. Cuando yo era director, el edificio estaba en el centro de la ciudad. El alcalde compró otro edificio, el antiguo hotel Majestic, donde vivió Mario Quintana (gran poeta brasileño), y lo transformó en Casa de Cultura Mario Quintana. Nos mudamos y abrimos una sala de cine en la Casa de Cultura, que tiene ahora tres salas. Nosotros, *La Casa de Cinema de Porto Alegre*, tenemos una sala, la del centro cultural del banco Santander, en la que organizamos la programación.

**SD ¿Hay escuelas de cine?**

**JF** Sí, la de la PUC, inaugurada este año, en marzo. El coordinador es Carlos Gerbase. También hay clases en la Unisios, de los jesuitas. Tienen una gran red de universidades en el sur, donde Giba Assis Brasil enseña. Hay muchos jóvenes que hacen cine: el año pasado, Rio Grande do Sul produjo más de treinta cortometrajes, la mayoría en digital.

**SD ¿Podría definir el cine gaúcho?**

**JF** Prefiero no hacerlo. Para mí son películas realizadas en Rio Grande do Sul. No creo que haya una especificidad. Es cine urbano como el que se hace en São Paulo. Hay películas con una temática gaúcha relacionada con la historia, por ejemplo.



**SD N'y a-t-il pas une identité spécifique ?**

**JF** Si, certainement avec Bahia, le Rio Grande do Sul, est un état très autocentré, qui produit une culture propre pour sa consommation interne. Il y a des dizaines de groupes de théâtre et de musique à Bahia qui ne fonctionnent qu'à Bahia. C'est la même chose dans le Rio Grande do Sul, avec des auteurs régionaux, une tradition régionale (danse, musique). Mon cinéma est de Porto Alegre, et non gaúcho. Il existe d'autres films réalisés dans d'autres villes comme Santa Maria et Caxias do Sul. Je ne m'intéresse pas particulièrement à la culture gaúcha, car je la trouve assez réactionnaire : elle est basée sur le propriétaire terrien, le coronel, le cuir, etc. Il y a des règles pour s'habiller, pour danser, etc.

**SD Comment pourrait-on définir la culture gaúcha ?**

**JF** C'est une culture de frontières, dans l'extrême sud. L'état a été disputé durant trois siècles ; il n'existe pas de générations sans guerre. Elle a été disputé par les Espagnols, les Portugais, les missions. Le Rio Grande do Sul est devenu brésilien longtemps après les autres états. Il est resté assez séparé du Brésil ; il existe d'ailleurs un mouvement séparatiste lié à l'extrême droite. C'est une culture très guerrière, avec comme valeur le courage, comme emblème, le cheval. C'est une culture très machiste, mais en même temps, comme c'est l'état le plus développé du Brésil (le plus faible taux d'analphabètes, le plus grand nombre de lecteurs, le plus grand nombre de salles de cinéma par habitant), il y a de nombreux écrivains et des artistes plasticiens très renommés, comme Iberê Camargo, Xico Stockinger, Aldo Malagoli, Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado.

**SD Ces traditions se maintiennent de nos jours ?**

**JF** Dans l'intérieur de l'état, oui. Les vêtements restent dans la tradition gaúcha. Il y a une révolution, celle de Farroupilhas, où l'état était séparé du Brésil pendant dix ans. La révolution de trente est partie du Sud avec Gétulio Vargas jusqu'à Rio de Janeiro. Sous la dictature, de nombreux militaires sont venus du Sud : Costa e Silva, Médici, Geisel, étaient gaúchos. Presque tous les généraux sortaient de l'école de Porto Alegre, et la ville a toujours été dirigée par la gauche.

**SD ¿No existe una identidad específica?**

**JF** Sí, seguramente, como Bahía, Rio Grande do Sul es un estado muy autocentrado, que produce una cultura propia para consumo interno. Hay decenas de grupos de teatro y de música en Bahía que sólo funcionan en Bahía. Pasa lo mismo en Rio Grande do Sul, con autores regionales, tradición regional (danza, música). Mi cine es de Porto Alegre, no es gaúcho. Existen otras películas hechas en otras ciudades como Santa Maria et Caxias do Sul. La cultura gaúcha no me interesa demasiado, porque me parece más bien reaccionaria: está basada en el dueño de la tierra, el coronel, el cuero, etc. Hay reglas para vestirse, para bailar, etc.

**SD ¿Cómo se podría definir la cultura gaúcha?**

**JF** Es una cultura fronteriza, del extremo sur. El estado fue disputado durante tres siglos; no existen generaciones sin guerra. Fue disputado por los españoles, los portugueses, las misiones. Rio Grande do Sul fue brasileño mucho después que los demás estados. se mantuvo bastante separado del Brasil. Existe incluso un movimiento separatista relacionado con la extrema derecha. Es una cultura muy guerrera, cuyo valor es el coraje, cuyo emblema es el caballo. Es una cultura muy machista, pero a la vez, como es el estado más desarrollado de Brasil (el porcentaje más bajo de analfabetos, la mayor cantidad de lectores, la proporción más alta de salas de cine por habitante), hay muchos escritores y artistas plásticos muy famosos, como Iberê Camargo, Xico Stockinger, Aldo Malagoli, Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado.

**SD ¿Se mantienen esas tradiciones hoy en día?**

**JF** En el interior del estado, sí. La ropa sigue la tradición gaúcha. Hubo una revolución, la de Farroupilhas, durante la cual el estado se separó de Brasil durante diez años. La revolución del 30 arrancó del sur con Getulio Vargas y llegó a Rio de Janeiro. En la dictadura, muchos de los militares venían del sur: Costa e Silva, Médici, Geisel, eran gaúchos.



**SD** Comment expliquez-vous cette situation ?

**JF** Peut-être par le goût d'être dans l'opposition par rapport au pouvoir central. D'ailleurs quand Lula a été élu, le PT a perdu dans le Rio Grande do Sul. C'est un état contre.

**SD** Ne pensez-vous pas que l'influence des étrangers y est pour quelque chose ?

**JF** Je pense que oui. C'est un mélange de colonisation allemande, italienne, portugaise, et à Porto Alegre, d'Açoriens. Les premiers trente couples qui ont fondé Porto Alegre venaient des Açores. Les Italiens sont dans les forêts ; les Allemands dans les vallées ; la pampa a été très mélangée, surtout avec des Espagnols. Il y a un échange constant avec l'Argentine et l'Uruguay. Buenos Aires est plus proche que Rio de Janeiro. On allait voir les films censurés au Brésil à Buenos Aires. A l'époque des dictatures, les uns se réfugiaient chez les autres. Les Argentins sont aussi gaúchos. Il y avait beaucoup de communistes et d'anarchistes italiens. Le livre clé pour comprendre le Rio Grande do Sul est celui d'Erico Verissimo, *O Tempo e o Vento*, une saga de quatre cent ans de l'histoire du Rio Grande do Sul. Et pour moi, il y aurait un quatrième volume, plus récent, de Fausto Wolf intitulé *A mão esquerda de Deus*. Le livre commence là où s'achève *O Tempo e o Vento* au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est l'histoire d'une famille gaúcha. C'est un état qui se trouve à la limite : nous sommes Brésiliens, mais pas trop ; nous sommes Argentins, mais de loin. Il n'y a pas de samba, pas de carnaval ; et étrangement, c'est l'endroit où il y a le pire public pour les films brésiliens. Les films du Nordeste sont presque des films étrangers pour nous, même Rio de Janeiro, est étrange pour nous.

**SD** ¿Cómo explica Ud. dicha situación?

**JF** Tal vez el gusto de oponerse al poder central. Cuando Lula fue elegido, el PT perdió en Rio Grande do Sul. Fue un estado que votó en contra.

**SD** ¿Tendría algo que ver la influencia de los extranjeros?

**JF** Creo que sí. Es una mezcla de colonización alemana, italiana, portuguesa, y en Porto Alegre, de las Açores. Las primeras treinta parejas que fundaron Porto Alegre venían de las Açores. Los italianos están en el monte, los alemanes, en los valles, la pampa es más heterogénea, hay sobre todo españoles. Hay intercambios constantes con Argentina y Uruguay. Buenos Aires está más cerca que Rio de Janeiro. Íbamos a ver a Buenos Aires las películas censuradas en Brasil. En la época de las dictaduras, los unos se refugiaban en casa de los otros. Los argentinos también son gaúchos. Había muchos comunistas y anarquistas italianos. El libro fundamental para comprender Rio Grande do Sul es el de Erico Verissimo, *O Tempo e o Vento*, una saga de cuatrocientos años de la historia de Rio Grande do Sul. Para mí, habría un cuarto libro, más reciente, de Fausto Wolf cuyo título es *A mão esquerda de Deus*. El libro empieza cuando termina *O Tempo e o Vento* a principios del siglo XX. Es la historia de una familia gaúcha. Es un estado que se encuentra en el límite: somos brasileños, pero no demasiado, somos argentinos, pero lejanos. No hay samba, no hay carnaval. Y aunque parezca extraño, es donde está el peor público para las películas brasileñas: Las películas del Nordeste son películas casi extranjeras para nosotros, y hasta Río de Janeiro nos es extranjero.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR SYLVIE DEBS



# Jorge Furtado



**SYLVIE DEBS** Jorge Furtado, qu'est-ce qui vous a conduit à faire du cinéma ?

**JORGE FURTADO** Je pense qu'il y a eu deux facteurs déclencheurs : le premier, un long métrage brésilien, intitulé : *Deu para ti, anos 70*. Ce long métrage en super 8 tourné à Porto Alegre parlait de ma génération qui avait passé son adolescence dans les bars de Porto Alegre. Les réalisateurs étaient Giba Assis Brasil, aujourd'hui mon associé et Nelson Nadotti. Le film a remporté un grand succès à sa sortie dans notre ville, puis a gagné un prix au festival de Gramado. C'est avec lui qu'a commencé un mouvement de production de courts métrages. Le second facteur a été le cinéma Bristol dirigé par Romeu Grimaldi qui organisait des cycles de films : une semaine consacrée à Truffaut, à Kurosawa, à Fellini, à Bergman, etc. Or je n'avais jamais vu de films en dehors du cinéma américain. Par ailleurs, il existait un programme, appelé « films maudits ». Il y avait en effet une loi qui obligeait les distributeurs à brûler les copies de films une fois que le délai de distribution autorisé était dépassé. Alors, la veille de leur destruction, le cinéma organisait une projection à minuit, dernière possibilité de voir le film, car il n'y avait pas encore de vidéocassettes à cette époque.

**SYLVIE DEBS** Jorge Furtado ¿qué es lo que le ha llevado a hacer cine?

**JORGE FURTADO** Creo que hubo dos factores desencadenantes: el primero fue un largometraje brasileño cuyo título era *Deu para ti, anos 70*. Ese largometraje, en super 8 rodado en Porto Alegre hablaba de mi generación, que había pasado la adolescencia en los bares de Porto Alegre. Los directores eran Giba Assis Brasil, que hoy es mi socio, y Nelson Nadotti. La película tuvo mucho éxito cuando fue proyectada en nuestra ciudad, y después ganó un premio en el festival de Gramado. Con esta película empezó un movimiento de producción de cortometrajes. El segundo factor fue el cine Bristol dirigido por Romeu Grimaldi, que organizaba ciclos: una semana Truffaut, otra Kurosawa, o Fellini, o Bergman. Yo nunca había visto nada que no fuera cine americano. Además, existía un programa, llamado "películas malditas". Porque había una ley que obligaba a los distribuidores a quemar las copias de las películas una vez terminado el plazo de distribución autorizado. Entonces, la víspera de la destrucción, el cine organizaba una proyección a medianoche, última posibilidad de ver la película, porque en esa época no existía el vídeo.

*Três minutos*  
(1999) de  
Ana Luzia  
Acevedo et  
Jorge Furatdo



**SD** Jamais personne n'a tenté de sauver ces copies ?

**JF** Si, moi-même, à plusieurs reprises, quand j'étais directeur du Musée des Images et du Son de Porto Alegre, j'ai proposé de les offrir aux cinémathèques, plutôt que de les détruire. Mais les distributeurs n'ont pas voulu, par crainte que les copies continuent de circuler. Puis la loi a été abolie.

**SD** En quelle année ?

**JF** : C'était aux alentours de 86, 87. Le court métrage *Memória*, de Roberto Henkin, montre des scènes de destruction de ces films par le feu. On y voit aussi que certains films étaient réutilisés pour en faire des balais. Les employés étaient généralement des aveugles, d'où des scènes incroyables d'aveugles détruisant des films !

**SD** C'est tout à fait buñuelien !

**JF** : Effectivement ! En fréquentant le cinéma Bristol, j'ai pris une overdose de films que je n'avais jamais eu l'occasion de voir et j'ai découvert de nombreuses possibilités de faire du cinéma de façon différente.

**SD** Aviez-vous vu les films brésiliens classiques ?

**JF** : Non. J'avais vu les films pour enfants, Mazaroppi, Teixeira. J'ai découvert le cinema novo dans les années 80.

**SD** Pourquoi ?

**JF** : Je ne m'intéressais pas à ce type de films à l'époque. J'aimais les films d'aventure, les films américains. Donc, avec cette overdose de cinéma étranger, quand j'ai découvert *Deu para ti, anos 70*, je me suis dit : je me sens capable de faire ceci, donc je peux faire du cinéma. J'étais alors étudiant en médecine et je suivais aussi les cours des Beaux Arts.

**SD** Quel est le sujet du film ?

**JF** Il raconte deux ans de la vie d'un couple qui fait ses études sous la dictature, à Porto Alegre, des années 70 aux années 80. C'est tout à fait l'histoire de ma génération. Le scénario est excellent. Quand j'ai vu commencer le mouvement de cinéma de Porto Alegre, je me suis dit que c'était ce que j'aimerais faire. Comme j'aimais aussi dessiner, j'ai décidé de lâcher la médecine, et j'ai opté pour le journalisme. Et c'est par le journalisme que je suis arrivé à la télévision éducative. Nous étions un groupe de huit étudiants chargés de faire un programme que nous avons appelé *Quizumba*.

**SD** C'est-à-dire ?

**JF** *Quizumba*, mot d'origine africaine, signifie "désordre", "chaos". C'était un émetteur en noir et blanc, avec une

**SD** ¿Nadie intentó nunca salvar esas copias?

**JF** Sí, varias veces, cuando yo era director del Museo de la Imagen y del Sonido de Porto Alegre, propuse donarlas a las cinematecas antes que destruirlas. Pero los distribuidores no quisieron, por miedo a que las copias siguieran circulando. Más tarde se abolió la ley.

**SD:** ¿En qué año?

**JF** Fue en el 86 o en el 87. El cortometraje *Memória*, de Roberto Henkin, muestra algunas escenas en las que se destruyen esas películas con fuego. También se ve que se usan algunas películas para hacer escobas... Los empleados eran a menudo ciegos, de ahí las escenas increíbles en las que hay ciegos que destruyen películas...

**SD** ¡Parece de Buñuel!

**JF** Es cierto. De tanto ir al cine Bristol, me agarré una sobredosis de películas que no había tenido la oportunidad de ver. Descubrí muchísimas posibilidades de hacer cine de manera diferente.

**SD** ¿Había visto Ud. las películas brasileñas clásicas?

**JF** No. Había visto películas para niños, Mazaroppi, Teixeira. Descubrí el *cinema novo* en los años 80.

**SD** ¿Por qué?

**JF** En aquel momento no me interesaba ese tipo de películas. Me gustaban las de aventura, las americanas. Entonces, con esa sobredosis de cine extranjero, cuando descubrí *Deu para ti, anos 70* me dije: esto yo soy capaz de hacerlo, entonces soy capaz de hacer cine. Yo era estudiante de medicina e iba a clases en Bellas Artes.

**SD** ¿De qué se trataba esa película?

**JF** Contaba la vida de una pareja que estudiaba durante la dictadura, en Porto Alegre, de los 70 a los 80. Era la historia de mi generación. El guion era excelente. Cuando vi que empezaba el movimiento del cine de Porto Alegre, me dije que eso era lo que yo quería hacer. Como también me gustaba dibujar, decidí dejar medicina, y opté por hacer periodismo. Y fue gracias al periodismo como llegué a la televisión educativa. Éramos un grupo de ocho estudiantes, nos encargábamos de hacer un programa que llamamos *Quizumba*.

**SD** ¿Quizumba?

**JF** *Quizumba* es una palabra de origen africano, que significa "desorden", "caos". Era una emisora en blanco y negro,

audience très réduite, qui avait offert un programme hebdomadaire, mi documentaire, mi fiction, d'une heure aux étudiants. Nous partions d'un thème, par exemple, Mai 68 et nous réalisions des reportages, des entretiens, des clips musicaux ainsi qu'une fiction de dix minutes sur celui-ci. Giba Assis Brasil réalisait la fiction : il écrivait les textes et le groupe d'acteurs *Vende-se Sonhos* qui avait joué dans *Deu para ti* interprétait le court métrage.

**SD Les acteurs étaient-ils professionnels ?**

**JF** C'étaient des acteurs de théâtre, professionnels. Giba écrivait le scénario, moi je filmais et assurais le montage.

**SD Donc votre école de cinéma a été la télévision ?**

**JF** Oui, nous faisons tout : caméra, montage, présentation, textes. Ce programme a duré deux ans. Comme nous avions aussi envie de faire du cinéma, nous avons constitué un autre groupe pour ce projet, car la télévision est frustrante pour qui aime le cinéma. Nous voulions réaliser un court métrage de cinéma : nous étions d'abord quatre, Ana Azevedo, José Pedro Goulart, Marcelo Lopes et moi-même. Nous avons fondé une maison de production pour pouvoir faire du cinéma.

**SD En quelle année ?**

**JF** 1983. Le premier film date de 1984, *Temporal*. Nous avons demandé les droits d'un conte d'Erico Verissimo. Nous avons élaboré le scénario et sommes partis à la conquête de sponsors pour réaliser le film. Une entreprise, Ipiranga, a accepté de sponsoriser le film tourné par Zé Pedro et moi-même.

avec une audience très réduite, nous avions proposé un programme hebdomadaire, mi documentaire, mi fiction, d'une heure aux étudiants. Arracábamos avec un thème, par exemple, Mai 68, et nous réalisions des reportages, des entretiens, des clips musicaux et jusqu'à une fiction de dix minutes sur le thème. Giba Assis Brasil réalisait la fiction : il écrivait les textes et le groupe d'acteurs *Vende-se Sonhos*, qui avait joué dans *Deu para ti*, interprétait le court métrage.

**SD ¿Los actores eran profesionales?**

**JF** Eran actores de teatro, profesionales. Giba escribía el guion, yo filmaba y me ocupaba del montaje.

**SD ¿Su escuela de cine fue la televisión?**

**JF** Sí, hacíamos de todo: cámara, montaje, presentación, textos. Ese programa duró dos años. Como teníamos ganas de hacer cine, creamos un grupo para poder hacerlo, porque la televisión es frustrante para quien ama el cine. Queríamos rodar un cortometraje de cine: al principio éramos cuatro, Ana Azevedo, José Pedro Goulart, Marcelo Lopes y yo. Fundamos una productora para poder hacer cine.

**SD ¿En qué año?**

**JF** En 1983. La primera película fue en 1984, *Temporal*. Obtuvimos los derechos de un cuento de Erico Verissimo. Elaboramos un guion y partimos a la caza del sponsor para hacer la película. Una empresa, Ipiranga, aceptó patrocinar la película rodada por Zé Pedro y por mí.



Toulouse, mars 2004



**SD C'est le film que vous cachez ?**

**JF** Oui, parce qu'il n'est pas très bon. C'est un film étrange : la production est bien faite, la photographie en 35 mm aussi, mais le reste est terrible : scénario, découpage, mise en scène. C'est un film quasi-amateur.

**SD Quelle a été la suite ?**

**JF** J'ai quitté la télévision pour aller prendre la direction du musée de communication sociale de Porto Alegre, le Musée de l'Image et du Son. Comme j'avais fait un certain nombre de programmes spécifiques consacrés au cinéma, j'ai été appelé à assumer cette charge. Le musée était passablement décadent, mais il y avait un service de presse potable ainsi qu'une petite salle de cinéma de cent personnes. J'ai demandé à Romeo Grimaldi, le programmateur du Bristol, d'organiser des cycles de cinéma au musée. Nous avons ainsi organisé les premières projections d'Eisenstein, de *Limite* de Peixoto, etc. Nous avons réussi à agrandir la salle, puis à la déplacer. J'ai passé deux ans au musée avant de regagner la télévision pour être chef de production. J'ai donc organisé divers programmes. En 86, j'ai réalisé mon second film, *Dorival*, que je trouve intéressant. Il a eu une répercussion importante au Brésil et a gagné de nombreux prix, dont plusieurs à Gramado. Mais il y a eu plus important encore : cette année-là, le prix du meilleur film a été divisé en trois : *Dorival* (gaúcho), *Ma Che Bambina*, de A. S. Cecílio Neto (pauliste), *Espera* de Luis Fernando Carvalho e Maurício Farias (carioca). A cette époque a surgi une nouveauté que nous avons appelée le « printemps du court métrage brésilien », car il s'agissait de courts métrages de fiction, alors que généralement, il n'y avait que des documentaires. D'ailleurs, l'association des cinéastes de courts métrages, s'appelle l'ABD (Association Brésilienne de Documentaristes). On produisait beaucoup de courts métrages, dont certains très mauvais : il y avait une loi qui obligeait de montrer un court métrage avant chaque film étranger en salle. Un pourcentage de 3 à 4 % des recettes revenait à ces films, au point que les distributeurs eux-mêmes ont commencé à faire des courts métrages.

**SD Et cette loi continue ?**

**JF** Non, elle a été abrogée en 86. La même année, le CONCINE, qui vérifiait la qualité du film avant qu'il ne soit distribué, a été créé. La même année toujours, les trois courts métrages primés à Gramado, et d'autres courts métrages de fiction qui y avaient été programmés, ont donné lieu à une sélection de Courts métrages brésiliens, qui ont parcouru le Brésil, avec l'appui de la Banque Nationale. La tournée a commencé à Porto Alegre ; de là, les films sont partis à São Paulo au MIS, puis à Rio de Janeiro, à Salvador de Bahia et à Brasília. Le bruit d'un renouveau du court métrage brésilien s'est répandu à partir de ce succès. *Dorival* a aussi joué ce rôle-là. Pour la première fois, les films ont été inscrits dans des festivals étrangers et ont remporté des prix à La Havane et à Huelva. A partir de là est née l'idée que je pourrais vivre du cinéma ; jusque-là, j'aimais en faire, mais c'était plus une diversion qu'un travail. Alors nous avons créé la Casa de Cinema de Porto

**SD ¿Es esa la película que usted oculta?**

**JF** Sí, porque no es buena. Es una película rara: la producción fue correcta, la fotografía en 35 mm también, pero el resto no, ni el guion, ni el desglose, ni la puesta en escena. Fue casi una película de aficionados.

**SD ¿Qué pasó después?**

**JF** Dejé la tele cuando pasé a dirigir el museo de la comunicación social de Porto Alegre, el Museo de la Imagen y el Sonido. Como había hecho ya cierta cantidad de programas específicos consagrados al cine, me pidieron que asumiera dicha responsabilidad. El museo era bastante decadente, pero había un servicio de prensa bastante potable, y tenía una salita de cine para 100 espectadores. Le pedí a Romeo Grimaldi, el programador del Bristol, que organizara ciclos de cine en el museo. Organizamos las primeras proyecciones de Eisenstein, de *Limite* de Peixoto, etc. También logramos ampliar la sala, y más tarde, desplazarla. Pasé dos años en el museo antes de volver a la televisión como jefe de producción. Organicé distintos programas. En el 86 rodé mi segunda película, *Dorival*, que me sigue pareciendo interesante. Tuvo una repercusión importante en Brasil y ganó varios premios, varios en Gramado. Pero ocurrió algo más importante aún: ese año, el premio a la mejor película fue dividido en tres: *Dorival* (gaúcha), *Ma Che Bambina*, de A. S. Cecílio Neto (paulista), *Espera* de Luis Fernando Carvalho e Maurício Farias (carioca). Entonces surgió una novedad que llamamos "la primavera del cortometraje brasileño", porque se trataba de cortometrajes de ficción, cuando, en general no había más que documentales. Dese cuenta que la asociación de cineastas de cortometrajes se llama la ABD (Asociación Brasileña de Documentaristas)... Se producían muchos cortometrajes, algunos muy malos: había una ley que obligaba a pasar un cortometraje antes de cada película extranjera. Un porcentaje, entre el 3 y el 4% de la taquilla, le correspondía a los cortometrajes, tanto que hasta los mismos distribuidores empezaron a hacerlos.

**SD ¿Esa ley sigue vigente?**

**JF** No, fue abrogada en el 86. Fue el año en que se creó el CONCINE, que controlaba la calidad de la película antes de que fuera distribuida. Ese mismo año, con los tres cortometrajes premiados en Gramado y con otros cortometrajes de ficción que habían sido programados allí, se hizo una selección de cortometrajes brasileños que recorrió Brasil, con el auspicio del Banco Nacional. La gira empezó en Porto Alegre; después, el MIS de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador de Bahía y Brasília. El rumor del surgimiento de un cortometraje brasileño renovado surgió tras ese éxito. *Dorival* también tuvo ese papel. Por primera vez, las películas fueron a festivales extranjeros y obtuvieron premios en La Habana y en Huelva. A partir de ahí surgió la idea de que yo podría vivir del cine. Hasta entonces a mí me gustaba hacer cine, pero era más una diversión que un trabajo. Creamos la *Casa de Cinema de Porto Alegre* en 1988.



*Angelo anda  
sumido (1997)  
de Jorge Furtado*

Alegre en 1988. Nous avons réuni trois petites maisons de production pour établir une structure minimale. *Barbosa* a été le premier film produit dans ces conditions. C'est avec *Ilha das Flores* que la maison de production a démarré, dans le sens où nous avons tous travaillé ensemble.

**SD** C'est un film marquant qui a remporté de nombreux prix.

**JF** Oui, d'autant plus qu'il a coïncidé avec l'ère Collor qui a coupé court à tout espoir de produire du cinéma au Brésil. Et nous venions de créer notre maison de production ! Alors nous avons organisé un concours interne à notre maison appelé : *Projet va-te-faire-foutre !* (Rires) Tous ceux qui avaient un scénario prêt pouvaient le présenter. J'en ai présenté deux, dont *Ilha das Flores*. Tout le monde l'a apprécié, car il ne nécessitait pas beaucoup d'argent : il n'y avait pas de son direct ; nous faisons les animations nous-mêmes sur ordinateur ; il n'y avait pas de frais de productions. Nous nous y sommes tous attelés. Le film a été prêt pour Gramado, et comme nous savions que nous allions participer au festival, la date indiquée sur le... du Japonais, est la date de la première exhibition du film à Gramado. Nous avons remporté de nombreux prix à l'étranger, ce qui nous a permis de faire des coproductions. A Matadeira est une coproduction avec l'Allemagne. J'ai été invité par la suite à écrire des scénarios pour la télévision : *Guel Arraes* commençait deux projets de documentaire et de fiction : *Programa Legal e Doris para*

Reunimos tres pequeñas productoras para crear una estructura mínima. *Barbosa* fue la primera película producida en esas condiciones. Fue con *Ilha das Flores* con la que arrancó la productora, en el sentido en que todos trabajamos juntos.

**SD** Fue una película importante, obtuvo muchos premios.

**JF** Sí, tanto más cuanto que coincidió con la era Collor que cortó de raíz toda esperanza de producir cine en Brasil. ¡Y nosotros que acabábamos de crear nuestra productora! Organizamos entonces en la productora un concurso interno llamado ¡*Ve a que te den por culo!* (Risas) Todos aquellos que tenían un guion listo podían presentarlo. Yo presenté dos, uno de ellos era *Ilha das Flores*. Fue muy apreciado, porque no implicaba mucho dinero: no había sonido directo, nosotros mismos hacíamos las animaciones en ordenador, no había gastos de producción. Trabajamos todos en el proyecto. La película estuvo lista para Gramado, y como no sabíamos si íbamos a participar en el festival, la fecha indicada en el... está en japonés, es la fecha de la primera difusión en Gramado. Obtuvimos varios premios en el extranjero, lo que nos permitió realizar coproducciones. A *Matadeira* es una coproducción con Alemania. A partir de entonces me invitaron a escribir para la televisión. *Guel Arraes* estaba empezando dos proyectos de documental y ficción: *Programa Legal y Doris para Maiores*. Me olvidaba:

*Maiores*. J'oubliais : de 1986 à 1990, j'ai fait aussi des films publicitaires. A l'époque de Dorival, comme je travaillais à la télévision, j'avais demandé l'autorisation d'aller à Gramado, mais elle m'a été refusée ! J'y suis allé malgré tout, et à mon retour, bien que chargé de prix, j'ai été licencié ! Or j'avais un petit garçon d'un an à peine ; comme j'avais déjà été invité plusieurs fois pour faire des films publicitaires, je me suis donc lancé. En 1990, je suis retourné à la télévision tout en continuant de faire mes courts métrages.

**SD** Vous êtes retourné à la TV Educative ?

**JF** Non, je suis allé à TV Globo.

**SD** À Rio de Janeiro ?

**JF** Non, j'écrivais des scénarios que je leur envoyais.

**SD** Vous écriviez pour des séries ?

**JF** Oui, énormément. Les premières années, je réalisais deux programmes mensuels. L'un s'appelait Programa Legal avec Regina Casé et Fernando Guimarães qui parcouraient le Brésil en faisant du journalisme mélangé avec de la fiction. L'autre s'appelait Doris para Maiores : c'était un programme de journalisme avec de la fiction. Par la suite, nous avons fait un programme appelé Brasil especial basé sur des adaptations de classiques brésiliens. Il y avait 16 livres au total.

**SD** Quels ont été les livres que vous avez adaptés ?

**JF** J'en ai adapté neuf: *O Alienista*, *O Mambembe*, *O Coronel e o Lobisomen*, *Lisbela e o Prisioneiro*, *O Homem que falava Javanês*, *Suburbano Coração*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, *A Comédia da Vida Privada*.

**SD** C'est vous-même qui choisissiez les livres ?

**JF** Oui, avec Guel Arraes, Pedro Cardoso et João Falcão. Lorsque nous avons réalisé le dernier film d'après les contes de Verissimo, nous avons proposé à TV Globo d'en faire une série qui a duré deux ans ; alors que TV Globo aurait souhaité poursuivre, nous avons arrêté, car le travail d'écriture était assez complexe. Au départ, il y avait 95 % de texte de Verissimo, mais au fur et à mesure, les textes étaient originaux, à partir de thèmes de Verissimo. J'avais écrit un scénario pour un long métrage, appelé *Anchietanos*, juste après *Ilha das Flores*. Je l'ai envoyé pour participer au concours « Prêmio Resgate » après l'ère Collor. Il n'a pas gagné de prix et j'ai décidé de le réduire pour en faire une version de télévision. Je le considère comme mon premier long métrage en 1995. Il a été tourné à Porto Alegre avec mon équipe. C'est une histoire politique : deux amis d'enfance se séparent, puis se retrouvent lors d'une campagne politique. J'ai également fait cinq campagnes politiques (90, 92, 94, 96, 98) avec mes collègues. J'ai proposé deux mini-séries comme scénariste pour TV Globo : *Agosto* (d'après Rubem Fonseca avec Giba Assis Brasil) et *Mémorial de Maria Moura* basé sur le texte de Raquel de Queiroz avec Carlos Gerbase. Le réalisateur était toujours Guel Arraes. Nous avons proposé des séries de quatre épisodes courts. C'est ainsi que Guel a adapté *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna dont il a fait un film de 35 mm par la suite. Moi j'ai réalisé *Luna Caliente*, basé sur un texte de l'écrivain argentin

como trabajaba en la televisión, había pedido la autorización para ir a Gramado, pero no me fue otorgada... A pesar de todo fui, y a la vuelta, premiado y todo, ¡me echaron! Yo tenía un hijo de un año apenas; como me habían propuesto a menudo que dirigiera cortos publicitarios, me tiré al agua. En 1990 volví a la televisión aunque seguí haciendo cortometrajes.

**SD** ¿Volvió a la televisión educativa?

**JF** Non, fui a TV Globo.

**SD** ¿En Rio de Janeiro?

**JF** No, escribía guiones y los mandaba.

**SD** ¿Escribió para series?

**JF** Sí, muchísimo. Durante los primeros años, hacía dos programas mensuales. Uno se llamaba *Programa Legal* con Regina Casé y Fernando Guimarães, que recorrían Brasil haciendo periodismo mezclado con ficción. El otro se llamaba *Doris para Maiores*: era un programa de periodismo con ficción. Más adelante, hicimos un programa llamado *Brasil especial* basado en adaptaciones de clásicos brasileños. Había 16 libros en total.

**SD** ¿Cuáles fueron los libros que adaptó?

**JF** Adapté nueve: *O Alienista*, *O Mambembe*, *O Coronel e o Lobisomen*, *Lisbela e o Prisioneiro*, *O Homem que falava Javanês*, *Suburbano Coração*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, *A Comédia da Vida Privada*.

**SD** ¿Era usted quien elegía los libros?

**JF** Sí, con Guel Arraes, Pedro Cardoso et João Falcão. Cuando dirigimos la última película a partir de los cuentos de Verissimo, le propusimos a TV Globo hacer una serie que duró dos años: aunque TV Globo quería continuar, decidimos parar, porque el trabajo de escritura era bastante complejo. Al principio, el 95% del texto era de Verissimo, pero fuimos pasando poco a poco a textos originales, a partir de temas de Verissimo. Yo había escrito un guion para un largometraje, llamado *Anchietanos*, inmediatamente después de *Ilha das Flores*. Con ese guion participé en el concurso «Prêmio Resgate» tras la era Collor. No ganó ningún premio y decidí reducirlo para hacer una versión de televisión. Lo considero mi primer largometraje, es de 1995. Lo rodé en Porto Alegre con mi equipo. Es una historia política: dos amigos de infancia se separan y se vuelven a encontrar durante una campaña política. También hice cinco campañas políticas (90, 92, 94, 96, 98) con mis colegas. Propuse dos miniseries como guionista para TV Globo: *Agosto* (basado en Rubem Fonseca, con Giba Assis Brasil) y *Mémorial de Maria Moura* basado en el texto de Raquel de Queiroz con Carlos Gerbase. El director siempre era Guel Arraes. Propusimos una serie de cuatro episodios cortos. Así fue como Guel adaptó *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna a partir del cual hizo una película en 35mm más tarde. Yo dirigí *Luna Caliente*, basada en un texto del escritor argentino Mempo Giardinelli, pero no pude hacer una película, porque no había adquirido los derechos. También dirigimos *A invenção do Brasil*, otra miniserie. Escribí



Barbosa (1998) de Jorge Furtado

Mempo Giardinelli, mais je n'ai pas pu en faire un film, car je n'avais pas acquis les droits. Nous avons réalisé *A invenção do Brasil*, une autre mini-série. J'ai écrit de nombreux scénarios : *Lisbela e o Prisioneiro* pour Guel, *Benjamin* pour Monique Gardenberg, *Tolerance* pour Carlos Gerbase. En 1995, j'ai commencé à écrire le scénario de *O homem que copiava*. En attendant de trouver l'argent pour la réalisation, j'ai écrit *Houve uma vez dois verões*.

**SD** Il me semble que vos courts métrages étaient plus "politiques" que vos longs métrages...

**JF** C'est possible. Je m'intéresse toujours beaucoup à la politique ; j'écris régulièrement dans un journal à Porto Alegre où je recommande des livres politiques. Il me semble que chaque film correspond à une ambiance politique : les courts métrages ont été réalisés à la fin de la dictature, avec la droite, Sarney, puis Collor... quand il y a eu la démocratie, même relative, j'ai commencé à m'intéresser plus à la dramaturgie et à la fiction, au travail de l'acteur, à la télévision. J'ai fait le projet d'un documentaire sur les campagnes politiques, mais je n'ai jamais réussi à trouver l'argent. *Houve uma vez dois verões* n'a rien de politique. En revanche, *O homem que copiava* en parle de façon indirecte : l'argent, la surface d'une chambre de bonne, le prix d'une voiture... tout est lié à une époque sociale brésilienne, même si ce n'est pas le propos principal. Quand j'ai commencé à faire des films pour les campagnes politiques, quand j'ai écrit des textes pour les candidats, quand je les ai dirigés, je ne voulais plus traiter de la même chose dans mes films de fiction. J'ai séparé les deux mondes. Je crois que le cinéma peut changer les gens ; la politique est beau-

muchos guiones: *Lisbela e o Prisioneiro* para Guel, *Benjamin* para Monique Gardenberg, *Tolerance* para Carlos Gerbase. En 1995, empecé a escribir el guion de *O homem que copiava*. Mientras esperaba juntar el dinero para rodarlo, escribí *Houve uma vez dois verões*.

**SD** Me da la impresión que sus cortometrajes era más "políticos" que sus largometrajes...

**JF** Es posible. Me sigue interesando mucho la política, escribo con regularidad en un diario de Porto Alegre en el que recomiendo libros políticos. Me parece que cada película corresponde a un ambiente político: los cortometrajes fueron rodados al final de la dictadura, con la derecha, Sarney, luego Collor... cuando hubo democracia, aunque relativa, me empezó a interesar más la dramaturgia y la ficción, el trabajo de actor, la televisión. Tenía un proyecto de documental sobre las campañas políticas, pero nunca logré reunir fondos para rodarlo. *Houve uma vez dois verões* no tiene nada de político. En cambio, *O homem que copiava* habla de política de manera indirecta: el dinero, la superficie del cuarto de la sirvienta, el precio de un coche... todo está relacionado con una época social brasileña, aunque no sea el tema principal. Cuando empecé a filmar para las campañas políticas, cuando escribí textos para los candidatos, cuando los dirigí... no quería abordar esa temática en mis películas de ficción. Separé los dos mundos. Creo que el cine puede cambiar a la gente. la política es mucho más directa y menos utópica que el cine. Cuando el PT ganó la alcaldía de Porto Alegre, y que se puso en marcha el presupuesto participativo, vi cuáles eran las demandas de





*Esta não é a sua vida*  
(1991)  
de Jorge Furtado

coup plus directe et moins utopique que le cinéma. Quand le PT a remporté la mairie de Porto Alegre, et qu'on a mis en place le budget participatif, j'ai vu quelles étaient les demandes d'investissement prioritaire des personnes. Pour donner un exemple, la première réforme souhaitée par la mairie, c'était d'étatiser les compagnies d'autocars. Or la population n'en voulait pas : elle avait d'autres priorités : le tout-à-l'égoût, l'eau courante, les chaussées, etc. Ceci a complètement modifié les plans de la mairie. J'ai donc assisté à tous ces changements, je les ai filmés.

**SD** Vous pensez que cette expérience de Porto Alegre pourrait s'appliquer à d'autres villes du pays ?

**JF** Je crois qu'elle s'est tellement étendue que Lula est arrivé au pouvoir ! Porto Alegre est devenu un centre de référence mondiale avec le Forum Social ; la ville a été le laboratoire de la politique du PT. En attendant, le gouvernement de Lula n'a été ni le désastre attendu, ni le miracle non plus.

**SD** : Vous paraissez aimer la littérature aussi...

**JF** : Bien plus que le cinéma. La littérature a quatre mille ans ; le cinéma n'en compte que cent ! La littérature, comme les arts plastiques, ou la musique, est une expression individuelle. Le cinéma est un processus beaucoup plus long. Ecrire est moins complexe que filmer. Ecrire il pleut, c'est facile. Filmer la pluie, c'est plus dur. D'ailleurs j'écris aussi : des contes et une nouvelle, *Meu tio matou um cara*, que je vais tourner le mois prochain.

**SD** Quels sont vos écrivains favoris ?

**JF** J'essaie de me discipliner, et de lire une œuvre complète chaque année. J'ai lu Shakespeare, Montaigne. En ce

inversión prioritarias para la gente. Para dar un ejemplo, la primera reforma impulsada por la alcaldía era estatizar las compañías de autocares. Pero la gente no estaba de acuerdo: tenía otras prioridades, cloacas, agua corriente, calzadas... Esto modificó completamente los planes de la alcaldía. Yo fui testigo de todos esos cambios, los filmé.

**SD** ¿Piensa usted que esta experiencia de Porto Alegre pueda aplicarse a otras ciudades del país?

**JF** ¡Creo que se difundió tanto que Lula subió al poder! Porto Alegre se transformó en un centro de referencia mundial con el Foro Social; la ciudad ha sido el laboratorio de la política del PT. Mientras tanto, el gobierno de Lula no fue ni el desastre ni el milagro anunciados...

**SD** Parece que a Ud también le gusta la literatura...

**JF** Mucho más que el cine. La literatura tiene cuatro mil años; el cine tan sólo cien. La literatura, como las artes plásticas, la música, es una expresión individual. El cine es un proceso mucho más largo. Escribir es menos complejo que filmar. Escribir "llueve", es fácil. Filmar la lluvia, es más difícil. También escribo cuentos, y una novela corta, *Meu tio matou um cara* que voy a rodar el mes próximo.

**SD** ¿Cuáles son sus escritores favoritos ?

**JF** Trato de tener disciplina, de leer una obra completa por año. Leí a Shakespeare, Montaigne. Estoy en el año Borges. También me gustan mucho Raymond Queneau y Georges Perec.

**SD** ¿Aprecia usted entonces el OULIPO?

**JF** Por supuesto, y con Guel, nos divertimos porque formamos el OUCIPO. Intenté filmar a la manera "oulipiana". En



São Jerônimo, (1999)

# O pomar às avessas Le verger à l'envers

*Cultivar o deserto  
como um pomar às avessas*

João Cabral de Mello Neto  
*Psicologia da composição*

*Cultiver le désert  
Comme un verger à l'envers*

João Cabral de Mello Neto,  
*Psychologie de la composition*

## **NO PRINCÍPIO, A SOMBRA**

*O mandarim* (1995) por exemplo: Mário Reis cantando: o cantor e o microfone na frente do plano estão, de fato, no fundo da cena; na frente, em destaque, está a sombra de Mário na parede, grande, maior, mais forte do que o rosto dele, iluminado mas pequenino. O rosto de Mário e a sombra de Mário, nesta especial relação que se estabelece dentro do quadro, sugere que a imagem propõe, como informação colada naquela que se recebe de imediato, como uma segunda imagem montada em fusão precisa sobre a que está ali, sugere que a imagem propõe pensar a cena que se vê (Mário ao microfone) e também como se vê a cena como uma sugestão do cinema como a produção de uma sombra colada na realidade e na imaginação numa relação onde o que em princípio é projeção de uma coisa e outra se antecipa, inverte o processo e leva realidade e imaginação a colar-se na sombra como se fossem elas a verdadeira

## **AU COMMENCEMENT, L'OMBRE**

*O mandarim, Le mandarin*, (1985) par exemple : Mário Reis en train de chanter : le chanteur et le micro devant le plan se trouvent, de fait, au fond de la scène ; devant, bien en vue, se trouve l'ombre de Mário sur le mur, grande, plus grande, plus forte que son visage éclairé mais tout petit. Le visage de Mário et l'ombre de Mário, dans cette relation spéciale qui s'établit à l'intérieur du cadre, suggère que l'image propose, comme information collée à celle qui est immédiatement reçue, comme une seconde image montée en fusion avec celle qui est là, suggère que l'image propose de penser la scène qui est vue (Mário au micro) et aussi comment la scène est vue, comme une suggestion du cinéma, comme la production d'une ombre collée à la réalité et à l'imagination dans une relation où ce qui est, en principe, projection d'une chose et d'une autre s'anticipe, inverse son processus et conduit la réalité et l'imagination à se

sombra ou uma espécie de sombra da sombra. “Realidade implica memória, imaginação, sonho. Tudo é real. Quem sente o real só como o que acontece nas primeiras páginas dos jornais vive uma mutilação do real”<sup>1</sup>, diz Bressane; “a arte não pode ser considerada nem simplesmente sobreposta nem simplesmente juxtaposta à vida. Em certo sentido substitui-se à vida e em outro sentido utiliza-a e trans-forma-a para realizar uma síntese de nova ordem”<sup>2</sup>. O cantor e a sombra do cantor em quadro então como uma síntese da idéia do cinema, uma reafirmação de que o cinema (Bressane gosta de repetir o que dizia Gance) “é música da luz”<sup>3</sup> uma sombra de outra ordem e natureza, como o que estando ali, visível de verdade, se empenha em revelar não só o que é mas também o que não podemos ver ali, a realidade: no lugar de Mário Reis, a sombra de Mário Reis. A sombra não apenas como percebida no quadro, como o que “só pode ser definido em relação à luz e à figura”, mas como conceito: modo de pensar a imagem cinematográfica como ausência mesmo quando presença. A imagem do cantor, mais a sombra dele do que a figura dele iluminada, sugere que no cinema toda luz é sombra.

Com frequência nos filmes de Bressane, e particularmente nos que realizou depois de *O mandarim*, a sombra de um personagem (ou a de um qualquer objeto em cena) ocupa um espaço destacado na imagem.

A sombra que anda no deserto presa nos pés de *São Jerônimo* (1999) e a que dança solta na partitura branca enquanto Nietzsche toca algo no piano em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) são bons exemplos. Estão ali, até certo ponto, porque presenças naturais, projetadas pela luz do sol lá em cima, pela luz que entra pela janela ali ao lado. Em *O mandarim*—prefácio, manifesto, trailer dos filmes que seriam realizados em seguida—, a sombra de Mário Reis é resultado de uma luz colocada para projetá-la na parede no fundo da cena. As sombras de Jerônimo e de Nietzsche estão em quadro porque a câmera está especialmente interessada em documentar a sua presença. Os planos não se ocupam especialmente delas, que se integram harmoniosamente à paisagem—e exatamente por isso podem ser percebidas como presenças significativas: estão na cena como um sinal de que os personagens, mesmo quando cobertos de boa e intensa luz, se constituem como uma sombra. No centro do plano eles se colocam fora do espaço privilegiado pela luz. A janela, o mar, o céu, a paisagem aberta por trás dos personagens dominam a cena em *Miramar* (1997). Eles se situam na sombra, são vistos em contraluz. Do ponto de vista da construção da imagem a luz passa a funcionar como sombra: mais encobre que ilumina o que parece ser o essencial da cena. É como se alguma coisa estivesse fora da ordem: se a imagem é examinada fora do contexto dramático que a organiza pode parecer que o personagem, ou a luz, um dos dois, se encontra no lugar errado, mas está tudo exatamente onde deveria estar. O que filme



Filme de amor  
(2003)

coller à l’ombre comme si elles étaient la véritable ombre ou une espèce d’ombre de l’ombre. “La réalité implique la mémoire, l’imagination, le rêve. Tout est réel. Celui qui ne perçoit le réel que comme les événements des premières pages des journaux vit une mutilation du réel”<sup>1</sup> dit Bressane ; “l’art ne peut être considéré, ni comme simplement superposé, ni simplement juxtaposé à la vie. Dans un certain sens, il se substitue à la vie et dans un autre sens il l’utilise et la trans-forme pour réaliser une synthèse d’un autre ordre”<sup>2</sup>. Le chanteur et l’ombre du chanteur dans le cadre comme une synthèse de l’idée du cinéma, une réaffirmation du fait que le cinéma (Bressane aime répéter ce que disait Gance) “est la musique de la lumière”<sup>3</sup>, une ombre d’un autre ordre et d’une autre nature, comme ce qui est là, vraiment visible, s’obstine à révéler pas seulement ce qu’il est mais aussi ce que nous ne pouvons pas voir là, la réalité : à la place de Mário Reis, l’ombre de Mário Reis. L’ombre pas seulement perçue dans le cadre, comme ce qui “ne peut être défini que par rapport à la lumière et à la figure”, mais aussi comme concept : façon de penser l’image cinématographique comme une absence même lorsqu’elle est présence. L’image du chanteur, davantage son ombre que sa figure illuminée, suggère qu’au cinéma toute lumière est ombre.

Fréquemment dans les films de Bressane, et plus particulièrement dans ceux qu’il a réalisés après *O mandarim*, l’ombre d’un personnage (ou de n’importe quel objet mis en scène) occupe une place importante dans l’image.

L’ombre qui se trouve dans le désert prise dans les pieds de *São Jerônimo*, *Saint Jérôme* (1999) et qui danse en liberté sur la partition blanche, tandis que Nietzsche joue un air de piano dans *Dias de Nietzsche em Turim*, *Jours de Nietzsche à Turin* (2001) en sont de bons exemples. Elles sont là, jusqu’à un certain point, parce qu’elles sont des présences naturelles, projetées par la lumière du soleil, là-haut, par la lumière qui entre par la fenêtre, là à côté. Dans *O mandarim*—préface, manifeste, trailer des films qui allaient être réalisés ensuite—, l’ombre de Mário Reis résulte d’une lumière placée de

nos mostra não é uma imagem feita de luz e sombra, e sim uma imagem onde a sombra é a luz.

*Dias de Nietzsche em Turim* por exemplo: o plano em que Nietzsche caminha em direção do sol deitando-se no horizonte e aquele outro em que a câmera quase colada no chão levanta os olhos para seguir a caminhada de Nietzsche olhando-o de baixo para cima: no claro intenso do céu como fundo do quadro, ele aparece em silhueta, no centro da ação, em primeiro plano, mas oculto como se estivesse como sombra no fundo da cena. É assim que o vemos: vulto escuro contra o vitral no alto da escadaria, contra a porta que dá para a rua, contra a janela, contra o céu. A luz que vem intensa do alto ou do fundo do quadro, e a que vem tênue e trêmula da vela sobre a mesa em que ele escreve, projetam manchas entre o amarelo e o alaranjado que sugerem a escadaria, as estátuas e os arranjos do mármore no chão, o quarto de poucos adornos em que ele trabalha. A luz, em sintonia com este personagem silhueta, cobre

façon à la projeter sur le mur au fond de la scène. Les ombres de Jérôme et de Nietzsche sont dans le cadre parce que la caméra s'intéresse particulièrement à leur présence. Les plans ne s'occupent pas spécialement d'elles, elles s'intègrent harmonieusement au paysage – et exactement pour cette raison, elles peuvent être perçues comme des présences significatives : elles sont en scène comme pour signaler que les personnages même lorsqu'ils sont couverts d'une bonne lumière intense, se constituent comme une ombre. Au centre du plan, ils se placent hors de l'espace privilégié par la lumière. La fenêtre, la mer, le ciel, le paysage ouvert derrière les personnages dominent la scène dans *Miramar* (1997). Ils se situent dans l'ombre, sont vus à contre-jour. Du point de vue de la construction de l'image, la lumière fonctionne comme l'ombre : elle cache plus qu'elle n'illumine ce qui paraît être l'essentiel de la scène. C'est comme si quelque chose se trouvait en dehors de l'ordre : si l'image est examinée en dehors du

*Dias de Nietzsche em Turim* (2001)



o cenário de sombras, intensas algumas, suaves outras, mas de qualquer modo faz do cenário um espaço que contém mais sombras que luz.

Nietzsche de pé, diante do alfaiate que toma as medidas para um novo casaco, está na sombra – a luz que entra pela lateral do quadro, ilumina quase só o alfaiate que se move em segundo plano.

Diante da janela, com os olhos postos em uma qualquer coisa lá fora, Nietzsche aparece na imagem quase

contexte dramático que o organiza, on peut penser que le personnage, ou la lumière, un des deux, se trouve au mauvais endroit, mais tout se trouve exactement à sa place. Ce que le film nous montre, ce n'est pas une image faite de lumière et d'ombre, mais bien une image où l'ombre est la lumière.

*Dias de Nietzsche em Turim* par exemple : le plan où Nietzsche marche en direction du soleil qui se couche à l'horizon, et cet autre où la caméra presque collée au





São Jerônimo, (1999)

como se fosse só o branco da camisa e a pele clara de sua testa —o resto do quadro é sombra: o negro dos cabelos e do bigode que cobre o rosto e o tom escuro da roupa se confundem com as sombras do quarto.

Temos aqui duas imagens que sintetizam bem a estrutura de composição do filme. O que conta não é propriamente a ação, um quase nada sem continuidade; um fragmento; e fragmento que se dá a ver sem sincronismo com o som. O que Nietzsche narra ou comenta com sua fala sussurrada (voz interior, som silencioso), pode já ter sido visto na imagem anterior, aparecer bem depois da fala, ou mesmo ser uma imagem puramente verbal, que não se traduza em ação visível. Uma coisa não ilustra a outra: a imagem e o som correm descolados uma do outro e a informação que o espectador recebe nasce deste conflito (algo assim como o que se produziria se uma sombra se desgrudasse da luz e da figura que a projeta e seguisse rumo independente). E esta particular ligação entre imagem e som é também a que se estabelece entre o quadro e as figuras dentro dele, entre o filme e a história que ele conta. O que importa não é o movimento dos personagens, mas o movimento da luz <sup>4</sup>. O que age dramaticamente em cena é a luz, que ao distribuir sombras pelo cenário nos revela algo essencial do personagem, mesmo quando ele não está em cena, e também algo essencial do instrumento sensível que nos fala desse personagem: a sua condição de sombra. Sombras dentro da imagem são frequentes; estão lá enquanto Nietzsche escreve à luz de vela, se senta ao piano pensando em Bizet e Wagner, ou caminha de um lado para outro no quarto. Mas o que importa não são as sombras que podemos ver, as que fazem parte direta da cena. Importam aquelas

sol lève les yeux pour suivre la marche de Nietzsche, le regardant de bas en haut : dans la clarté intense du ciel, toile de fond, sa silhouette apparaît, au centre de l'action, au premier plan, mais occultée comme si elle était une ombre au fond de la scène. C'est ainsi que nous le voyons : masse sombre contre le vitrail en haut de l'escalier, contre la porte qui donne sur la rue, contre la fenêtre, contre le ciel. La lumière intense qui provient du haut et du fond du cadre, et celle tenue qui provient de la bougie sur la table où il écrit, projettent des taches mi-jaunes mi-orangées qui suggèrent l'escalier, les statues et les motifs du sol en marbre, la chambre peu décorée où il travaille. La lumière, en syntonie avec ce personnage – silhouette, couvre la scène d'ombres, intenses pour certaines, douces pour d'autres, mais de toute façon, elle fait de la scène un espace qui contient davantage d'ombres que de lumière.

Nietzsche, debout, est dans l'ombre face au tailleur qui prend ses mesures pour une nouvelle veste – la lumière qui entre dans la chambre de façon latérale n'illumine presque que le tailleur, qui se déplace au second plan.

Devant la fenêtre, les yeux rivés sur quelque chose à l'extérieur, Nietzsche apparaît à l'image presque comme s'il n'était que le blanc de sa chemise et la peau claire de son front – le reste du tableau n'est qu'ombre : la couleur noire des cheveux et de la moustache qui couvre son visage et le ton sombre de ses vêtements se confondent avec les ombres de la chambre.

Nous avons là deux images qui synthétisent bien la structure qui compose le film. Ce qui compte n'est pas à proprement parler l'action, un presque rien sans continuité ; un fragment ; et fragment qui se donne à

outras que embora ali estão invisíveis.

Na abertura de *Dias de Nietzsche em Turim* uma câmera intencionalmente insegura passeia por becos estreitos e pouco iluminados ao som de Tristão e Isolda –imagem mais sombra que qualquer outra coisa. Igualmente uma imagem-sombra é a que temos na série dos bem iluminados movimentos circulares em que, no trecho final do filme, a câmera gira em torno do rosto de Nietzsche – primeiro de perfil, depois de frente e logo de costas para a câmera. Todo o quarto gira, e roda em seguida o teto, num plano feito como se a câmera estivesse na mesa em que Friedrich escreve. Luz por toda imagem, sombra quase nenhuma, mas esta, a que não se vê como tal e sim como luz, esta é a sombra que importa. Invisível mas presente, como idéia geradora da luz que, de repente, e sem qualquer razão aparente, apaga todo o colorido e transforma a cena em preto e branco; idéia geradora tanto da fotografia suave que marca o instante em que a boca de Caetano Veloso sussurra uma canção na orelha de Mário, quanto da escolha de uma cópia riscada de *¡Qué viva México!* de Eisenstein (1931/1932)<sup>5</sup> e de velhos discos de 78 rotações, igualmente riscados e cheios de pequenos ruídos, em *O mandarim* e em *Miramar*; como idéia geradora tanto da granulada e pouco definida fotografia em preto e branco que arranha os olhos em *Um anjo nasceu* (1969) ou *Matou a família e foi ao cinema* (1969) quanto do suave colorido de *São Jerônimo* (1999) ou *Filme de amor* (2003).

O que importa de fato não é a maior ou menor presença de áreas iluminadas ou escuras na imagem, nem o uso de sombras para expressar uma qualquer coisa fantasmagórica ou ameaçadora, como ocorre quando o cinema procura seguir as convenções narrativas do filme noir ou do filme de terror. O que importa é o fato de que toda imagem de cinema é pensada nos filmes de Bressane como sinal cujo sentido está fora dele mesmo, como escrita-sombra para ser iluminada pelo olhar do espectador (que completa, ilumina, esclarece o filme: “se o artista entendesse o que quer, não precisava público, bastava a si mesmo. Um só objeto artístico possibilita diversos caminhos, diversas interpretações... Controvérsia! Contradição! Sem isso não existe vida”<sup>6</sup>). O que importa de fato é o cinema como forma essencialmente nômade, movimento que convida o olhar a caminhar sempre para fora de si mesmo para poder ser inteiramente percebido: o aqui, o visível, o agora, já não está mais aqui: transita. Dele temos apenas sua sombra.

#### ANTES DA SOMBRA, O DESERTO.

O radical, o extremo, o “contramundo”, o “ainda preservado das pisadas humanas”; o “privilegiado centro de percepção”, da “errância”, do “pensamento nômade”, do “devir incessante”; o “silêncio”, o que “é só pensamento”,

voir sans synchronie avec le son. Ce que Nietzsche raconte ou commente de sa voix susurrée (voix intérieure, son silencieux), a déjà pu être vu dans l'image antérieure, a pu apparaître bien après les paroles, ou même être une image purement verbale, qui ne se traduise pas en action visible. Une chose n'illustre pas l'autre : l'image et le son courent décollés l'un de l'autre et l'information que le spectateur reçoit naît de ce conflit (quelque chose comme ce qui se produirait si une ombre se séparait de la lumière et de la figure qui la projette et suivait un chemin indépendant). Et ce lien particulier entre l'image et le son est aussi celui qui s'établit entre le cadre et les figures qui l'incluent, entre le film et l'histoire qu'il raconte. Ce qui compte ce n'est pas le mouvement des personnages mais le mouvement de la lumière<sup>6</sup>. L'aspect dramatique de la scène provient de la lumière, qui en distribuant des ombres sur la scène nous révèle quelque chose d'essentiel sur le personnage, même lorsqu'il n'est pas en scène, et aussi quelque chose d'essentiel de l'instrument sensible qui nous parle de ce personnage : sa condition d'ombre. Les ombres à l'intérieur de l'image sont fréquentes ; elles sont là pendant que Nietzsche écrit à la lumière de la bougie, s'assoit au piano pensant à Bizet et à Wagner, ou marche d'un côté à l'autre de la chambre. Mais l'important ce ne sont pas les ombres que nous pouvons voir, celles qui font directement partie de la scène. L'important ce sont les autres qui bien que présentes sont invisibles.

Au début de *Dias de Nietzsche em Turim* uma câmera intencionnellement incertaine se promène par des ruelles étroites et peu éclairées au son de Tristan et Iseult – image ombre plus que tout autre chose. C'est aussi une image-ombre que nous avons dans la série des mouvements circulaires bien éclairés au cours desquels, dans le morceau final du film, la caméra tourne autour du visage de Nietzsche – d'abord de profil, ensuite de face et puis dos à la caméra. Toute la chambre tourne, puis c'est le tour du plafond, dans un plan réalisé comme si la caméra était à la table où Friedrich écrit. Lumière partout dans l'image, presque pas d'ombre, mais celle-ci, celle qu'on ne voit pas comme telle mais comme lumière, celle-là c'est l'ombre qui compte. Invisible mais présente, comme idée génératrice de lumière qui, soudain, et sans aucune raison apparente, éteint toute la couleur et transforme la scène en noir et blanc : idée génératrice autant de la photographie suave qui marque l'instant où la bouche de Caetano Veloso susurre une chanson à l'oreille de Mário, que du choix d'une copie rayée de *¡Qué viva México!* de Eisenstein<sup>5</sup> (1931-1932) et de vieux 78 tours, rayés eux aussi et emplis de petits bruits, dans *O mandarim* et dans *Miramar*, comme idée génératrice aussi bien de la photo granulée et peu nette, en



Filme de amor (2003)

o que é luz ainda sem sombra alguma, o "oceano de luz, a esponja de luz" –o deserto metáfora<sup>7</sup>. O deserto como o "fotograma branco e transparente" em que o cinema deve inscrever a sombra. Do ponto de vista do processo de invenção cinematográfica, tanto do processo do realizador quanto do processo do espectador, todo deserto é fértil. É o "espaço tradutor" por excelência.

Nietzsche, se sentindo incomparavelmente melhor em Turim ("eis a cidade que precisava neste momento, feita sob medida para mim"), feliz porque não perdera um só dia de trabalho desde que chegara, vê Turim, com suas "calçadas que são um paraíso para os pés", como "um lugar clássico para os pés e para os olhos". Diz que "só os pensamentos que temos caminhando valem alguma coisa", e define aquele espaço e tempo ali com uma expressão que serve também para indicar o deserto ideal para uma invenção cinematográfica: "os dias são de uma luminosidade indescritível".

São Jerônimo, como Nietzsche, caminha para pensar: para traduzir a Bíblia troca a cidade pelo deserto.

Mário, o mandarim, como Nietzsche, constrói seu deserto na cidade e caminha solitário para a frente contra a multidão que anda para trás.

Miramar, cercado de livros como Nietzsche e como Jerônimo, no deserto do suicídio dos pais, caminha para descobrir / pensar o cinema – "organismo intelectual demasiadamente sensível". Organismo não apenas sensível mas "demasiadamente sensível", demasiado que leva o cinema "a seus limites, a fazer fronteira com todas as artes", a estar todo o tempo caminhando entre elas, a existir como se fosse um prefixo. Imaginemos o processo de invenção de um filme como o de construção de uma palavra, sugere Júlio, o cinema seria então um trans, um prefixo indicador de trânsito, de movimento em torno de, em direção a, através de. Uma trans-forma. Uma trans-forma-ção. No cinema, tudo o que fica é passagem, ("no plano fixo, no

noir et blanc qui griffe les yeux dans *Um anjo nasceu – Un ange est né* (1969) ou *Matou a família e foi ao cinema – Il a tué sa famille et est allé au cinéma* (1969) que de la couleur suave de *São Jerônimo* (1999) ou *Filme de amor* (2003).

L'important, de fait, n'est pas la plus ou moins grande présence de zones éclairées ou sombres dans l'image, ni l'utilisation des ombres pour exprimer quelque chose de fantasmagorique ou menaçant, comme cela se produit lorsque le cinéma essaie de suivre les conventions narratives du film noir ou du thriller. L'important, c'est le fait que toute image de cinéma est pensée, dans les films de Bressane, comme un signe dont le sens est hors de lui-même, comme une écriture-ombre faite pour être éclairée par le regard du spectateur (qui complète, illumine, éclaire le film : "si l'artiste comprenait ce qu'il voulait, il n'aurait pas besoin du public, il se suffirait à lui-même. Un seul objet artistique rend possible divers chemins, diverses interprétations... Controverse ! Contradiction ! Sans ça la vie n'existe pas"<sup>6</sup>). L'important, de fait, c'est le cinéma comme forme essentiellement nomade, mouvement qui invite le regard à marcher toujours vers l'extérieur de lui-même, pour pouvoir être entièrement perçu : l'ici, le visible, le maintenant, n'est désormais plus ici : il se déplace. De lui, il nous reste à peine l'ombre.

#### AVANT L'OMBRE, LE DÉSERT

Ce qui est radical, extrême, le "contre-monde", ce qui est "encore préservé des pas de l'homme", le "centre privilégié de la perception" de l'"errance", de la "pensée nomade", du "devenir incessant", du "silence", ce qui "n'est que pensée", ce qui est lumière sans aucune ombre encore, l'"océan de lumière, l'éponge de lumière" – le désert métaphore<sup>7</sup>. Le désert comme le "photogramme blanc et transparent" où le cinéma doit inscrire son ombre. Du point de vue du processus de l'invention cinématographique, aussi bien du processus du réalisateur que du processus du spectateur, tout désert est fertile. C'est "l'espace traducteur" par excellence.

Nietzsche se sentant incomparablement mieux à Turin ("voilà la ville dont j'avais besoin à ce moment-ci, faite sur mesure pour moi"), heureux de ne pas avoir perdu un seul jour de travail depuis son arrivée, voit Turin, avec ses "chaussées qui sont un paradis pour les pieds", comme "un lieu classique pour les pieds et pour les yeux". Il dit que "n'ont de la valeur que les pensées qui nous viennent en marchant", et définit cet espace et ce temps-là avec une expression qui sert aussi à désigner le désert idéal pour une invention cinématographique : "les jours sont d'une luminosité indescritible".

Saint Jérôme, comme Nietzsche, marche pour penser :





Dias de  
Nietzsche  
em Turim  
(2001)

rosto, não tem movimento? Tem. O movimento está na expressão do ator”<sup>8)</sup> o que está parado *eppur si muove*.

Nesta metáfora do deserto como condição essencial para a criação, *Miramar* tem algo de passo inaugural, tem algo de primeiro filme. Em parte pelo seu entrecho, a descoberta do cinema por um jovem; em parte pela alusão aos primeiros filmes de Bressane: a cena que o jovem *Miramar* filma poderia ser um plano de *O anjo nasceu*, e a tragédia (o deserto trágico) que abre a história, o suicídio dos pais, poderia ser uma variação da imagem/título que deflagra a história de *Matou a família e foi ao cinema* – ambos filmes realizados com uma câmera de 16mm não muito diferente da que se vê nas mãos de *Miramar*. E ainda, e em parte maior, *Miramar* tem algo de primeiro filme pela sua estrutura da composição, mais procura que encontro. É um filme realizado com “muita liberdade, deixando que essa coisa inconsciente, irracional, os impulsos aborígenes, apareçam um pouco”<sup>9)</sup>. Conscientemente ou não, surgem aqui dois componentes desse mergulho no deserto como terra fértil que serão retomados e desenvolvidos adiante. O primeiro, pouco depois sublinhado numa fala de *Dias de Nietzsche em Turim*, é a reafirmação de que “a arte, e somente a arte, torna a vida possível. É o grande estimulante da vida. É a única forma de resistência superior à negação da vida”. O segundo, pouco depois sublinhado pelo despojamento e penitência de São Jerônimo, é a reafirmação da necessária desconstrução de si mesmo como etapa do processo de formação ou transformação da pessoa. Ir ao deserto não apenas para isolar-se do que existe em volta e poder assim concentrar-se na invenção, mas para isolar-se de si mesmo, para trazer o deserto para dentro de si, para interiorizar a paisagem estéril e inóspita. Despersonalizar-se, descentralizar-se, desertificar-se.

“Não tem mais a idéia de um eu, no sentido de um eu profundo, de um eu em que você se volta para si... Não. Só um eu que seja fora de si, que seja além de si. Você

pour traduire la Bible, il échange la ville contre le désert.

Mário, le mandarin, comme Nietzsche, construit son désert dans la ville et marche en solitaire tout droit face à la multitude qui marche vers l’arrière.

*Miramar*, entouré de livres comme Nietzsche et Saint Jérôme, dans le désert du suicide de ses parents, marche pour découvrir/penser le cinéma – “organisme intellectuel excessivement sensible”. Organisme pas seulement sensible mais “excessivement sensible”, excès qui conduit le cinéma “à ses limites, à devenir frontalier de tous les arts”, à marcher tout le temps entre eux, à exister comme s’il était un préfixe. Imaginons le processus d’invention d’un film comme celui de la construction d’un mot, suggère Júlio, le cinéma serait alors un trans, un préfixe indicateur de transit, de mouvement autour de, en direction de, à travers. Une trans-forme. Une trans-form(e)-a(c)tion. Au cinéma, tout ce qui reste est passage, (“sur le plan fixe, le visage, il n’a pas de mouvement ? Si. Le mouvement est dans l’expression de l’acteur”<sup>8)</sup>) ce qui est arrêté *eppur si muove*.

Dans cette métaphore du désert comme condition essentielle de la création, *Miramar* a quelque chose d’un passage inaugural, quelque chose d’un premier film. En partie en raison de sa trame, la découverte du cinéma par un jeune ; en partie en raison de l’allusion aux premiers films de Bressane : la scène que le jeune *Miramar* filme pourrait être un plan de *O anjo nasceu*, et la tragédie (le désert tragique) qui ouvre l’histoire, le suicide des parents, pourrait être une variation de l’image/titre qui illumine l’histoire de *Matou a família e foi ao cinema* – films tous deux réalisés avec une caméra 16mm pas très différente de celle qu’on voit entre les mains de *Miramar*. Et encore plus, *Miramar* a quelque chose d’un premier film en raison de la structure qui le compose, chercher plus que trouver. C’est un film réalisé “avec une grande liberté, qui permet que cette chose inconsciente, irrationnelle, les impulsions aborígenes, apparaissent un peu”<sup>9)</sup>. Conscientement ou



tem que seguir atrás dele numa aventura de loucura pura, porque você está descentrado desse sujeito. Agora, sem esse esmaecimento e sem o nada, sem o deserto, não se cria. A imagem da terra esterilizada é a metáfora da criação, porque descentraliza o sujeito, abole essa coisa monstruosa, a prisão da vida, a prisão do eu. Esse pequeno self, esse pequeno eu, você guarda no seu plexo e não deixa ele descer. É o eu debaixo, cego, peniano, vaginal. Essa descentralização, esse esmaecimento do sujeito é a parte central da criação”<sup>10</sup>.

*Filme de amor*, onde “três pessoas que vêm de pontos distantes, um homem e duas mulheres, atravessam uma cidade vazia, desolada, e se fecham um fim de semana numa casa vazia”, retoma, desenvolve, radicaliza estas questões apresentadas através de Miramar, Nietzsche e Jerônimo: desertificar-se para se abrir à arte, que só ela torna possível viver.

*Miramar* discute como “transfigurar uma tragédia, uma perda, uma coisa que é só dor e impedimento em potência”, através da criação. A discussão se faz marcada de citações, o que, no fundo, “implica num colapso do tempo e numa despersonalização”, porque “coloca dentro do seu, o outro, o alheio” –coloca dentro de si o outro e o tempo do outro. Parte maior desse outro são referências literárias: *Memórias póstumas de Bras Cubas*, de Machado de Assis, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Reflexões de um cineasta* de Sergei Eisenstein, que, diz Júlio, tem muito de memórias e algo de romance de formação. Em alguns instantes os livros que *Miramar* carrega se transformam quase em personagens vivos que dialogam com ele, saltam para primeiro plano. No entanto, *Miramar* não é uma adaptação literária (o que ele considera quase impossível: “na maior parte do tempo, a literatura vai para o cinema sem a literatura: vai apenas como um enredo”); nem é uma tradução (igualmente uma impossibilidade: “um texto: o que traduzir? Traduzir é lidar com uma impossibilidade: não tem tradução”); e nem mesmo, expressão que Júlio toma de Haroldo de Campos, por encontrá-la mais adequada, uma transcrição literária (uma alusão: a possibilidade única, de certo modo a essência da arte: “como o texto é intraduzível você não tem que recriá-lo apenas, tem que transcriá-lo, traduzir o estilo”). Transcrição foi o que Júlio procurou realizar em *Bras Cubas* (1985) a partir de *Memórias póstumas de Bras Cubas* de Machado de Assis (o primeiro de seus filmes apoiados num texto literário: “as idéias alheias são sempre melhores que as próprias. A gente sempre se interessa pelo que não é nosso”). Aqui, não: *Miramar* transita pela literatura, é uma alusão à literatura mas não se apóia num texto –daí a idéia de “botar dentro da imagem a própria coisa da literatura”. *Miramar* tem a ver com uma tradição do romance, procura criar “uma ossatura, um esqueleto de lugares

pas, deux composantes de ce plongeon dans le désert apparaissent ici comme terre fertile et seront reprises et développées par la suite. La première, soulignée ensuite dans une conversation de *Dias de Nietzsche em Turim*, est la réaffirmation que “l’art, et seulement l’art, rend la vie possible”. La seconde, soulignée peu après par le dénuement et la pénitence de Saint Jérôme, est la réaffirmation de la nécessaire déconstruction de soi comme étape du processus de formation ou transformation de la personne. Aller au désert, pas seulement pour s’isoler de ce qui existe autour et pouvoir ainsi se concentrer sur l’invention, mais aussi pour s’isoler de soi-même, pour ramener le désert à l’intérieur de soi, pour interioriser le paysage hostile et inhospitalier. Se dépersonnaliser, se décentrer, se désertifier.

“L’idée d’un je, au sens d’un je profond, d’un je tourné vers le moi, n’existe plus... Non. Juste un je qui soit hors de du moi, qui soit au-delà du moi. Tu dois le poursuivre derrière lui dans une aventure de pure folie, parce que tu es décentré de ce sujet. Maintenant, sans cet évanouissement et sans le vide, sans le désert, il ne se crée pas. L’image de la terre rendue stérile est la métaphore de la création, parce qu’elle décentralise le sujet, abolit cette chose monstrueuse, la prison de la vie, la prison du moi. Ce petit self, ce petit moi, tu le gardes dans ton plexus et ne le laisses pas descendre. C’est le je en dessous, aveugle, pénien, vaginal. Cette décentralisation, cet évanouissement du sujet c’est la partie centrale de la création”<sup>10</sup>.

*Filme de amor*, où “trois personnes venant de points différents, un homme et deux femmes, traversent une ville déserte, désolée et s’enferment un week-end dans une maison vide” reprend, développe, radicalise ces questions présentées par le biais de Miramar, Nietzsche et Jérôme : se désertifier pour s’ouvrir à l’art, lui seul rend la vie possible.

*Miramar* évoque comment “transfigurer une tragédie, une perte, une chose qui n’est que douleur et empêchement en puissance’ par le biais de la création. La discussion est empreinte de citations, ce qui au fond, ‘implique un affaiblissement du temps et une dépersonnalisation’, parce que l’être place en lui, l’autre, l’étranger” – il place en lui l’autre et le temps de l’autre. La plus grande partie de cet autre est constituée de références littéraires : *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, de Machado de Assis, *Mémoires sentimentales de João Miramar*, de Oswald de Andrade, *Reflexions d’un cinéaste* de Sergei Eisenstein qui, dit Júlio, tient beaucoup des mémoires et un peu du roman d’apprentissage. A certains moments les livres que porte *Miramar* se transforment presque en personnages vivants qui dialoguent avec lui, sautent vers le premier plan. Cependant, *Miramar* n’est pas une adaptation littéraire (ce qu’il considère comme presque impossible : “la plu-



São Jerônimo, (1999)

o antes do cinema. Uma frase de Wagner, um diálogo de um filme de Pasolini, um diálogo tirado de um filme de Wyler, um texto de São Jerônimo, a voz de Mário Reis – nada disso, nem as imagens nem os sons, para compor uma espécie de antologia e sim como base para uma impossível tradução que reinventa, para uma transcrição. Fazer arte para compreender o que é. Falar da arte como organismo intelectual sensível, demasiadamente sensível mesmo, capaz de levar as pessoas a forçar seus limites e comunicar-se, fazer fronteira, com sua própria experiência e com a do outro. Portanto é ela, a arte, a poesia – uma “coisa fundante”, “anterior a tudo” – que age na cena.

Mário, Miramar, Jerônimo, Friedrich, Hilda, Matilda, Gaspar, e todos os outros, se comportam na imagem como uma projeção do espectador (tradutor, transcriador) diante da obra de arte – do espectador e também como uma projeção do realizador, do artista enquanto sensibilidade que reorganiza os lugares comuns da arte, do artista enquanto espectador da arte, enquanto sensibilidade que pode dizer de si mesmo o que certa vez cantou um verso português:

“Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela. E oculta mão colora alguém em mim.”<sup>15</sup>

Imaginemos *Miramar* como um filme primeiro, ponto de partida. *O mandarim* como um prólogo. *São Jerônimo* e *Dias de Nietzsche em Turim* como desenvolvimento de questões esboçadas no romance de formação de Miramar: o artista mais tela que projetor, a projeção mais coisa mental que técnica sofisticada, a arte como organismo vivo que escreve a si mesmo, mais criadora do artista que criação dele, na realidade mero instrumento dela, simples porta voz de uma força exterior que não domina (“e o cinema, nesse sentido, é

lement, doit aussi être perçue par le spectateur comme le désert fertile capable de stimuler en lui, spectateur, une nouvelle invention. En réalité, le cinéma exige de celui qui le fait et le voit un effort identique pour sortir de soi et circuler à la frontière des autres arts.

#### AVANT LE DÉSERT, L'ART

Les livres, les écrits, les disques qui entourent Miramar, Jérôme, Mário et Friedrich (qui sont presque tout le temps en train de lire, écrire, écouter, voir), plus la musique, le cinéma et la peinture occupent un espace central et fondateur dans le cinéma de Júlio Bressane. Le langage de l'art est le véritable thème de ses films : ‘le langage est une manière de sentir le monde. Le cinéma est né à l'époque du métalangage’, c'est pourquoi ses films se construisent presque comme les essais, la théorie, la critique, l'analyse, le montage de citations. Ici, un morceau de Eisenstein. Là, un autre de Nelson Pereira dos Santos. De nombreux fragments de films muets, des images des premières années du cinéma (“j'essaie de rythmer mes films à l'aide de ce voir du commencement”), des images à la frontière avec le désert, avec l'avant du cinéma. Une phrase de Wagner, un dialogue d'un film de Pasolini, un dialogue tiré d'un film de Wyler, un texte de Saint Jérôme, la voix de Mário Reis – rien de tout ça, ni les images ni les sons, pour composer une espèce d'anthologie mais bien comme base pour une impossible traduction qui réinvente, pour une transcription. Faire de l'art pour comprendre ce que c'est. Parler de l'art comme organisme intellectuel sensible, même trop sensible, capable d'obliger les gens à dépasser leurs limites et à communiquer, à être à la frontière de leur propre expérience et de celle de

comuns desse gênero chamado de romance de formação”, prosa feita de “fragmentos, livros de capítulos”<sup>11</sup>.

Em *Miramar* Bressane se propôs o deserto, o esmaecimento do eu, o abandono de si “às forças aborígenes” como um meio de “experimentar a possibilidade de não ter poder, de não ter domínio sobre o filme” – fazer cinema como se cada filme fosse o primeiro, como se o trabalho fosse mais conduzido pelo cinema do que pelo realizador. Não se trata de retomar algo esboçado lá no começo mas não realizado de todo nos filmes seguintes, mas de se deixar guiar pela arte, pelo não controlado em termos absolutos pela razão: “Se você já tem o objetivo, a certeza do que você quer, do que você deseja, a criação torna-se desnecessária. A verdadeira descoberta se dá, e ainda assim não necessariamente, no instante em que se está fazendo...”<sup>12</sup>. Em diferentes ocasiões ele reafirmou que faz filmes porque o cinema não é só um instrumento de expressão, “mas um poderoso instrumento de auto-transformação. Eu faço cinema por causa disso, para sair de mim, entende? Faço por necessidade. Faço filmes porque eu não sei o que é cinema. É por isso que eu faço. Para descobrir o que é. Se eu soubesse o que é, talvez nem quisesse fazer.”<sup>13</sup>. Uma radicalização deste impulso foi um dos pontos de partida de *Filme de amor*. Bressane conta que diferente de outros filmes, “que representavam o coroamento de uma idéia”, ele aqui “deixou a idéia andar sozinha, tratou de seguir a idéia”: o filme, “uma colcha de retalhos, um rearranjo de lugares comuns”, foi feito “de maneira inconsciente. O ato de fazer o filme não é inconsciente, mas a força que me conduziu a ele foi”<sup>14</sup>.

Antes da sombra o deserto porque, numa certa medida, a sombra que organiza a imagem no cinema deve, idealmente, ser percebida pelo espectador também como o deserto fértil capaz de estimular nele, espectador, uma nova invenção. O cinema, na verdade, exige de quem faz e de quem vê um esforço idêntico para poder sair de si e transitar entre as fronteiras com as outras artes.

#### ANTES DO DESERTO, A ARTE

Os livros, os escritos, os discos que cercam *Miramar*, Jerônimo, Mário e Friedrich, (que estão quase todo o tempo lendo, escrevendo, ouvindo, vendo), mais a música, o cinema e a pintura ocupam um espaço central e fundador no cinema de Júlio Bressane. A linguagem da arte é o verdadeiro tema de seus filmes: “a linguagem é um modo de sentir o mundo. O cinema nasceu no tempo da metalinguagem” e por isso seus filmes se constroem próximos do ensaio, da teoria, da crítica, da análise, da montagem de citações. Aqui um pedaço de Eisenstein. Ali outro de Nelson Pereira dos Santos. Muitos fragmentos de filmes mudos, imagens dos primeiros anos do cinema (“procuro pontuar meus filmes por esse ver através do início”), imagens que fazem fronteira com o deserto, com

part do tempo a literatura va au cinéma sans la littérature : elle y va à peine comme une intrigue”) ; ce n’est pas non plus une traduction (autre impossibilité également : “un texte : que traduire ? Traduire c’est se confronter à une impossibilité : il n’y a pas de traduction”) ; et pas même, expression que Júlio emprunte à Haroldo de Campos, parce qu’elle lui paraît plus adéquate, une transcription littéraire (une allusion : l’unique possibilité, d’une certaine façon l’essence de l’art : “comme le texte est intraduisible, il ne faut pas simplement le recréer, il faut le trans-crée, en traduire le style”). C’est une transcription que Júlio a tenté de faire dans *Bras Cubas* de Machado de Assis (le premier de ses films fondés sur un texte littéraire : “les idées des autres sont toujours meilleures que les nôtres. On s’intéresse toujours à ce qui ne nous appartient pas”). Ici, il ne s’appuie pas sur un texte – d’où l’idée de “jeter dans l’image la chose propre à la littérature”. *Miramar* a à voir avec la tradition du roman, il cherche à créer ‘une ossature, un squelette de lieux communs de ce genre appelé roman d’apprentissage’ prose faite de “fragments, livres de chapitres”<sup>11</sup>.

Dans *Miramar* Bressane s’est proposé le désert, l’évanouissement du je, l’abandon de soi “aux forces aborígenes” comme un moyen d’“expérimenter la possibilité de ne pas avoir de pouvoir, de ne pas avoir la maîtrise du film” – faire du cinéma comme si chaque film était le premier, comme si le travail était davantage guidé par le cinéma que par le réalisateur. Il ne s’agit pas de reprendre quelque chose d’ébauché au tout début mais pas réalisé complètement lors des films suivants, mais de se laisser guider par l’art, par ce qui n’est pas contrôlé en termes absolus par la raison : “si tu as déjà l’objectif, la certitude de ce que tu veux, de ce que tu désires, la création devient inutile. La véritable découverte se produit, et encore pas toujours, à l’instant où elle se réalise...”<sup>12</sup>. A plusieurs reprises, il a déclaré faire des films parce que le cinéma n’est pas uniquement un instrument d’expression, “mais un puissant instrument d’auto-transformation. C’est pour ça que je fais du cinéma, pour sortir de moi, tu comprends ? Par nécessité. Je fais des films parce que je ne sais pas ce qu’est le cinéma. C’est pour ça. Pour trouver ce que c’est. Si je le savais, je ne voudrais peut-être même pas en faire”<sup>13</sup>. *Filme de amor* né en partie d’une radicalisation de cette tendance. Bressane raconte que, contrairement à d’autres films, “qui représentaient le couronnement d’une idée”, là il a “laissé l’idée cheminer seule, a essayé de suivre l’idée” : le film “un patchwork, un réaménagement de lieux communs” a été fait ‘de façon inconsciente. Faire le film n’est pas un acte inconscient, mais la force qui m’a conduit à lui l’a été’<sup>14</sup>.

Avant l’ombre le désert parce que, dans une certaine mesure, l’ombre qui organise l’image au cinéma, idéa-





Miramar (1997)

devastador; você faz, imagina que controla, e o que de fato controla deve significar uns cinco por cento do filme”<sup>16</sup>. E, finalmente, imaginemos *Filme de amor* como uma radicalização do que se propõe nestes quatro filmes: em parte no que a imagem mostra: três pessoas se reúnem numa casa vazia como um deserto “movidas por uma pulsão inconsciente um desejo de recriar a existência para sentir uma coisa difícil de sentir, que é o sentimento do amor”; em parte no modo de mostrar: entre a pintura e o cinema, entre um filme e uma crítica de filme filmada, entre a cor e o preto e branco, entre o imediatamente visível e o visível-outro a que ele faz alusão, entre duas ações que balizam o corpo do filme – os três na praia, os três de volta ao trabalho – entre: intervalo: entreato.

Neste contexto é que Júlio pode afirmar, nos filmes e nas conversas sobre eles, que toda arte é alusiva (“e quanto mais repetição, quanto mais parença, quanto mais citação, mais forte é o objeto artístico”); que a coisa espontânea é uma perda, que fazer arte exige leitura, armazenamento de (“por mais poético, por mais gênio, por mais dom que se tenha é preciso quebrar o nariz: ler”)<sup>17</sup>. E ainda neste contexto é que ele relembra a velha questão “atribuída à poesia de Horácio”, à poesia do lugar comum: “A poesia era considerada uma remontagem, uma reorganização de velhos lugares comuns. A saturação desses lugares comuns e a recolocação deles de novas maneiras é que criavam a novidade. A novidade era a relação nova dos lugares comuns. Esses lugares comuns é que são indispensáveis”<sup>18</sup>.

Quando em *O mandarim*, ao lado do ator Fernando Eiras, que faz o papel de Mário Reis, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Gal Costa, Edu Lobo e Rafael Rabelo aparecem interpretando Noel Rosa, Sinhô, Ismael Silva, Tom Jobim, Carmen Miranda ou Heitor Villa-Lobos, eles estão ao mesmo tempo interpretando estes papéis e interpretando a si mesmos, como herdeiros / seguidores / reorganizadores da tra-

l'autre. Ce sont pourtant eux, l'art, la poésie – des “choses fondatrices”, “antérieures à tout” – qui agissent sur scène.

Mário, Miramar, Jérôme, Friedrich, Hilda, Matilda, Gaspar, et tous les autres, se comportent à l'image comme une projection du spectateur (traducteur, trans-créateur) face à l'œuvre d'art – du spectateur et aussi comme une projection du réalisateur, de l'artiste en tant que sensibilité qui réorganise les lieux communs de l'art, de l'artiste en tant que spectateur de l'art, en tant que sensibilité qui peut dire de lui-même ce qu'a chanté autrefois un vers portugais :

“Je ne suis pas celui qui décrit. Je suis la toile.

Et une main occulte colore quelqu'un en moi”<sup>15</sup>.

Imaginons *Miramar* comme un premier film, un point de départ. *O mandarim* comme un prologue. *São Jerônimo* et *Dias de Nietzsche em Turim* comme le développement de questions ébauchées dans le roman d'apprentissage *Miramar* : l'artiste davantage toile que projecteur, la projection davantage chose mentale que technique sophistiquée, l'art comme organisme vivant qui s'écrit lui-même, davantage créateur de l'artiste que création de lui-même, en réalité simple instrument de l'art, simple porte-parole d'une force extérieure qu'il ne maîtrise pas (“et le cinéma, en cela, est devastateur, tu fais, tu imagines que tu contrôles, et en réalité ce que tu contrôles doit représenter environ 5 % du film”)<sup>16</sup>. Et, finalement, imaginons *Filme de amor* comme une radicalisation de ce qui est proposé dans ces quatre films : en partie dans ce que l'image montre : trois personnes qui se réunissent dans une maison vide comme un désert “mues par une pulsion inconsciente, un désir de recréer leur existence pour éprouver une chose difficile à éprouver, comme le sentiment d'amour” ; en partie dans la façon de montrer : à mi-chemin entre la peinture et le cinéma, entre un film et une critique de film filmée, entre la couleur et le noir et blanc, entre l'immédiatement visible et le visible-autre auquel il fait allusion, entre deux actions qui délimitent le corps du film – les trois à la plage, les trois rentrant du travail – entre : intervalle : entracte.

C'est dans ce contexte que Júlio peut affirmer, dans les films et les conversations sur eux, que tout art est allusif (“et plus il y a de répétitions, plus il y a de ressemblances, plus il y a de citations, plus fort est l'objet artistique”) ; que la chose spontanée est une perte, que faire de l'art exige des lectures, exige d'accumuler (“on a beau être doté de poésie, de génie, de qualités il faut se casser le nez : lire”)<sup>17</sup>. Et c'est encore dans ce contexte qu'il se rappelle la vieille question “attribuée à la poésie d'Horace”, à la poésie du lieu commun : “la poésie était considérée comme un montage, une réorganisation de vieux lieux communs. La saturation de ces lieux communs et leur réutilisation effectuée d'une autre





dição da música popular brasileira que passou por Mário Reis e por todos os outros. Atuam no mesmo espaço em que agem as citações visuais ou sonoras que se inserem nos filmes de Bressane. São, como Mário, como *Miramar* ou como Jerônimo, demonstrações de que a arte inventa os artistas. São em bom e bem ritmado som o que num outro momento foi a voz mansa e sussurrada de Friedrich e o intervalo, o corte no dia-a-dia medíocre experimentado por Hilda, Matilda e Gaspar: a afirmação de que a arte, e somente a arte, torna a vida possível.

É neste contexto, enfim, que Bressane pode lidar com o cinema como um processo de cultivar no deserto a sombra como uma luz às avessas.

**RESUMO** Recorrido pela obra de Julio Bressane, a sua teoria e poética do cinema.

**PALAVRAS CHAVES** Brasil, Julio Bressane, cinema, intertextualidade.

#### NOTAS

1. Julio Bressane, "Mistério, quer dizer fechar os olhos", *Cinemais* número 35 julho/setembro de 2003.
2. Texto de apresentação de *O gigante da América*, no folheto editado pela Embrafilme, 1978.
3. Em entrevista a José Carlos Avellar e Geraldo Sarno para a revista *Cinemais*, número 6, julho/agosto de 1997, páginas 7-42, o texto foi incluído na coletânea de textos de Bressane *Cinemancia*, editora Imago, Rio de Janeiro, 2000.
4. Na entrevista a *Cinemais* número 6, Bressane diz que em alguns momentos do *Miramar* tentou fazer isso. O cinema aí transpassa a fronteira da pintura. Antes do roteiro, antes do ator, antes do entrecho tem a luz. Agora, essa modificação da luz é uma modificação de ordem dramática. Dramaturgia é luz. No cinema a luz é central". *Filme de amor* (2003), com a textura da fotografia e mesmo a composição do quadro inspirada, entre outros pintores, em trabalhos de Balthus, viria de novo transpassar a fronteira da pintura.
5. *Cinemais*, nº 6.
6. Julio Bressane, debate sobre "Cinema de poesia", *Cinemais* nº 33.
7. Na já citada entrevista para *Cinemais*, Bressane observa que a metá-

maneira criavam a novidade. A novidade consistia na nova relação dos lugares comuns. Ce sont ces lieux communs qui sont indispensables"<sup>18</sup>.

Quando em *O mandarim*, aos lados de l'acteur Fernando Eiras, qui joue le rôle de Mário Reis, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Gal Costa, Edu Lobo et Rafael Rabelo font leur apparition dans le rôle de Noel Rosa, Sinhô, Ismael Silva, Tom Jobim, Carmen Miranda ou Heitor Villa-Lobos, ils interprètent en même temps ces rôles et leur propre rôle, en tant qu'héritiers / continueurs / réorganiseurs de la tradition de la musique populaire brésilienne qui est passée par Mário Reis et par tous les autres. Ils jouent dans le même espace où agissent les citations visuelles ou sonores qui s'insèrent dans les films de Bressane. Ce sont, comme Mário, comme *Miramar* ou comme Jérôme, des preuves que l'art invente les artistes. En bon son bien rythmé, ce sont ce qu'à un autre moment a été la voix douce et susurrée de Friedrich et l'intervalle, la coupure dans le quotidien médiocre vécu par Hilda, Matilda et Gaspar : l'affirmation que l'art, et seulement l'art, rend la vie possible.

C'est dans ce contexte, enfin, que Bressane peut vivre le cinéma comme processus qui consiste à cultiver dans le désert l'ombre comme une lumière à l'envers.

TRADUIT DU POTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

**RESUMÉ** Parcours à travers l'oeuvre du réalisateur Júlio Bressane, sa théorie et sa poétique du cinéma.

**MOTS CLÉS** Brésil, Julio Bressane, cinéma, intertextualité.

#### NOTES

1. Júlio Bressane, "Misterio, quer dizer fechar os olhos" (Mystère veut dire fermer les yeux), *Cinemais*, nº 35, juillet-septembre 2003.
2. Texte de présentation du *Gigante da América* (*Géant d'Amérique*), dans le feuillet édité par Embrafilme, 1978.
3. Dans une interview de José Carlos Avellar et Geraldo Sarno pour la revue *Cinemais*, nº 6, juillet/août 1997, p. 7-42. Recueil de textes de Bressane *Cinemancia*, éd. Imago, Rio de Janeiro, 2000.
4. Dans l'interview à *Cinemais*, numéro 6, Bressane dit qu'à certains moments dans *Miramar* il a essayé de faire ça : "...Là, le cinéma franchit la frontière de la peinture. Avant le scénario, avant l'acteur, avant la trame, il y a la lumière. Maintenant cette modification de la lumière est une modification de type dramatique. La dramaturgie c'est la lumière. Au cinéma, la lumière c'est central". *Filme de amor* (2003), avec sa texture de photographie et même sa composition du tableau inspirée, entre autres peintres, par les travaux de Balthus, franchirait à nouveau la frontière de la peinture.
5. *Cinemais*, nº 6.
6. Júlio Bressane, débat sur "Cinema de poesia", *Cinemais*, nº 33.
7. Dans l'interview déjà citée de *Cinemais*, Bressane signale que la méta-

fora do deserto é “fundamental”. É “uma natureza que nos faz falta, a natureza do deserto”. Essa é a idéia que considero genial do Nelson Pereira dos Santos em *Vidas secas* (...) os personagens são a própria natureza.

8. Comunicação lida no debate sobre *Cinema e literatura*, outubro de 1997 no auditório do jornal *O Globo*, sobre a adaptação de *Vidas secas* de Graciliano Ramos feita por Nelson Pereira dos Santos.

9. *Cinemais*, n° 6, entrevista citada.

10. Júlio Bressane, debate sobre Cinema de poesia em *Cinemais* n° 33.

11. *Cinemais* n° 6. Em outra ocasião, referindo-se a *Vidas secas* no citado debate sobre Cinema e literatura, disse que dirigir um filme a partir de um texto “consiste em operar uma passagem da escritura dramática à escritura cênica e adicionar à metamorfose do texto um jogo em termos de realidade cênica. Projetar no espaço o que o texto projetou no tempo. Projetar no espaço aquilo que o texto projetou no tempo.”

12. *Idem*. Bressane observa ainda que “o início do filme, onde se dá a questão da tragédia, com o famoso arquétipo dos pais, os pais que se matam. Isso é um lugar comum, mas esse lugar comum é que vai ser o ponto de transfiguração. Configura-se uma tragédia que Miramar vai ter que transfigurar para que essa mancha não o engula. Então, os procedimentos: criar uma espécie de, diria assim, a grosso modo, trilha sonora diversa da imagem.

13. *Cinemais* n° 33.

14. Julio Bressane, “Mistério, quer dizer fechar os olhos” em *Cinemais* 35.

15. Verso tomado como epígrafe do texto “O Brasil encoberto” na coletânea de ensaios *Cinemancia*.

16. Julio Bressane, debate sobre Cinema de poesia em *Cinemais* n° 33.

17. “A questão do armazenamento e da renovação é difícilíssima”, diz Bressane na citada entrevista a *Cinemais* n° 6: “O Oswald de Andrade disse assim: “Eu li um livro, me arranca pedaço e eu arranco pedaço dele”. Nunca li um livro rindo. Para mim é uma loucura, é um esforço, é uma coisa tremendíssima. Porém, depois de um esforço desse, tem que pegar um e, se for preciso, jogar pela janela e pegar um outro que diz o contrário daquele. (...) Daí, a questão da visão bi-polarizada, isso ou aquilo. A dificuldade está em colocar os dois polos juntos.

18. *Idem*.

phore du désert est “fondamentale”. (...) C’est l’idée de Nelson Pereira dos Santos que je considère géniale dans *Sécheresse*... les personnages sont la nature même.

8. Communication lue au colloque sur *Cinéma et littérature*, octobre 1997 à l’auditorium du journal *O Globo*, sur l’adaptation de *Sécheresse* de Graciliano Ramos, réalisée par Nelson Pereira dos Santos.

9. *Cinemais*, n° 6.

10. Júlio Bressane, débat sur Cinéma de poésie dans *Cinemais*, n° 33.

11. Interview de J. Bressane dans *Cinemais*, n° 6. A un autre moment, faisant référence à *Sécheresse*, dans le débat déjà cité sur Cinéma et littérature, il dit que diriger un film à partir d’un texte “consiste à opérer un passage de l’écriture dramatique à l’écriture scénique et à additionner à la métamorphose du texte un jeu en termes de réalité scénique. Projeter dans l’espace ce que le texte a projeté dans le temps. Projeter dans l’espace ce que le texte a projeté dans le temps. Projeter dans l’espace ce que le texte a projeté dans le temps.”

12. *Idem*. Bressane fait remarquer encore que “le début du film, où se pose la question de la tragédie, avec le fameux archétype des parents qui se tuent. C’est un lieu commun, mais c’est lui qui va devenir le point de transfiguration. Une tragédie est ainsi configurée, tragédie que Miramar devra transfigurer pour que cette tache ne l’avale pas. Les procédés consistent alors à créer une sorte de, je dirais grosso modo, de bande sonore qui diffère de l’image.

13. Júlio Bressane, débat sur “Cinéma de poésie”, *Cinemais*, n° 33.

14. Júlio Bressane, “Mistério, quer dizer fechar os olhos” (Mystère veut dire fermer les yeux), *Cinemais*, n° 35.

15. Vers pris comme épigraphe du texte “O Brasil encoberto” dans le volume d’essais *Cinemancia*.

16. Júlio Bressane, débat sur Cinéma de poésie dans *Cinemais*, n° 33.

17. “La question de l’accumulation et de la rénovation est difficile”, dit Bressane dans l’entretien déjà cité de *Cinemais*, n° 6: “Oswald de Andrade a dit: ‘Je lis un livre, il m’arrache un morceau de moi et j’arrache un morceau de lui’. Je n’ai jamais lu un livre en riant. Pour moi c’est une folie, un effort, c’est une chose tout à fait terrible. Cependant, après un tel effort, il faut en prendre un et, si c’est nécessaire, le balancer par la fenêtre et en prendre un autre qui dit le contraire du premier (...) D’où la question de la vision bi-polarisée, ça ou ça. La difficulté consiste à placer les deux pôles ensemble.

18. *Idem*.



São Jerônimo, (1999)

# Walter Salles

CINEASTA Y PRODUCTOR

cinéaste et producteur



Carnets de voyage (2004)

## José Carlos Avellar

De certo modo, tomando um filme como pergunta, resposta, desafio, complemento do outro talvez se possa dizer que o menino Josué de *Central do Brasil* e o jovem Ernesto de *Diários de motocicleta* são duas imagens de um mesmo personagem.

Talvez se possa dizer também que o Paco de *Terra estrangeira*, o Tonho de *Abril despedaçado* e o João de *O primeiro dia* são outras imagens deste mesmo personagem – se examinamos os filmes de Walter Salles como fragmentos de um discurso que só realiza de fato com a montagem de suas diferentes partes, a montagem percebida tal como Eisenstein a imaginou certa vez: a colisão de um plano com outro passando a expressar algo que não se encontra em nenhum dos dois vistos isoladamente.

Um personagem apanhado em meio da viagem em que procura descobrir sua identidade e seu lugar no mundo, apresentado de diferentes pontos de vista, vivendo diferentes momentos de uma mesma história que comanda e dá o verdadeiro sentido a cada um des-

De uma certa maneira, si l'on considère un film comme une question, une réponse, un défi, un complément de l'autre, peut-être pourrait-on dire que le petit Josué de *Central do Brasil* et le jeune Ernesto de *Carnets de voyage* sont deux images d'un même personnage.

Peut-être pourrait-on dire aussi que Paco, dans *Terre lointaine*, et Tonho dans *Avril brisé* et João dans *Minuit* sont d'autres images de ce même personnage – si l'on examine les films de Walter Salles comme des fragments d'un discours qu'il ne réalise qu'au montage de ses différentes parties, le montage perçu tel que Eisenstein l'a imaginé une fois : le choc d'un plan avec un autre devient expression de quelque chose qui ne se trouve dans aucun des deux vus isolément.

Un personnage pris au milieu du voyage au cours duquel il cherche à découvrir son identité et son lieu dans le monde, présenté depuis différents points de vue, vivant différents moments d'une même histoire qui commande et donne son véritable sens à chacun



tes fragmentos. Um mesmo personagem e história não como resultado de uma ação desejada, consciente, previamente planejada, mas como expressão de uma procura; o que temos aqui é uma construção espontânea, aberta, inconclusa (não porque restem episódios a serem filmados mas porque ela se quer assim, forma em construção). Na verdade, esta hipótese de construção que formulamos aqui nem mesmo se encontra efetivamente lá, na tela: é um fora de quadro; algo colado no filme pelo olhar do espectador; sugestão nascida da ideia geradora da imagem, nascida do espaço de livre invenção que ela forma em torno de si mesma.



*Abril despedaçado* (2001) de Walter Salles

Um mesmo personagem: numa aventura de auto-descoberta ele descobre um outro como ele: Josué, em busca do pai que não conhecia, encontra os irmãos; Paco, em busca da terra de sua mãe, em busca de uma terra mãe, encontra uma órfã perdida de si mesma assim como ele, Alex; João, jogado fora do cárcere para matar alguém, encontra Maria que queria morrer; Tonho, obrigado a matar o filho do inimigo do pai, abandona a terra, a mãe, o pai, para realizar o sonho do irmão que morre no lugar dele: ver o mar. Ernesto, que sai em busca de uma terra mãe grande, nascida da desinvenção das fronteiras e do contato direto com os empurrados para fora de quadro, se descobre no outro e deste modo se descobre outro: deixara de ser o que era: seu eu não era mais eu, pelo menos não era mais o mesmo eu interior. Um mesmo personagem que termina abrindo-se para um fora de quadro: *Central do Brasil* termina com Josué na estrada, olhando o ônibus que já se foi; *Terra estrangeira*, no carro rompendo a fronteira para a terra mãe cada vez mais distante no horizonte de Paco; *Abril despedaçado*, com Tonho enfrentando um mar de ondas tão grandes que nem cabem na tela; *O primeiro dia*, com Maria abrindo a janela para uma paisagem invisível. *Diários de motocicleta*, abrindo-se para o céu: Alberto despedindo-se do avião que leva Ernesto.

de ces fragments. Un même personnage et une même histoire, non pas en tant que résultat d'une action désirée, consciente, prévue au préalable, mais comme l'expression d'une recherche; ce que nous avons-là, c'est une construction spontanée, ouverte, inachevée (non pas parce que certains épisodes ne sont pas tournés mais parce qu'elle se veut ainsi, une forme en construction). En réalité, cette hypothèse de construction, que nous formulons ici, ne se trouve même pas là, à l'écran: c'est un hors-cadre; un élément collé au film par le regard du spectateur; une suggestion née de l'idée qui engendre l'image, née de l'espace de la libre invention qu'elle constitue autour d'elle-même.



Un même personnage: dans une aventure d'auto-découverte, il découvre un autre comme lui: Josué, à la recherche d'un père qu'il ne connaissait pas, rencontre ses frères; Paco, à la recherche de la terre de sa mère, à la recherche d'une terre mère, rencontre une orpheline, Alex, perdue en elle-même comme lui; João sorti de prison pour tuer quelqu'un, rencontre Maria qui voulait mourir; Tonho, obligé de tuer le fils de l'ennemi de son père, abandonne sa terre, sa mère, son père, pour réaliser le rêve du frère qui meurt à sa place: voir la mer. Ernesto, qui part à la recherche d'une grande terre mère, née de la dés-invention des frontières et du contact direct de ceux qui sont poussés vers le hors-cadre, se découvre dans l'autre, et de la sorte, il se découvre autre: son moi n'était plus lui, du moins, il ne s'agissait pas du même moi intérieur. Un même personnage qui finit par s'ouvrir vers un hors-cadre: *Central do Brasil* se finit avec Josué sur la route, regardant l'omnibus qui vient de partir; *Terre lointaine* se finit avec la voiture qui brise la frontière vers la terre mère, de plus en plus lointaine dans l'horizon de Paco; *Abril brisé* se finit avec Tonho face à une mer où les vagues sont si hautes qu'elles ne rentrent pas dans la toile; *Minuit* se finit avec Maria qui ouvre une fenêtre sur un paysage invisible. *Carnets de voyage*, se finit en s'ouvrant vers le ciel: Alberto prenant congé d'Ernesto et de l'avion qui l'emporte.



Antes de todos estes filmes –semente, bocado de terra fértil– o documentário *Socorro Nobre* terminara assim, com uma imagem na beira do quadro, no exato instante em que começa a deixar de ser o seu eu interior para se debruçar para fora de si mesma: o encontro entre Franz Krajcberg e *Socorro Nobre*, ela, que havia queimado a própria vida, querendo refazer tudo a partir do exemplo do trabalho dele: esculturas com restos de árvores queimadas recolhidas de florestas destruídas pelo fogo. No documentário, Maria do *Socorro Nobre* conta como, depois de ler sobre Krajcberg numa revista, escrevera uma carta para dizer que, no cárcere, sonhava com o dia em que poderia como ele dar novo sentido a sua vida. Krajcberg conta como veio da Europa queimada pela Segunda Guerra para o Brasil, imaginando uma terra sem gentes, só com florestas; conta como a natureza devolveu-lhe a vontade de viver, como a queima de florestas o entristeceu, e como a carta que recebera de uma presidiária o emocionou. *Socorro Nobre* e Krajcberg contam muitas coisas ao longo do filme, mas o encontro entre os dois é contado em silêncio: é um abraço visto a meia distância e com o som fora de quadro.

Entendámonos: Antes de mais nada, para que fique tudo bem entendido, um esclarecimento –no es este el relato de hazañas impresionantes– e uma sugestão: o mais importante, en ese relato de un vagar sin rumbo por nuestra Mayúscula América, talvez tenha ficado fora de quadro: mi boca narra lo que mis ojos le contarón; a visão nunca fue panorámica, siepre fugaz y no siempre equitativamente informada.

Assim Ernesto Che Guevara introduz as notas de *Mi primer gran viaje*<sup>1</sup>.

E para melhor explicar o que diz, lembra o modo especial de filtrar a luz e revelar o negativo para que uma fotografia feita à luz de um dia de sol apresente um contraste que dê a impressão de paisagem noturna, com céu escuro, muitas sombras, poucos detalhes, cena iluminada só pela frágil luz de lua cheia. Os filtros e os banhos de revelação que deveriam ser usados para conseguir tal efeito eram bem difundidos entre os fotógrafos amadores nos anos 50, entre outros motivos porque os negativos tinham pouca sensibilidade para permitir fotos noturnas e porque a trucagem era usada com frequência no cinema, chamada em Hollywood de day for night e na Europa de nuit américaine. Num livro de técnica fotográfica, diz o último parágrafo do prólogo de *Mi primer gran viaje*, é possível ver una imagen de un paisaje nocturno en el que brilha a lua cheia com um texto explicativo que nos revela el secreto de esa oscuridad a pleno sol. Contrariamente a isso, continua, la naturaleza del baño sensitivo con que está cubierta mi retina no es bien conocida por el lector. Só ele mesmo, o narrador, a conhece. Ou mais exatamente,

Avant tous ces films – semence, morceau de terre fertile- le documentaire *Socorro Nobre* finissait ainsi, avec une image au bord du cadre, au moment exact où elle commence à cesser d'être son moi intérieur pour se pencher hors de soi : la rencontre entre Franz Krajcberg et Socorro Nobre, elle, qui avait brûlé sa propre vie, voulant tout refaire à partir de l'exemple de son travail à lui : des sculptures avec des restes d'arbres brûlés ramassés dans des forêts détruites par le feu. Dans le documentaire, Maria do Socorro Nobre raconte comment après avoir lu quelque chose sur Krajcberg dans une revue, elle avait écrit une lettre pour lui dire qu'en prison, elle rêvait du jour où elle pourrait, comme lui, donner un nouveau sens à sa vie. Krajcberg raconte comment il a quitté l'Europe, calcinée par la Seconde Guerre Mondiale, pour le Brésil, s'imaginant une terre sans habitants, juste avec des forêts ; il raconte comment la nature lui a redonné l'envie de vivre, comment les forêts incendiées l'ont rendu triste et comment la lettre que lui adresse une prisonnière l'a ému. Socorro Nobre et Krajcberg racontent beaucoup de choses tout au long du film, mais la rencontre entre eux deux est racontée en silence : c'est une étreinte vue à mi-distance et écoutée hors-cadre.

Entendons-nous bien. Avant tout, pour que tout soit bien entendu, un éclaircissement – ce qui suit n'est pas le récit d'exploits fabuleux – et une suggestion : le plus important, dans le récit de cette errance sans but à travers notre Amérique Majuscule, est peut-être resté hors-cadre : ma bouche transmet ce que mes yeux lui ont raconté ; mon regard n'a jamais été panoramique, mais toujours fugace et pas toujours équitable.

C'est ainsi qu'Ernesto Che Guevara introduit les notes de *Voyage à motocyclette*<sup>1</sup>.

Et pour mieux expliquer ce qu'il dit, il rappelle la façon particulière de filtrer la lumière et développer le négatif, pour qu'une photographie prise à la lumière d'un jour ensoleillé, offre un contraste qui donne l'impression d'un paysage nocturne, avec un ciel obscur, beaucoup d'ombres, peu de détails, une scène simplement éclairée par la fragile lumière de la pleine lune. Les filtres et les bains sensitifs destinés à créer cet effet, étaient très diffusés, dans les années 50, parmi les photographes amateurs, entre autres raisons parce que la faible sensibilité des négatifs ne permettait pas des photos nocturnes et parce que le trucage était fréquemment pratiqué au cinéma : c'est ce qu'on appelait le Hollywood day for night et en Europe, la nuit américaine. Dans un livre de technique photographique, dit le dernier paragraphe du prologue de *Voyage à motocyclette*, on peut voir l'image d'un paysage nocturne où brille la pleine lune, avec un commentaire qui nous révèle le secret de cette obscurité en plein soleil. Mais, continue-t-il, la nature du bain sensitif qui recouvre ma

menos que conhecimento existe uma intuição: apenas la intuyo yo. Não se pode examinar a fotografia para averiguar el momento real en que fue sacada. Portanto, sugere, quando no livro se vê uma paisagem noturna os leitores podem acreditar nela ou inventar uma outra, pois se não conhecem el paisaje fotografiado por mis notas, difícilmente conocerán otra verdad que la que les cuento aquí<sup>2</sup>.

*Diários de motocicleta* de Walter Salles parte deste Entendámonos, do que diz Ernesto Che Guevara na introdução aos diários da viagem que fez em 1952, em companhia de Alberto Granado, da Argentina até a Venezuela. O filme começa e acaba com frases extraídas deste prólogo: uma do começo, o esclarecimento de que este não é um relato de façanhas impressionantes, mas somente un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños. A outra apanhada na metade do prólogo, um outro esclarecimento, o de que este vagar sem rumo por nossa maiúscula América o havia transformado –más de lo que creí. O eu do fim da viagem não era mais o mesmo eu do começo: yo, no soy yo, por lo menos no soy el mismo yo interior. O eu que organizou e poliu as notas para publicação era outro. O eu que começou a viagem acabou: o novo yo interior conclui o Entendámonos convidando o leitor a dali em diante ficar com o eu que ele foi: Los dejo ahora conmigo mismo; el que fui...<sup>3</sup>.

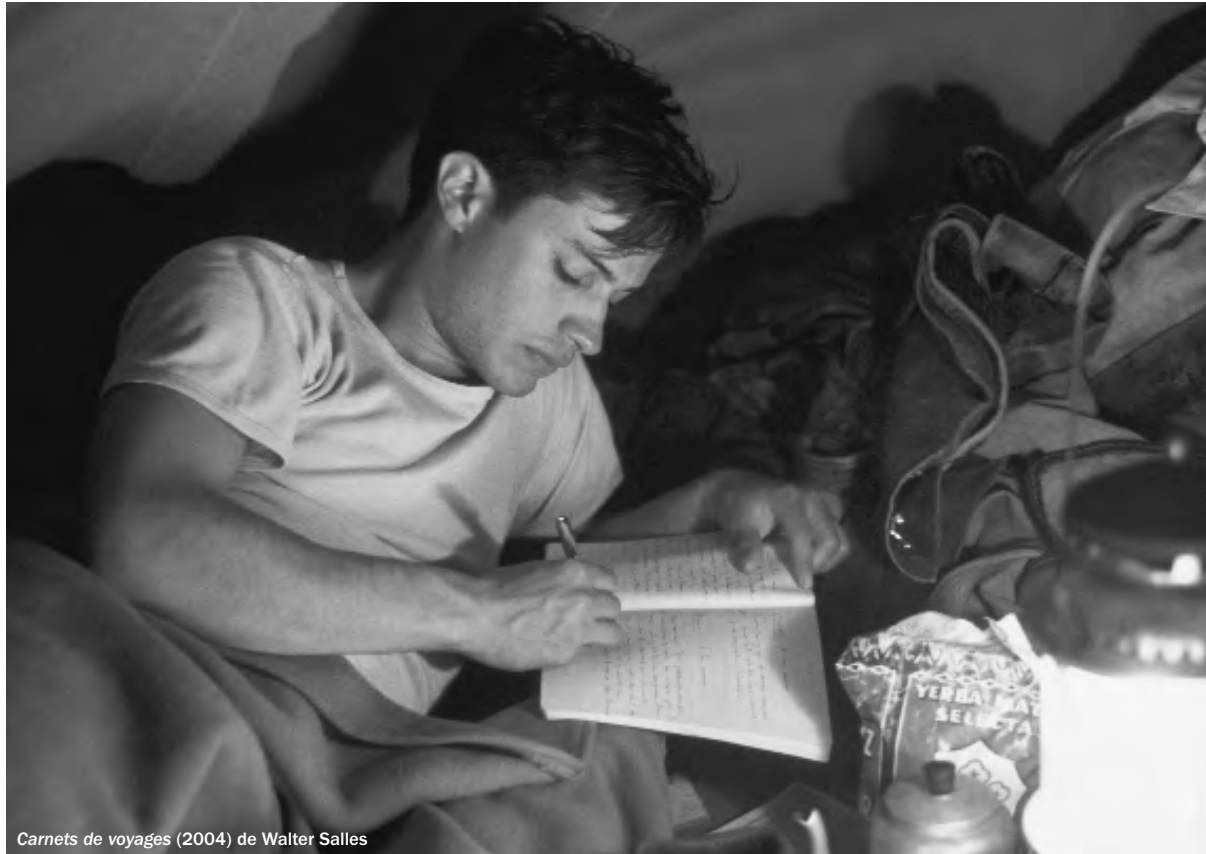
O convite de Ernesto a um entendimento prévio se reforça logo depois do preâmbulo (Pródromos), no primeiro capítulo do livro, El descubrimiento del oceano. Da fotografia da lua brilhando numa paisagem noturna saltamos para a lua brilhando no mar e cobrindo de reflejos plateados las olas. Sentados numa duna, Ernesto e Alberto olham o contínuo vai-e-vem das ondas prateadas pela lua con distintos ánimos. Para Alberto o mar era um espetáculo novo que causava uma perturbação estranha. Para Ernesto, que sempre viu nele um confidente, o mar era un amigo que absorbe todo lo que cuentan sin revelar jamás el secreto confiado; o amigo que sempre dá o melhor dos conselhos: un ruido cuyo significado cada uno interpreta como puede.[4] Assim, lido como um texto que se move na direção do cinema, Mi primer gran viaje sugere um filme entre a ficção, a paisagem noturna de lua cheia fotografada à luz do sol, e o documentário, uma brilhante paisagem noturna cor de prata com o mar banhado pela luz da lua; um filme sobre um eu que num vagar sem rumo pela América se transformou num outro; um filme sobre uma transformação interior (no soy el mismo yo interior) feito como um ruído para cada espectador interpretar livremente.

rétine n'est pas connue du lecteur. Il est le seul, lui le narrateur, à la connaître. Ou plus exactement, il en a une vague intuition : je la perçois à peine, moi. L'observation de la photographie ne permet pas d'établir le moment précis où l'image a été prise. Cependant, suggère-t-il, lorsque dans le livre apparaît un paysage nocturne, les lecteurs peuvent y croire ou en inventer un autre, car s'ils ne connaissent pas personnellement le paysage photographié par mes notes, ils auront du mal à approcher une autre vérité que celle que je leur propose ici<sup>2</sup>.

*Carnets de voyage* de Walter Salles part de cet "Entendons-nous bien !", de ce que dit Ernesto Che Guevara dans l'introduction du voyage à motocyclette qu'il réalise en 1952, avec Alberto Granado, depuis l'Argentine jusqu'au Venezuela. Le film commence et se termine avec des phrases extraites de ce prologue : une du début, l'éclaircissement sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un récit d'exploits fabuleux, mais seulement d'un fragment de nos deux vies parallèles au temps où nous parcourions ensemble un bout de chemin, dans une communauté d'aspirations et de rêves. L'autre phrase prise au milieu du prologue, est un autre éclaircissement concernant cette errance sans but à travers notre Amérique Majuscule qui m'avait changé –davantage que je ne le croyais. Le moi de la fin du voyage n'était plus le même que celui du début : ce moi n'est pas lui, du moins il ne s'agit plus du même moi intérieur. Le moi qui a organisé et poli ces notes, ce moi n'est plus lui. Le moi qui a commencé le voyage n'existe plus : ce nouveau moi intérieur a conclu le "Entendons-nous bien !" en invitant le lecteur à partir de là à rester avec celui qu'il était : je vous laisse maintenant avec moi-même ou celui que j'étais<sup>3</sup>.

L'invitation d'Ernesto à un entendement préalable est renforcé tout de suite après le préambule, (Prodromes) dans le premier chapitre du livre, "La découverte de l'océan". De la photographie de la lune qui brille sur un paysage nocturne, on passe à la lune qui brille sur la mer et qui couvre les vagues de reflets argentés. Assis sur la dune, Ernesto et Alberto regardent le continuel va-et-vient des vagues, que la lune rend argentées, avec des états d'âme différents. Pour Alberto, la mer était un spectacle nouveau qui provoquait en lui ce trouble étrange. Pour Ernesto, qui avait toujours vu en elle un confidente, la mer était une amie qui engloutit tout ce qu'on raconte sans jamais révéler le secret confié : l'amie qui donne le meilleur conseil : un bruit dont chacun interprète le sens comme il peut<sup>4</sup>.

Lu ainsi comme un texte qui se meut vers le cinéma, *Voyage à motocyclette* suggère un film entre la fiction, le paysage nocturne de la pleine lune photographiée à la lumière du soleil, et le documentaire, un brillant paysage nocturne, couleur d'argent avec une mer baignée par la lumière de la lune ; un film sur un moi qui, dans une errance sans but à travers l'Amérique s'est transformé



Carnets de voyages (2004) de Walter Salles

Começar e concluir a conversa com uma observação tirada do prólogo sugere o que poderíamos chamar de um filme/prólogo, uma narração que todo o tempo chama atenção para o que está fora dela, para o que está adiante; uma imagem que leva o espectador a sentir os fatos narrados como se eles formassem apenas um prefácio, preâmbulo, um encaminhamento à verdadeira história – que se passa depois que tudo acaba, que se passa fora de quadro, que é imagem quase só conceito, invisível, que o espectador inventa em seu imaginário a partir dos dados reunidos durante a projeção.

O que de verdade acontece em *Diários de motocicleta*, no filme assim como livro, acontece no lado de fora, além dos limites do plano, ou no lado de dentro, num interior que não se revela à vista. Na imagem, mesmo quando dentro dela, Ernesto está fora de quadro ou está de tal modo dentro de si mesmo que sua presença quieta e muda é de fato uma ausência. Mesmo quando age na frente da cena, mesmo quando caminha decidido montanha acima ou avança resoluto em Atacama, mesmo aí, Ernesto está fora de quadro. Em quadro, mesmo, está Alberto, personagem que chama a cena para si, que, ao contrário de Ernesto, está em quadro mesmo quando escondido lá atrás, se arrastando montanha acima sem fôlego ou curvado sobre a mochila no deserto. Chama a atenção pelo jeito extrovertido e irreverente: a câmera passa por cima do que está na frente para permanecer de olho nele lá atrás. Ernesto, asmático, frágil, caminha decidido em primeiro plano, mas a câmera está de fato interessada é no cansaço de Alberto – ele é que conduz a ação. Quem de verdade mais se transforma durante a viagem é Ernesto, mas que se passa com Ernesto se torna visível

em um outro eu; um filme sobre um mudança interior (il ne s'agit plus du même moi intérieur) fait comme un bruit que chaque spectateur peut interpréter librement.

Commencer et conclure la conversation avec une observation extraite du prologue suggère ce que nous pourrions qualifier de film/prologue, un récit qui attire sans cesse l'attention sur ce qui est hors de lui, vers ce qui est à venir; une image qui conduit le spectateur à sentir les faits racontés comme s'ils ne faisaient partie que d'une préface, un préambule, un cheminement vers la véritable histoire – qui se passe une fois que tout est fini, qui a lieu hors cadre, qui est une image presque un pur concept, invisible, que le spectateur imagine à partir des données réunies pendant la projection.

Ce qui arrive véritablement dans *Carnets de voyage*, dans le film comme dans le livre, arrive à l'extérieur, au-delà des limites du plan, ou à l'intérieur, un intérieur qui ne se révèle pas au regard. À l'image, même lorsqu'il est à l'intérieur, Ernesto est hors cadre ou se trouve tellement plongé en lui-même que sa présence tranquille et muette est de fait une absence. Même lorsqu'il agit au premier plan, même lorsqu'il marche d'un pas décidé vers le haut de la montagne ou avance, résolu, dans l'Atacama, même là, Ernesto est hors cadre. Dans le cadre, il y a Alberto, personnage qui appelle la scène à lui, qui, contrairement à Ernesto, est dans le cadre même lorsqu'il est caché là-bas derrière, lorsqu'il se traîne vers le haut de la montagne, le souffle court ou courbé sur son sac à dos dans le désert. Son air extraverti et irrévérencieux attire l'attention: la caméra passe par-dessus les obstacles pour garder l'œil sur lui là-bas derrière. Ernesto, asthmatique, fragile, marche décidé au premier plan, mais la caméra, de fait, s'intéresse à la



Avril brisé (2001) de Walter Salles

nele, Alberto. E visível, mais que em qualquer outro instante, naquele em que Alberto se encolhe, quieto e pensativo, durante o brinde na festa de aniversário no leprosário de San Pablo. Nesta imagem em que Alberto parece mais com Ernesto que com ele mesmo, nesta imagem Alberto espelha reafirma, exterioriza a transformação interior de Ernesto.

Parado, surpreso, ele admira o brinde do amigo em agradecimento à festa de aniversário no leprosário de San Pablo: um brinde por Perú y por América Unida; um brinde pela união da América Latina porque, embora a dimensão mínima de suas personalidades quase impede que eles sejam voceros de su causa, ele e Alberto estão conscientes, depois da viagem mais firmemente que antes, de que “constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas” –anota Ernesto em *Mi primer gran viaje*, tentando recompor na memória o que dissera então<sup>5</sup>. No filme a fala de Ernesto termina em Alberto. A voz continua em quadro mas um corte na imagem nos leva do rosto de Ernesto para o de Alberto. E como o quadro em *Diários de motocicleta* é concebido como um fora de quadro, no Alberto surpreso com o brinde o que se vê de fato é Ernesto. Como em todos os momentos do filme, sem deixar de ver Alberto nele vemos Ernesto.

Fora de quadro: um modo de se referir não só ao que o plano intencionalmente oculta; ou ao que permanece fora de nosso campo visual, ao que se apaga da vista; ou ao que embora ali no espaço contíguo pode ser intuído mas não se integra à imagem. Um modo de dizer também que a idéia de uma imagem em movimento, como a do cinema, subentende a identificação (no que se vê e sem tirar os olhos do que se vê) de um fora de quadro como parte integrante do quadro, como a parte mais importante do quadro; sem perceber um (o quadro ou o fora de quadro) não é possível perceber inteiramente o outro, porque cinema, de verdade, é o que se dá entre os dois, é o espaço em que um se movimenta na direção do outro,

fatigue d’Alberto – c’est lui qui mène l’action. Celui qui se transforme le plus durant le voyage, en réalité c’est Ernesto, mais ce qui se produit chez Ernesto, devient visible chez Alberto. Et visible, plus qu’à n’importe quel autre moment, lorsque Alberto se replie sur lui, tranquille et pensif, pendant le toast porté lors de la fête d’anniversaire dans la léproserie de San Pablo. Dans cette image, Alberto rassemble davantage à Ernesto qu’à lui-même, dans cette image Alberto reflète, réaffirme, extériorise la transformation intérieure d’Ernesto.

Immobile, surpris, il admire le toast que porte son ami en remerciement à la fête d’anniversaire dans la léproserie de San Pablo : un toast au Pérou et à l’Amérique Unie ; un toast à l’union de l’Amérique latine parce que, bien que les limites de leurs personnalités les empêchent d’être des porte-parole de cette cause, lui et Alberto croient beaucoup plus fermement qu’avant, grâce au voyage, que “nous formons une seule race métisse qui depuis le Mexique jusqu’au détroit de Magellan présente des similitudes ethnographiques notables” – écrit Ernesto dans *Voyage à motocyclette*, essayant de restituer le souvenir de ce qu’il avait dit alors<sup>5</sup>. Dans le film, la parole d’Ernesto finit chez Alberto. La voix continue dans le cadre mais une coupure à l’image nos conduit du visage d’Ernesto à celui d’Alberto. Et comme dans *Carnets de voyage*, le cadre est conçu comme un hors cadre, chez Alberto surpris par le toast porté ce que l’on voit, de fait, c’est Ernesto. Comme à chaque moment du film, sans cesser de voir Alberto en lui nous voyons Ernesto.

Hors cadre : une façon de se référer pas seulement à ce que le plan occulte intentionnellement ; ou à ce qui reste hors de notre champ visuel, à ce qui s’éteint de la vue : ou à ce qui, bien que se trouvant là dans l’espace contigu peut être perçu mais ne s’intègre pas à l’image. Une façon de dire aussi que l’idée d’une image en mouvement, comme celle du cinéma, sous-entend l’identification (dans ce qui est vu et sans quitter des yeux ce qui est vu) d’un hors-cadre comme partie intégrante du cadre, comme la partie la plus importante du cadre ; sans percevoir l’un (le cadre ou le hors-cadre) il n’est pas possible de percevoir entièrement l’autre, parce que le cinéma, le vrai, c’est celui qui se produit entre les deux,



é o que propicia este movimento. *Za Kadrom / Fora de quadro*: é o título do texto em que Eisenstein defende a idéia de que a colisão de um plano com outro expressa algo que não se encontra em nenhum dos dois vistos isoladamente: o significado do quadro está fora dele, na estrutura de composição que comanda o conflito entre eles. Ele lembra como a escrita ideográfica colide a imagem de faca com a de coração para dizer tristeza, a de orelha com a de porta para dizer ouvir; e lembra como se ensina a desenhar nas escolas japonesas: diante do aluno, um galho de cerejeira; ele não deve desenhar o galho mas separar deste conjunto, com um quadrado, um círculo ou um retângulo, unidades de composição – noutras palavras: ele deve compor um quadro cinematográfico: deixar parte do galho fora de quadro. Desenhar é tanto colocar em quadro quanto tirar de quadro<sup>6</sup>. Bela Balázs, escrevendo pouco depois, chamava atenção para o fato do quadro cinematográfico mostrar principalmente o que está fora dele: o primeiro plano de um rosto mostra o invisível do rosto, mostra o interior; na imagem não vemos apenas o rosto que vemos mas os sentimentos e pensamentos que imprimem a particular expressão daquele rosto: o cinema não se limita a transmitir o que pode ser identificado diretamente na imagem;

c'est l'espace dans lequel l'un se déplace vers l'autre, c'est ce qui favorise ce mouvement. "*Za Kadrom*" / "*Hors cadre*" : c'est le titre du texte dans lequel Eisenstein défend l'idée que le choc d'un plan avec un autre exprime quelque chose qui ne se trouve dans aucun des deux pris isolément : la signification du cadre est hors de lui, dans la structure de la composition qui commande le conflit entre les deux. Il rappelle comment l'écriture d'idéogrammes unit l'image du couteau et l'image du cœur pour dire la tristesse, celle de l'oreille et de la porte pour dire entendre ; et rappelle comment on apprend à dessiner dans les écoles japonaises : face à l'élève, un rameau de cerisier ; il ne doit pas dessiner le rameau mais séparer de cet ensemble des unités de composition, à l'aide d'un carré, d'un cercle ou d'un rectangle – en d'autres termes : il doit composer un cadre cinématographique : laisser une partie du rameau hors cadre. Dessiner c'est autant placer dans le cadre que jeter hors cadre<sup>6</sup>. Bela Balázs, peu après lui, attirait l'attention sur le fait que le cadre cinématographique montre principalement ce qui est hors de lui : le premier plan d'un visage montre ce qu'il y a d'invisible dans ce visage, il montre l'intérieur ; à l'image nous ne voyons pas que ce visage mais les sentiments et les pensées qui tracent l'expression particulière de ce visage : le cinéma ne se



*Carnets de voyage* (2004) de Walter Salles

revela também o invisível, emoções que ficariam sem expressão mesmo depois que tudo o que pode ser dito e pudesse ser mostrado fosse dito e mostrado<sup>7</sup>.

O quadro como um fora de quadro: a imagem construída como se o visível nela fosse somente um traço, rastro, sombra do que de fato importa, como se a composição pretendesse ser uma expressão radical de uma característica do plano cinematográfico: ser uma imagem fotográfica que se movimenta para revelar a natureza del baño sensitivo que produziu a fotografia ao mesmo tempo em que revela el momento real en que la fotografia fue sacada. O fora de quadro como quadro: *Diários de motocicleta* é assim: contido, debruçado para dentro, quando a emoção parece que vai saltar para o lado de fora Ernesto corta o gesto no ar (o soco depois da carta de Chichina, a pedra contra o caminhão da companhia de mineração) ou se afasta para o fundo da cena (para trocar confidências com o mar); quando ele volta para a frente da cena, já passou. Emoção sempre à flor da pele, perto da câmera mesmo quando incidentalmente afastado dela, é Alberto. Concentrando a questão no último plano do discurso da festa de aniversário: com a atenção voltada para Alberto, para o que se dá a ver como se não existisse nada além dele, de olho no quadro o espectador percebe que o que de fato importa é o fora de quadro. Vê Ernesto tal como ele deve ser visto e compreendido: na reação que provoca no rosto de Alberto. O que muda em Ernesto (no soy el mismo yo interior) não é uma aventura individual mas uma experiência compartilhada com todos os outros ali. Na verdade não existe outro modo de ver Ernesto: é preciso estar de olho em Alberto.

O jogo entre o quadro e o fora de quadro que *Diários de motocicleta* propõe na verdade é ainda mais sofisticado: o espectador que olha para Alberto e vê Ernesto, olha para Ernesto vê o Che.

Imagem resumo do processo de construção do filme, o plano de Alberto na festa de aniversário conta algo que ocorre noutro espaço, ali ao lado mas não visível. Conta algo que, mais que ocorrer fora do campo visual, ocorreu de fato noutro tempo: não é este o exato momento em que se dá a transformação de Ernesto: este é apenas o momento em que se fala dela. A transformação se deu no processo e não num determinado instante de conflito que despertou a consciência – e por isso mesmo, porque mudança interior, porque ocorreu ao longo da viagem, nenhuma tentativa de uma imagem síntese da transformação; ao contrário, a narrativa não buscou qualquer ação que pudesse ser interpretada como tal: o momento em que Ernesto entrega os quinze dólares que recebera de Chichina ao casal chileno sem trabalho porque comunista, por exemplo, poderia ter sido um eloquente sinal de que algo mudava em Ernesto. Mas a cena não se vê. Como quase tudo o que importa na história (¿la vista nunca fue panorá-

limite pas à transmettre ce qui peut être identifié directement à l'image ; il révèle aussi l'invisible, les émotions qui ne seraient pas exprimées même après que tout ce qui peut être exprimé et montré eut été dit et montré<sup>7</sup>.

Le cadre comme un hors cadre : l'image construite comme si ce qui est visible en elle n'était qu'un trait, une traînée, une ombre de ce qui de fait importe, comme si la composition prétendait être une expression radicale d'une caractéristique du plan cinématographique : être une image photographique qui bouge pour révéler la nature du bain sensitif qui a produit la photographie, en même temps qu'elle révèle le moment réel où la photographie a été prise. La hors cadre comme cadre : *Carnets de voyage* est ainsi : contenu, penché vers l'intérieur, lorsque l'émotion semble sauter vers l'extérieur, Ernesto suspend son geste (le coup de poing après la lettre de Chichina, la pierre contre le camion de la compagnie minière) ou s'éloigne vers le fond de la scène (pour échanger des confidences avec la mer) ; lorsqu'il revient vers le devant de la scène, c'est passé. Alberto, c'est l'émotion toujours à fleur de peau, près de la caméra même lorsqu'il est incidemment éloigné d'elle. Le problème se concentre dans le dernier plan du discours de la fête d'anniversaire : attentif à Alberto, à ce qui se donne à voir comme s'il n'existait rien au-delà de lui, l'œil rivé sur le cadre, le spectateur comprend que ce qui importe vraiment c'est le hors-cadre. Il voit Ernesto tel qu'il doit être vu et compris : dans la réaction qu'il provoque visible sur le visage d'Alberto. Ce qui change chez Ernesto (il ne s'agit pas du même moi intérieur) n'est pas une aventure individuelle mais une expérience partagée avec tous les autres personnes présentes. En réalité, il n'existe pas d'autre façon de voir Ernesto : il faut avoir l'oeil sur Alberto.

Le jeu entre le cadre et le hors-cadre, proposé par *Carnets de voyage* est encore plus sophistiqué : le spectateur qui regarde Alberto et voit Ernesto, regarde Ernesto et voit le Che.

Image résumé du processus de construction du film, le plan d'Alberto à la fête d'anniversaire raconte quelque chose qui se passe dans un autre espace, là à côté mais non visible. Elle raconte quelque chose qui, davantage que hors champ visuel, a eu lieu dans un autre temps : ce n'est pas à ce moment exact que se produit le changement d'Ernesto : c'est juste le moment où on en parle. Le changement s'est produit comme un processus et non pas à un instant précis du conflit qui a éveillé sa conscience – c'est la raison pour laquelle, parce que c'est un changement intérieur, parce que c'est arrivé au long du voyage, qu'il n'y a aucune tentative d'image synthèse du changement ; au contraire, le récit n'a cherché aucune action qui puisse être interprétée comme telle : le moment où Ernesto remet les quinze dollars, reçus de Chichina, au couple chilien sans travail parce qu'ils sont



Avril brisé (2001) de Walter Salles

mica? ¿siempre fugaz? ¿no equitativamente informada?), acontece fora de quadro. Em lugar da construção de uma imagem para representar a transformação, representá-la assim como ela de fato se deu: no processo, e não num instante mágico.

Outras imagens do filme têm presença maior que esta de Alberto surpreso com as palavras de Ernesto:

- o corte que liga um plano de Machu Picchu com um de Lima;
- o primeiro plano da mão de Ernesto sem luvas estendida para cumprimentar um dos internos do leprosário de San Pablo;
- a pedra atirada contra o caminhão da companhia de mineração;
- a travessia a nado do rio para ir ao encontro dos doentes;
- a conversa no leprosário sobre a vida a ser conquistada a cada bocanada de aire;
- ou ainda, a conversa no deserto a la luz de una vela con que nos alumbrábamos para cebar el mate y comer un pedazo de pan y queso com o casal que viajava em busca de trabalho.

Todas ficam vivas na memória depois que a projeção termina. No entanto nenhuma delas sintetiza com igual precisão o modo de contar a história como a de Alberto depois do brinde – assim como possivelmente nenhuma outra resume tão bem a história contada como àquela em que, perto do começo, a câmera corre em travelling numa estrada de terra batida até que, vinda de trás, cortando o quadro em diagonal, a motocicleta de Alberto e Ernesto entra em campo e segue adiante, paisagem adentro, mergulhando “numa jornada de descobrimento de uma geografia humana e física que também se torna uma jornada de auto-descobrimto”. Duas boas sínteses porque típicas imagens fora de quadro: desdramatizadas. A cena parece ocorrer em outro lugar e tempo.

comunistas, par exemple, aurait pu être un signal éloquent du changement d’Ernesto. Mais la scène ne se voit pas. Comme presque tout ce qui importe dans l’histoire (le regard n’a jamais été panoramique ? Toujours fugace ? Pas toujours équitable ?) la scène a lieu hors cadre. Préférer à la construction d’une image pour représenter le changement, le représenter tel qu’il s’est produit : comme un processus, et non comme un instant magique.

D’autres images du film ont davantage d’impact que celle d’Alberto surpris par les mots d’Ernesto :

- le cut qui relie un plan du Machu Picchu à un plan de Lima ;
- le premier plan de la main d’Ernesto, sans gants, tendue pour saluer un des malades de la léproserie de San Pablo ;
- la pierre jetée contre le camion de la compagnie minière ;
- la traversée à la nage de la rivière pour aller à la rencontre des malades ;
- la conversation à la léproserie sur la vie qu’il faut conquérir à chaque bouffée d’air ;
- ou encore, la conversation dans le désert à la lumière d’une bougie avec laquelle nous nous éclairions pour boire le maté et manger un morceau de pain et de fromage avec le couple qui voyageait à la recherche de travail.

Toutes ces images restent dans nos mémoires une fois la projection terminée. Cependant, aucune d’entre elles ne synthétise avec autant de précision, la façon de raconter l’histoire, que celle d’Alberto après le toast – de même que sans doute aucune autre ne résume aussi bien l’histoire racontée que celle où, presque au début, la caméra court en travelling sur une route en terre battue jusqu’à ce que, arrivant par derrière, coupant le cadre en diagonale, la moto d’Alberto et d’Ernesto entre dans le champ et poursuit sa route, plongeant “dans un



*Carnets de voyage* (2004) de Walter Salles

O primeiro filme de Walter Salles, *A grande arte* (1991), se apóia no romance do mesmo nome de Rubem Fonseca. Os três seguintes, em histórias originalmente escritas para o cinema: *Terra estrangeira* (co-direção com Daniela Thomas, 1995), *Central do Brasil* (1998) e *O primeiro dia* (co-direção com Daniela Thomas, 1999). Os dois mais recentes voltam aos livros: pouco antes de *Diários de motocicleta* (2004), uma adaptação de *Abril despedaçado* (2001) de Ismail Kadaré.

Um permanente diálogo/desafio entre imagens verbais e imagens visuais, mantém desde sempre uma relação viva entre a literatura e o cinema. Che Guevara, quando no prólogo de *Mi primer gran viaje* se refere ao texto quase como se ele fosse uma adaptação de uma obra cinematográfica – Mi boca narra lo que mis ojos le contaron – como que propõe um contracampo da conversa que o cinema procura estabelecer com a literatura: os olhos mostram o que as palavras lhe contaram. Uma conversa que se estabelece não apenas em filmes com histórias ou procedimentos narrativos inspirados em livros – ou em livros com histórias ou modos de narrar apanhados do cinema.

*A grande arte*, por exemplo: Rubem Fonseca (seus romances são como “um encontro de Dostoiévski com Dashiell Hammett”, de acordo com Walter Salles) não parte de nenhum filme, nem de qualquer figura de linguagem cinematográfica, mas entrecorta a história com citações ao cinema. São brincadeiras, observações ligeiras, comentários de personagens, mas criam quase uma

voyage de découverte d’une géographie humaine et physique qui devient aussi un voyage d’auto-découverte”. Il s’agit de deux bonnes synthèses parce que ce sont des images typiquement hors cadre : dédramatisées. La scène semble se dérouler dans un autre lieu et un autre temps.

Le premier film de Walter Salles, *A grande arte* (1991, *Le grand art*), se fonde sur le roman du même nom de Rubem Fonseca. Les trois suivants, sur des histoires originellement écrites pour le cinéma : *Terre lointaine* (co-réalisé avec Daniela Thomas, 1995), *Central do Brasil* (1998) et *Minuit* (co-réalisé avec Daniela Thomas, 1999). Les deux films plus récents reviennent aux livres : peu avant *Carnets de voyage* (2004), une adaptation d’*Abril brisé* (2001) d’Ismail Kadaré.

Un dialogue/défi permanent entre images verbales et images visuelles maintient depuis toujours une relation vivante entre la littérature et le cinéma. Lorsque Che Guevara, dans le prologue de *Voyage à motocyclette*, se réfère au texte comme s’il s’agissait presque de l’adaptation d’une œuvre cinématographique – Ma bouche transmet ce que mes yeux lui ont raconté – propose presque un contre-champ de la conversation que le cinéma cherche à établir avec la littérature : les yeux montrent ce que les mots leur ont raconté. Une conversation qui ne s’établit pas uniquement dans les films dont les histoires ou les procédés narratifs sont inspirés de livres – ou de livres dont les histoires ou les façons de raconter sont prises au cinéma.

*Le grand art*, par exemple : Rubem Fonseca (ses romances sont comme “une rencontre entre Dostoiévski et Dashiell



outra trama nas entrelinhas: uma referência à fila na porta do cinema para ver um filme genuinamente pornográfico; a oferta de um quimono japonês para brincar de *The Teahouse of the August Moon* (de Daniel Mann, 1956); a paixão por fotografos de cinema; o personagem que ferido no pescoço escapara da morte porque a faca não atingira a subclávica lembrando Kurosawa: “Yojimbo, o sangue jorrando para o alto como num poço de petróleo. Aquele foi um golpe de subclávica?”

*Terra estrangeira*, por exemplo, não parte de nenhum romance, mas a citação do *Fausto* de Goethe é fundamental para a compreensão da estrutura do filme. Define um componente da situação central: o *Fausto* que Paco não consegue decorar enquanto estuda em São Paulo para uma teste de teatro (“como é que eu vou dizer isto?”), aparece na memória em Lisboa no encontro com os contrabandistas de diamantes em um bar. Só então ele descobre que sem se dar conta vendera a alma ao diabo para realizar o sonho de conhecer a terra natal de sua mãe e que ali, acochado, precisava fazer algo. O texto antes esquecido, surge então não como um verso da peça, mas como um texto dele mesmo, Paco, pensando na necessidade de agir com rapidez: “Sinto meus poderes aumentarem... estou ardendo, bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo, de carregar a dor da terra, o prazer da terra, de lutar contra as tempestades, de enfrentar a ira do trovão... Nuvens se juntam sobre mim, a lua esconde sua luz, a lâmpada se apaga! A lâmpada se apaga... Devo levantar... devo levantar... Eu não era nada e aquilo me bastava. Agora não quero mais a parte, eu quero toda a vida”.

Recorrer a imagens visuais para alimentar a escrita e recorrer a imagens verbais para alimentar a filmagem são procedimentos comuns. Filmes tanto saem de uma imagem quanto de um texto. Em *Abril despedaçado*, que nasceu do livro de Kadaré, a mãe de Paco reclama com o filho que não larga o livro que ganhou de presente: ele fica falando sozinho, lendo as figuras, pois de verdade nem sabe ler, e imaginando histórias, (a da sereia que troca o mar pelo sertão): “Menino! tu não larga mais isso... não tá vendo que isso é ruim pra vista?” Em *Terra estrangeira*, que nasceu de uma imagem, uma fotografia do navio encalhado na praia, a mãe de Paco reclama também quando vê que o filho carrega um livro para cima e para baixo, fica o dia todo lendo no quarto; preocupada, as aulas já começaram e o filho ainda não foi à faculdade, chega de mansinho, diz que não quer atrapalhar, “esse livro você não larga mesmo, não é?”. Filmes nascem tanto de uma imagem visual quanto de uma outra apenas intuída ou mesmo sem forma, imagem puramente conceitual (talvez uma imagem assim seja a verdadeira origem de *Diários de motocicleta*).

*Hammet*”, selon Walter Salles) ne part d’aucun film, ni d’aucune figure du langage cinématographique, mais entrecoupe son histoire de références au cinéma. Il s’agit de plaisanteries, d’observations légères, de commentaires de personnages, mais ils créent pratiquement une autre trame entre les lignes : une référence à la file d’attente à la porte d’un cinéma pour voir un film authentiquement pornographique ; le cadeau que constitue un kimono japonais destiné à se moquer de *The Teahouse of the August Moon* (de Daniel Mann, 1956), la passion pour des photographes de cinéma ; le personnage qui blessé au cou échappe à la mort parce que le couteau n’a pas atteint la région sous-clavière rappelant Kurosawa : “Yojimbo, le sang giclant vers le haut comme dans un puit de pétrole. Est-ce que ce fut un coup dans la région sous-clavière ?”

*Terre lointaine*, par exemple, ne part d’aucun roman, mais la citation du *Faust* de Goethe s’avère fondamentale pour la compréhension de la structure du film. Elle définit une composante de la situation centrale : le *Faust* que Paco n’arrive pas à apprendre par cœur alors qu’il étudie à São Paulo pour une audition théâtrale (“comment est-ce que je vais dire ça ?”), lui revient en mémoire à Lisbonne, au moment de la rencontre dans le bar avec les trafiquants de diamants. Ce n’est qu’alors qu’il découvre que, sans s’en rendre compte, il a vendu son âme au diable pour réaliser son rêve de connaître la terre natale de sa mère et que là, acculé, il devait faire quelque chose. Le texte oublié avant, surgit alors non comme un vers de la pièce, mais comme un texte qui lui appartient. Paco, songeant à la nécessité d’agir rapidement : “Je sens mes pouvoirs augmenter... je brûle, ivre d’un nouveau vin. Je sens le courage, la force de me confronter au monde, de supporter la douleur de la terre, le plaisir de la terre, de lutter contre les tempêtes, d’affronter le courroux du tonnerre... Des nuages s’amoncellent sur moi, la lune cache sa lumière, la lampe s’éteint ! la lampe... Je dois me relever... je dois me relever... Je n’étais rien et ça me suffisait. Maintenant je ne veux plus ma part, je veux toute la vie”.

Le recours à des images visuelles pour alimenter l’écriture et le recours à des images verbales pour alimenter le tournage sont des procédés habituels. Les films sortent autant d’une image que d’un texte. Dans *Abril brisé*, qui est né du livre de Kadaré, la mère de Paco s’en prend à lui parce qu’il ne lâche pas le livre qu’il a eu en cadeau : il parle seul, lit les figures, car en réalité il ne sait pas lire, et imagine les histoires (celle de la sirène qui échange la mer contre le sertão) : “Petit, tu ne vas plus lâcher ça... tu ne vois pas que c’est mauvais pour les yeux ?” Dans *Terre lointaine*, qui est né d’une image, une photographie du navire échoué sur la plage, la mère de Paco aussi s’en prend à lui lorsqu’elle le voit aller et venir avec un livre et s’enfermer toute la journée dans sa chambre pour lire ; soucieuse, les cours ont commencé et il n’est pas

*Mi primer gran viaje e Abril despedaçado, é verdade, são transposições de textos. Mas parece ter ocorrido algo mais que isso. Walter parece ter lido os livros mais ou menos assim como certo dia Thomas Mann leu o que Theodor Adorno escreveu sobre Schönberg. Mann buscava informações sobre música para dar continuidade ao Doutor Fausto e leu o que Adorno escreveu como se ele mesmo tivesse escrito aquele texto: “Foi com familiaridade que encontrei essas reflexões no manuscrito de Adorno como se fossem minhas, e –que palavras devo usar?– a paz de espírito com a qual as coloquei, alteradas, na boca do meu gago pode ser justificada pelo seguinte: muitas vezes, após uma longa germinação, semeamos ao vento idéias que um dia retornam, marcadas por outras mãos e situadas em outros contextos, trazendo-nos a lembrança de nós próprios e de nossas particularidades”. Mann lembra a agradável sensação de tranqüilidade que tomou conta dele depois de uma das habituais conversas com Adorno (“ele e a esposa tinham lido o manuscrito ao mesmo tempo”): “Aliviou-me a consciência o fato de o autor da Philosophie der neuen Musik não torcer o nariz à minha utilização de seus comentários de crítica contemporânea a fim de levar meu demônio, inimigo da criação, a cortejar a arte.” O texto de Adorno era também dele porque nascidos de um mesmo impulso: “a febre de um faz avistar o que outros tenham visionado num estado igualmente febril, uma pessoa pode alcançar um arrebatamento padronizado, sem independência e por empréstimo. Considero essa idéia fascinante e digna de ser realçada, e sei bem por quê. De certo modo, ela está de acordo com minha própria tendência –e percebi que não se trata de uma mera inclinação pessoal– a considerar a vida toda como um produto cultural na forma de clichês míticos e a preferir a citação à invenção autônoma”<sup>8</sup>.*

O filme como um pouco mais que uma adaptação da história contada no livro: palavra e imagem saídas da mesma “febre que faz avistar o que um outro viu num estado igualmente febril”. A mesma febre, Kadaré não teve dúvidas: “sentiu uma imediata confiança, uma empatia”, desde o primeiro encontro com o diretor. Ceder os direitos para que ele se inspirasse no livro significava dizer que ele passava a ter “total liberdade para fazer o que quisesse com a história”. A crença no bom resultado da transposição vinha de uma “afinidade estética, artística, com ele. Temos visões de mundo parecidas, mas nada que possa ser justificado com razões objetivas. Acho que Salles busca, com sua arte, dar um mergulho tão profundo quanto eu dou na literatura. A miséria descrita no livro é uma coisa extra-literária, uma mera forma de chegar a temas metafísicos, subjetivos, que é o que eu busco com meu trabalho. E acho que ele compreendeu isso”<sup>9</sup>.

encore allé à la faculté, elle arrive tout doucement, dit qu’elle ne veut pas le déranger “tu ne veux vraiment pas lâcher ce livre ?” Les films naissent autant d’une image visuelle que d’une autre à peine pressentie ou y compris informe, une image purement conceptuelle (c’est peut-être une telle image qui est à l’origine de *Carnets de voyage*).

*Carnets de voyages et Avril brisé, c’est vrai, sont des transpositions de textes. Mais il semblerait qu’il se soit passé quelque chose de plus. Walter semble avoir lu les livres plus ou moins comme un certain jour Thomas Mann a lu ce que Theodor Adorno a écrit sur Schönberg. Mann cherchait des informations sur la musique pour poursuivre son *Docteur Faust* et il a lu ce qu’Adorno a écrit comme si lui-même avait écrit ce texte : “J’ai trouvé familières ces réflexions dans le manuscrit d’Adorno comme si elles étaient miennes, et – quels mots dois-je utiliser ? – la tranquillité d’esprit avec laquelle je les ai placées, modifiées, dans la bouche de mon bègue peut se justifier ainsi : souvent, suite à une longue germination, nous semons au vent des idées qui un jour reviennent, marquées par d’autres mains et situées dans d’autres contextes, nous rappelant à notre propre souvenir et à nos particularités.” Mann évoque l’agréable sensation de tranquillité qui s’est emparée de lui après l’une de ses habituelles conversations avec Adorno (‘lui et son épouse avaient lu le manuscrit en même temps’) : “Ma conscience a été soulagée par le fait que l’auteur de *Philosophie der neuen Musik* n’ait pas fait mauvaise figure à mon utilisation de ses commentaires de critique contemporaine afin de conduire mon démon, ennemi de la création, à courtiser l’art.” Le texte d’Adorno lui appartenait aussi parce qu’ils étaient nés d’une même impulsion : “la fièvre de l’un fait apercevoir ce que d’autres ont aperçu dans un état également fébrile, une personne peut atteindre une exaltation standardisée, non indépendante et empruntée. Je considère que cette idée est fascinante et mérite d’être soulignée, et je sais parfaitement pourquoi. D’une certaine façon, il est d’accord avec ma propre tendance – et j’ai compris qu’il ne s’agit pas d’une simple propension personnelle – à considérer la vie entière comme un produit culturel qui a la forme de clichés mythiques et à préférer la citation à l’invention autonome”<sup>8</sup>.*

Le film comme un peu plus que l’adaptation de l’histoire racontée dans le livre : mot et image issus de la même “fièvre qui fait entrevoir ce qu’un autre a vu également dans un état fébrile”. La même fièvre, Kadaré n’a pas eu de doutes “il a senti une confiance immédiate, une empathie”, à partir de la première rencontre avec le réalisateur. Céder les droits pour qu’il s’inspire du livre signifiait dire qu’il aurait une “totale liberté pour faire de l’histoire ce qu’il voudrait”. Le fait de croire au



Carnets de voyage (2004) de Walter Salles

Ao essencial da história (“o drama daquele jovem cuja vida se partia em dois” pode se passar em qualquer uma das latitudes onde “confrontos entre o arcaísmo e a modernidade existem, incluindo o Brasil”) Walter adicionou elementos próprios: optou, “como em *Terra estrangeira* e *Central do Brasil*, por um narrador que, no meio daquele caos, ainda tivesse conseguido preservar alguma lucidez e inocência”; e, como no documentário *Socorro Nobre*, preferiu “um desenlace que desse, de alguma forma, uma segunda chance a alguns personagens”. Além disso, interessou-se “em investigar a relação entre os irmãos”. O conflito está dentro de casa, “entre a ordem impingida pelo pai e a desordem anunciada pelo filho mais novo”, que nem tinha um nome, que acabara de ganhar um de presente no circo, Pacu. Com o irmão mais velho, Tonho, ele enfrenta o pai: o poder, o governo, a lei que derruba o menino com um tapa na cara porque ele ousa questionar a tradição que manda matar o filho da família inimiga quando o sangue se torna amarelo na camisa do morto na porta de casa como sinal de luto, como sinal de honra, como bandeira de guerra. O essencial do livro permanece no filme: trata-se de compor uma ficção, uma “parábola libertária sobre os valores e as responsabilidades individuais num mundo onde a violência e a barbárie parecem avançar numa progressão geométrica”<sup>10</sup>.

bon résultat de la transposition venait d’une “affinité esthétique, artistique, avec lui. Nous avons des visions semblables du monde, mais rien qui puisse être justifié par des raisons objectives. Je crois qu’avec son art, Salles cherche à plonger aussi profond que moi avec la littérature. La misère décrite dans le livre est une chose extra-littéraire, une simple façon d’arriver à des thèmes métaphysiques, subjectifs, c’est ce que je recherche par mon travail. Et je crois qu’il a compris ça”<sup>9</sup>.

À l’essentiel de l’histoire (“le drame de ce jeune homme dont la vie se brisait en deux” peut se passer dans n’importe laquelle des latitudes où des “confrontations entre l’archaïsme et la modernité existent, Brésil inclus”) Walter a ajouté des éléments propres : il a opté, “comme dans *Terre lointaine* et *Central do Brasil*, pour un narrateur qui, au milieu de ce chaos, avait réussi à préserver un peu de lucidité et d’innocence” ; et, comme dans le documentaire *Socorro Nobre*, il a préféré “un dénouement qui donne, d’une façon ou d’une autre, une seconde chance à certains personnages”. De plus, il s’est intéressé à la “recherche concernant la relation entre les frères”. Le conflit est à l’intérieur de la maison, “entre l’ordre imposé par le père et le désordre annoncé par le fils cadet”, qui n’avait même pas de nom, qui venait d’en gagner un en cadeau au cirque : Pacu. Avec son frère aîné, Tonho, il affronte son père : le pouvoir, le gouvernement, la loi qui fait tomber l’enfant d’une tape sur la figure parce qu’il





Carnets de voyage (2004) de Walter Salles

Ficção: a invenção de uma realidade/outra. Walter compõe aqui uma realidade/outra pela fusão do livro com o imaginário do cinema brasileiro dos anos 60. Os sinais documentais que alimentaram os filmes do Cinema Novo, ou os sinais documentais que porventura tenham alimentado o livro de Kadaré, importam pouco: não se trata de descolar o filme da realidade mas de apoiá-lo principalmente na ficção crítica que se originou dela; para compor uma imagem fiel não à aparência do real mas à sua estrutura; para que o cinema possa ir além de si mesmo e repetir o que certa vez anotou Ernesto: *yo no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior*. O quadro, tudo o que se vê, se transformando em fora de quadro.

A fusão de imagens verbais e imagens visuais, de realidade e ficção, propostas em *Abril despedaçado* é na verdade mais ampla. O espaço em que acontecem os fatos narrados no livro não é como aquele para onde a ação foi transposta, o interior do Nordeste brasileiro das primeiras décadas do século 20. E assim, antes da adaptação, outras leituras para entender os conflitos

ose remettre en question la tradition qui commande de tuer le fils de la famille ennemie, lorsque le sang devient jaune sur la chemise du mort, à la porte de la maison, comme signe de deuil, comme signe d'honneur, comme drapeau de guerre. L'essentiel du livre demeure dans le film : il s'agit de composer une fiction, une "parabole littéraire sur les valeurs et les responsabilités individuelles, dans un monde où la violence et la barbarie semblent avancer en une progression géométrique"<sup>10</sup>.

Fiction : l'invention d'une réalité/autre. Walter compose ici une réalité/autre grâce à la fusion du livre avec l'imaginaire du cinéma brésilien des années 60. Les signaux documentaires qui ont alimenté les films du Cinema Novo, ou les signaux documentaires qui ont éventuellement alimenté le livre de Kadaré importent peu : il ne s'agit pas de décoller le film de la réalité mais de l'appuyer principalement sur la fiction critique qui est née de la réalité ; pour composer une image fidèle non à l'apparence du réel mais à sa structure ; pour que le cinéma puisse aller au-delà de lui-même et répéter ce qu'a noté une fois Ernesto : ce moi n'est pas lui, du moins



entre famílias brasileiras: Lutas de família no Brasil, de Luiz Aguiar Costa Pinto, escrito em 1940, “baseado na análise dos confrontos entre as famílias Pires e os Camargos, em São Paulo, e entre os Feitosas e os Montes, no Ceará”. Documentos para alimentar a ficção, mas sem perder de vista que o importante mesmo é a ficção.

Os resultados da pesquisa foram levados a Kadaré, que libertou o filme “da obrigação de seguir todos os passos dos personagens do livro. Era uma condição essencial para avançar, devido às diferenças culturais – o Kanum, código que julga os crimes de sangue na Albânia, não tem equivalente no Brasil”. Logo, “por sugestão de Kadaré”, um segundo processo de pesquisa, “a tragédia grega, mais especificamente as peças de Ésquilo”, o primeiro a usar “o tema da cobrança do sangue em sua trilogia *Orestia*”. Na carta distribuída aos colaboradores – para traçar “um alfabeto comum a todos” antes do início das filmagens – Walter lembra que: na trama criada por Ésquilo “o rei Agamenon imola a própria filha, Ifigênia”, num sacrifício que tem por finalidade colocar os deuses a seu lado na guerra; que “a rainha Clitemnestra assassina Agamenon, e o seu véu manchado de sangue será posteriormente descoberto pelo filho Orestes”; que de certo modo “Orestes é o precursor de Hamlet, dividido entre a obrigação de vingar a morte do pai e a dificuldade em tirar a vida da própria mãe”, e também o precursor do personagem central de *Abril despedaçado*, Gjorg (no livro) e Tonho (no filme); que as tragédias se alimentam de “sangues que devem ser cobrados, de ultrajes que devem ser vingados, de assassinatos que não serão esquecidos”;

*que “os gregos acreditavam que uma cobrança de sangue não poderia ser realizada sem o consentimento do morto”; que “os sonhos, os pressentimentos, as angústias, os fantasmas – ou as almas errantes, os mortos que não repousam – eram para os gregos parte de uma zona intermediária entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses”; e que “camisas ensanguentadas, como as expostas pelas famílias em conflito no Brasil e no romance de Kadaré” foram utilizadas pelos habitantes de Creta “como elementos fundamentais para a comunicação com aqueles que foram assassinados”.*

A carta aos amigos de Abril diz ainda que nos livros *Eschyle ou le grand perdant* e *Dialogue avec Alain Bosquet*, Kadaré aponta a “fossa do morto e o espaço que a cerca” como, “a matéria-prima e a primeira cena do teatro trágico”; nela, o personagem principal, “o morto, está entre dois reinos rivais – a vida e a morte – e como não é mais capaz de falar de si, outros o farão por ele, incumbência das primeiras atrizes profissionais, as

il ne s’agit pas du même moi intérieur. Le cadre, tout ce que l’on voit, en train de se transformer en hors-cadre.

La fusion d’images verbales et d’images visuelles, de réalité et de fiction, proposées dans *Avril brisé* est en réalité plus vaste. L’espace dans lequel se produisent les événements racontés dans le livre n’est pas comme celui vers lequel l’action a été transposée, l’intérieur du nord-est brésilien dans les premières décennies du 20<sup>ème</sup> siècle. Et ainsi, avant l’adaptation, d’autres lectures pour comprendre les conflits entre familles brésiliennes : *Luttes de famille au Brésil*, de Luiz Aguiar Costa Pinto, écrit en 1940, “basé sur l’analyse des confrontations entre les familles Pires et les Camargos, à São Paulo, et entre les Feitosas et les Montes, dans le Ceará”. Des documents pour alimenter la fiction, mais sans perdre de vue que ce qui est vraiment important c’est la fiction.

Les résultats de la recherche ont été apportés à Kadaré, qui a libéré le film “de l’obligation de suivre tous les pas des personnages du livre. C’était une condition essentielle pour avancer, en raison des différences culturelles – le Kanum, code qui juge les crimes de sang en Albanie, n’a pas d’équivalent au Brésil”. Ensuite, “sur une suggestion de Kadaré” a été lancé un second processus de recherche, “la tragédie grecque, plus spécifiquement les pièces d’Eschyle”, le premier à utiliser “le thème de la vengeance du sang dans sa trilogie *Orestie*”. Dans la lettre distribuée à ses collaborateurs – pour tracer “un alphabet commun à tous” avant le début des tournages – Walter rappelle que : dans la trame créée par Eschyle “le roi Agamemnon immole sa propre fille, Iphigénie” au cours d’un sacrifice qui a pour but de placer les dieux de son côté pendant la guerre ; que l’a reine Clytemnestre assassine Agamemnon, et que son voile taché de sang sera découvert plus tard par son fils Oreste ; que d’une certaine façon “Oreste est un précurseur de Hamlet, partagé entre l’obligation de venger la mort de son père et la difficulté à tuer sa propre mère”, et aussi le précurseur du personnage central de *Avril brisé*, Gjorg (dans le livre) et Tonho (dans le film) ; que les tragédies s’alimentent du “sang qui doit être payé, d’outrages qui doivent être vengés, d’assassinats qui ne seront pas oubliés” ; que “les Grecs croyaient qu’une vengeance du sang ne pourrait être réalisée sans le consentement du mort” ;

*que “les rêves, les pressentiments, les angoisses, les fantômes – ou les âmes en peine, les morts qui n’ont pas trouvé le repos – faisaient partie, pour les Grecs, d’une zone intermédiaire entre le monde des hommes et le monde des dieux” ; et que “des chemises ensanglantées, comme celles exposées par des familles en conflit, au Brésil et dans le roman de Kadaré” ont été utilisées par les habitants de la Crète “comme éléments fondamentaux pour la communication avec ceux qui ont été assassinés”.*



Carnets de voyage (2004) de Walter Salles

rezadeiras”; e diz que as tragédias de Ésquilo e os romances de Kadaré mostram como “de todo direito ultrajado nasce uma dívida a ser paga”, mostram “o confronto estúpido entre os homens, países e civilizações, o choque de visões contrárias que tentam se impor pela violência, as lutas fratricidas pelo poder, os gritos dos vencidos e dos vencedores, as paixões, ambições, vinganças, o peso do remorso após o crime, a revolta trágica contra o destino”.

O romance desenhou o núcleo do filme – o conflito do jovem Tonho dos Breves obrigado a cometer um crime, a cobrar o sangue do irmão matando um dos Ferreiras. O teatro grego desenhou as cenas. O estudo de Costa Pinto desenhou “os personagens do pai e da mãe da família Breves”, definiu “a classe social a que pertencem” os Breves (“latifundiários ligados à monocultura da cana de açúcar em decadência depois do fim da escravidão”) e seus rivais, os Ferreiras (“latifundiários em expansão, criadores de gado”). O livro de Costa Pinto permitiu “entender em que pontos os conflitos que experimentamos no nosso país se aproximam daqueles vividos na Albânia de Kadaré, ou na Grécia de Ésquilo”. Um mundo de outro tempo mas agora: “A vingança como um dever irrestrito e indiscutível, de cuja obrigatoriedade não se pode fugir”<sup>11</sup>.

*Abril despedaçado* se serve de um documento sobre o Brasil, Costa Pinto, para entrar na ficção, Kadaré, e no teatro grego, Ésquilo, antes de ir à questão *Central do Brasil* instrumentado pela ficção. A tragédia, tal como

La lettre aux amis d'*Avril* dit encore que dans les livres *Eschyle ou le grand perdant* et *Dialogue avec Alain Bosquet*, Kadaré montre “le caveau du mort et l’espace qui l’entoure” comme “la matière première et la première scène du théâtre tragique” : le personnage principal s’y trouve, “le mort se trouve entre deux royaumes rivaux – la vie et la mort – et comme il n’est plus capable de parler de lui, d’autres le feront à sa place, rôles des premières actrices professionnelles, des pleureuses’ ; et il dit que les tragédies d’Eschyle et les romans de Kadaré montrent comment “tout droit outragé engendre une dette qu’il faut payer”, montrent “la stupide confrontation entre les hommes, les pays et les civilisations, le choc de visions contraires qui essayent de s’imposer par la violence, les luttes fratricides pour le pouvoir, les cris des vaincus et des vainqueurs, les passions, les ambitions, les vengeances, le poids du remords après le crime commis, la tragique révolte du destin”.

Le roman a dessiné le noyau du film – le conflit du jeune Tonho des Breves obligé de commettre un crime, de racheter le sang de son frère en tuant un des Ferreira. Le théâtre grec a dessiné les scènes. L’étude de Costa Pinto a dessiné “les personnages du père et de la mère de la famille Breves” a défini “la classe sociale à laquelle appartiennent’ les Breves (“des grands propriétaires attachés à la monoculture de la canne à sucre, en décadence après la fin de l’esclavage”) et leurs rivaux, les Ferreira (“des grands propriétaires, éleveurs de bétail, en pleine expansion”). Le livre de Costa Pinto a permis

feita na Grécia e repensada na Albânia, discutindo as lutas de família no Brasil. Em *Diários de motocicleta* a ficção foi todo o tempo realimentada pela incorporação da experiência vivida por Ernesto e Alberto (tomada como indicação de um método de trabalho, de que a ficção deveria ser filmada como um documentário); em *Abril despedaçado* a ficção se realimenta de mais ficção. Mais importante que o fotografado é a fotografia, e esta é uma sugestão que vem diretamente do texto de Kadaré.

O livro situa a história do “montanhês de cor pálida” mais do que num pedaço preciso de sua Albânia, num universo em que de concreto só existem as cores: Gjorg vive “a dor levemente azulada de abril” porque “o sangue amarelou no branco da camisa que flutua ao vento”, no cinzento da charneca, no azulado dos Alpes, na poeira dourada da estrada, na cor de lava recém lançada, na imensidão branca da neve ainda não derretida, no tom ferrugem da primeira água a correr de uma torneira há muito tempo inutilizada, na bruma branca misteriosa que encobre o drama como uma cortina, no vermelho intenso do sangue a ser cobrado. A paisagem em que se passa esta história é feita de tons escuros, de muitos negros e cinzentos doentios: a carruagem negra na estrada, as cinzas depois do incêndio, o verde-escuro das rochas, o negro do boi na estrada, as túnicas negras na igreja e no cemitério, o vermelho-escuro das tochas, as fitas negras na camisa, o cinzento dos dias, o negro da noite – esta história de uma vida atropelada por uma locomotiva negra bate no leitor assim como uma borboleta é atingida por uma locomotiva negra.

Internamente a história contada por Kadaré se organiza numa lógica de cores, e isto foi o que primeiro veio aos olhos de Walter como uma sugestão de filme: “Vejo uma fotografia árida e seca como a geografia que cerca a casa dos personagens”, anotou na carta que em julho de 2000, pouco antes do início das filmagens, enviou à

de “comprender sur quels points les conflits que nous connaissons dans notre pays se rapprochent de ceux vécus dans l’Albanie de Kadaré, ou dans la Grèce d’Eschyle.” Un monde qui appartient à une autre époque mais à présent : “la vengeance comme un devoir sans restriction et indiscutable, dont le caractère obligatoire n’autorise pas la fuite”<sup>11</sup>.

*Avril brisé* utiliza um documentário sobre o Brasil, de Costa Pinto para entrar na ficção, em Kadaré e no teatro grego, Eschyle, antes de se centrar no problema do Brasil que a ficção instrumentaliza. A tragédia, como se ela fosse realizada na Grécia e repensada na Albânia, expressa as lutas familiares no Brasil. Em *Voyage à motocyclette* a ficção sem cessar é realimentada pela integração da experiência vivida por Ernesto e Alberto (tomada como indicação de um método de trabalho segundo o qual a ficção deveria ser filmada como um documentário); em *Avril brisé* a ficção é realimentada por mais ficção. A fotografia é mais importante que o que é fotografado, e é uma sugestão que vem diretamente do texto de Kadaré.

O livro situa a história do “montanhês de cor pálida”, mais do que num espaço preciso de sua Albânia, num universo onde não existe concretamente senão as cores: Gjorg vive “a dor levemente azulada de abril” porque “o sangue amarelou no branco da camisa que flutua ao vento”, na atmosfera azulada dos Alpes, na poeira dourada da estrada, na cor de lava recém lançada, na imensidão branca da neve que ainda não se derreteu, no tom ferrugem da primeira água a correr de uma torneira há muito tempo inutilizada, na bruma branca misteriosa que encobre o drama como um véu, no vermelho intenso do sangue que deve ser cobrado. A paisagem em que se desenrola esta história é feita de tons sombrios, de muitos negros e cinzas doentes: o charriot negro na estrada, as cinzas depois do incêndio, o verde-escuro das rochas, o negro do boi na estrada, as túnicas negras na igreja e no cemitério, o vermelho-escuro das tochas, as fitas negras na camisa, o cinzento dos dias, o negro da noite – esta história de uma vida atropelada por uma locomotiva negra bate no leitor assim como uma borboleta é atingida por uma locomotiva negra.

*Avril brisé* (2001) de Walter Salles





*Terra estranha* (1995) de Walter Salles et Daniela Thomas

equipe do filme; uma fotografia “áspera, uma parte do quadro sempre deverá estar às escuras – a presença constante da morte – mesmo de dia. Não há doçura, os rostos e os elementos do quadro são recortados. A escala cromática vai dos ocre ao negro denso, com alguns pontos de cor – principalmente o sangue, que deve ser de um vermelho vivo”. Na tela “aquilo que deve ser visto (a vida) convive sempre com aquilo que não se consegue ver, aquilo que se teme (a morte). Os personagens transitam da luz para a sombra, nela mergulham ou dela emergem”, e a imagem “deve incorporar não somente os elementos pertencentes à história propriamente dita, mas também o em torno, aquilo que não pertence obrigatoriamente à cena mas que melhor a traduz. Eisenstein usou esta interferência de elementos não narrativos nas cenas memoráveis da procissão e da desnatadeira em *Staroie i novoie*, (*O velho e o novo*, 1929) entre outros filmes”; entre esses elementos expressivos, a bolandeira, que aprisiona os personagens “na sua prática inexorável e circular; a cana, cujo ruído ao vento remete ao som do mar; a vegetação da caatinga, tão árida quanto os sentimentos daqueles que nela habitam; este em torno deve permear o filme, ajudar a ritmá-lo”<sup>12</sup>.

Em *Diários de motocicleta*, ao contrário, o documentário, “a realidade social e política da América Latina foi assumindo o controle pouco a pouco”, se impondo à ficção. Mais que prever antecipadamente o tom e as linhas composição da imagem, colocar-se à disposição do sugerido pelo local e instante da filmagem. O livro sugeriu uma narração “construída em camadas”, uma narração que deveria ter “uma qualidade episódica”. Na história “não existe um momento definido em que tudo se modifica. As camadas vão se sobrepondo, e no final você entende que Alberto e Ernesto foram modificados pela jornada”<sup>13</sup> – todo e cada detalhe conta, e sua importância resulta não tanto de sua particular dramaticidade quanto de sua espontaneidade.

O fundamental era “manter-se fiel ao espírito original da jornada empreendida com *La Poderosa*. A viagem de Alberto e Ernesto foi modelada pelos encontros que tiveram na estrada, e eu tentei manter essa

des roches, le noir du bœuf sur la route, les tuniques noires dans l’église et le cimetière, le rouge foncé des torches, les rubans noirs à la chemise, le gris des jours, le noir de la nuit – cette histoire d’une vie écrasée par une locomotive noire frappe le lecteur de la même façon qu’un papillon est touché par une locomotive noire.

L’histoire racontée par Kadaré s’organise suivant une logique interne régie par les couleurs, et c’est ce qui est d’abord apparu au regard de Walter Salles comme une suggestion de film : “Je vois une photographie aride et sèche comme la géographie qui entoure la maison des personnages”, a-t-il noté dans la lettre qu’il a envoyée à l’équipe du film en juillet 2000, un peu avant le début du tournage ; une photographie “rueuse, il faudra qu’une partie du cadre soit toujours dans l’obscurité – la présence constante de la mort – y compris de jour. La douceur n’est pas présente, les visages et les éléments du cadre sont toujours tranchés. L’échelle chromatique va des ocre au noir dense, avec quelques points de couleur – surtout le sang, qui doit être rouge vif.” Sur la toile “ce qui doit être vu (la vie) cohabite toujours avec ce qu’on ne parvient pas à voir, ce que l’on craint (la mort). Les personnages qui se déplacent de la lumière vers l’ombre, y plongent ou en émergent”, et l’image “doit intégrer non seulement les éléments qui appartiennent à l’histoire proprement dite, mais aussi l’environnement, ce qui sans appartenir à la scène la traduit le mieux. Eisenstein a utilisé cette interférence d’éléments non narratifs dans les scènes mémorables de la procession dans *Staroie i novoie* (1929) entre autres films” ; parmi ces éléments expressifs qui emprisonnent les personnages “dans leur pratique inexorable et circulaire ; la canne dont le bruit au vent renvoie au son de la mer ; la végétation de la caatinga, aussi aride que les sentiments de ses habitants ; cet environnement doit pénétrer le film, aider à le rythmer”<sup>12</sup>.

Dans *Carnets de voyage*, au contraire, le documentaire, “la réalité sociale et politique d’Amérique latine a assumé progressivement le contrôle” et s’est imposée à la fiction. Se mettre à la disposition de ce qui est suggéré par le lieu et l’instant du tournage plutôt que de prévoir à l’avance le ton et les lignes de composition de l’image. Le livre a suggéré un récit “construit en couches”, un récit qui devrait avoir “une qualité épisodique”. Dans l’histoire “il n’existe pas un moment précis où tout change. Les couches se superposent, et à la fin on comprend qu’Alberto et Ernesto ont été changés par le voyage”<sup>13</sup> – tous les détails comptent et leur importance ne découle pas tant de leur spécificité dramatique que de leur spontanéité. Le plus fondamental était de “rester fidèle à l’esprit original du voyage entrepris avec *La Vigoureuse*. Le voyage d’Alberto et d’Ernesto a été configuré par les rencontres faites au long de la route, et j’ai essayé de garder cette qualité vivante dans le film.



*Terra estrangeira* (1995)  
de Walter Salles et Daniela Thomas



qualidade viva no filme. Em lugares como Cuzco ou Machu Picchu, por exemplo, nós estimulamos os atores a se misturarem com as pessoas que encontraram na estrada, assim como Alberto e Ernesto teriam feito 50 anos atrás. Esse material improvisado foi então combinado com o roteiro mais estruturado de José Rivera”<sup>14</sup>.

No livro Ernesto esclarece que el viaje en todo momento fue seguido de acuerdo con los lineamientos generales con que fue trazado: improvisación: distante do espírito científico, reafirma adiante ao propor um resumo da passagem pelo Chile: Al hacer estas notas de viaje, en el calor de mi entusiasmo primero y escritas con la frescura de lo sentido, escribí algunas extravagancias y en general creo haber estado bastante lejos de lo que un espíritu científico podría aprobar<sup>15</sup>. No começo Ernesto e Alberto anunciam alegremente los lineamientos generales da viagem –“equipo: La

Dans des endroits comme Cuzco ou Machu Picchu, par exemple, nous avons encouragé les acteurs à se mélanger aux gens rencontrés sur la route, tout comme l’avaient fait Alberto et Ernesto 50 ans plus tôt. Ce matériel improvisé a alors été mélangé au scénario plus structuré de José Rivera”<sup>14</sup>.

Dans le livre Ernesto précise que “le voyage a toujours été mené en fonction du grand principe fixé : l’Improvisation : se différenciant de l’esprit scientifique, réaffirme-t-il plus loin lorsqu’il propose un résumé de la traversée de Chili : “En rédigeant ces notes de voyage, dans mon élan d’enthousiasme d’alors et avec mes réactions toutes récentes, j’ai écrit quelques extravagances et, de façon générale, je crois être resté assez loin de ce qu’un esprit scientifique serait en mesure d’attendre”<sup>15</sup>. Au début, Ernesto et Alberto annoncent joyeusement les grands principes du voyage : “maté-

Poderosa; método: improvisación”; depois, o filme procura seguir este entusiasmo primeiro, o frescor com que tudo foi sentido, uma cena sobreposta a outra, a ficção misturando-se ao documento, e ao fazer assim, segue o que indica o livro. As notas de *Mi primer gran viaje* não foram redigidas a posterior mas escritas ao correr da viagem; são observações ligeiras, soltas, incompletas:

- uma cena de desenho animado na moto, un suplicio: freno, embrague, primera, segunda, mamáaa;
- uma jovem de pele clara entrevista en una pieza con techo de paja blanca, cielo raso de caña y piso de tierra lendo O primo Basílio de Eça de Queiroz;
- um dia com apariências de episodio de las mil y una noches, o sol no mar de un azul purísimo;
- um dia em branco, yo me dedique a leer algo de García Lorca; a cegueira do boi como mal que vem para bem: pa’ la mierda que le queda por ver...;
- um dia no cinema para ver *Stromboli* de Rossellini: no se le puede dar otro calificativo que mala.

Levar o livro para o cinema exigiu, numa certa medida, viver aventura semelhante, incorporar um sentimento próximo daquele experimentado por Alberto e Ernesto durante a viagem. “No filme reconstituímos a jornada da motocicleta através da Argentina, Chile e Peru: viajando pela Patagônia, cruzando os Andes e o deserto de Atacama, entrando na Bacia Amazônica, chegando finalmente à colônia de leproso de San Pablo, perto de Iquitos, no Peru”; a impressão “foi a de que os problemas estruturais e sociais que chamaram atenção em 1952 ainda estão em sua maioria presentes”. Assim, no filme, como no livro, anotações, pequenos incidentes, fotografias, foras de quadro: o homem que passa a cavalo mais rápido que La Poderosa; o sorriso no mercado de peixe; a historieta dos incas e dos incapazes; o pato no meio do lago de água gelada; o índio que segue firme quando o caminho parece humanamente impossível; o jogo de futebol no leprosário. Fotografias, flagrantes: o filme é como as imagens em preto e branco que surgem na tela no trecho final, planos em que as pessoas incorporadas à ficção posam para a câmera de filmar como se estivessem posando para uma foto – algo semelhante aos muitos rostos da gente pobre que dita cartas para Dora em torno da estação *Central do Brasil* no Rio de Janeiro ou na feira da pequena cidade Nordestina; algo semelhante à foto que Dora e Josué, a certa altura de *Central do Brasil*, tiram num fotógrafo de feira para guardar na memória.

No livro de Che Guevara (e em *Con el Che por Sudamérica*, de Alberto Granado) Walter parece ter encontrado uma idéia de filme que num certo sentido já tinha na cabeça, que era um desdobramento de um conflito presente em seus trabalhos desde pouco antes de *Central do Brasil*, desde pelo menos *Terra estran-*

riel, *La Vigoureuse*; méthode, l’improvisation”; puis le film cherche à suivre cet enthousiasme initial, la fraîcheur avec laquelle tout a été éprouvé, une scène se superposant à l’autre, la fiction se mélangeant au documentaire, et de la sorte, il suit ce qu’indique le livre. Les notes de *Voyage à motocyclette* n’ont pas été rédigées à posteriori mais écrites au long du voyage; ce sont des observations légères, isolées, incomplètes:

- une scène de dessin animé sur la moto, un supplice, frein, embrayage, première, seconde, maaaaan;
- une jeune femme à la peau claire, entrevue dans une pièce au toit de paille blanche, au plafond de canne et au sol de terre battue, en train de lire *O primo Basilio* d’Eça de Queiroz;
- un jour aux allures d’épisode des mille et une nuits, le soleil sur la mer d’un bleu très pur;
- un jour en blanc, je me suis appliqué à lire quelque chose de Lorca;
- la cécité du bœuf, à quelque chose malheur est bon: il n’a plus que cette merde à voir...
- un jour au cinéma pour voir *Stromboli* de Rossellini: on ne peut lui appliquer d’autre qualificatif que celui de mauvais.

Porter le film à l’écran a exigé, dans une certaine mesure, de vivre la même aventure, d’intégrer un sentiment semblable à celui qu’on éprouvé Alberto et Ernesto pendant le voyage. “Dans le film nous avons reconstitué le voyage à motocyclette à travers l’Argentine, le Chili, le Pérou: voyage à travers la Patagonie, traversée des Andes et du désert d’Atacama, entrée dans le bassin de l’Amazone, arrivée finalement à la colonie des lépreux de San Pablo, près d’Iquitos au Pérou”, avec l’impression que “les problèmes structuraux et sociaux, qui attirent l’attention en 1952, sont encore presque tous présents aujourd’hui”. C’est pourquoi, il y a dans le film comme dans le livre des annotations, de petits incidents, des photographies, des hors-cadre: l’homme qui passe à cheval plus vite que La Vigoureuse; le sourire dans le marché au poisson; la plaisanterie sur les Incas et les Inca-pables; le canard au milieu du lac gelé; l’Indien qui continue à marcher lorsque le chemin semble humanement impossible; le match de foot dans la léproserie. Photographies, instantanés: le film est comme les images en noir et blanc qui surgissent sur la toile dans le fragment final, des plans ou les personnes intégrées à la fiction pausent pour la caméra comme si elles pausent pour une photo – quelque chose de semblable aux nombreux visages des gens pauvres qui dictent des lettres à Dora dans la gare *Central do Brasil*, à Rio de Janeiro ou à la fête foraine de la petite ville du nord-est; quelque chose de semblable à la photo que Dora et Josué, dans un passage

*geira*: a construção de uma identidade, ao mesmo tempo de um indivíduo e de um grupo de indivíduos –a descoberta de uma necessariamente ligada à outra. Talvez porque fazer cinema leva o eu do realizador a deixar de ser eu (pelo menos o mesmo eu interior) ou a se encontrar em outro eu, Walter pode falar do filme que tirou do livro de Che Guevara como se estivesse não filmando uma adaptação mas contando uma história sua:

“O livro tinha me causado um grande impacto porque relata não só uma viagem para descobrir a identidade de uma pessoa e o lugar dela no mundo, como também fala da busca do que acho que poderíamos chamar de identidade latino-americana. Eu fiquei interessado nesse entrelace entre a busca pessoal e aquilo que tinha um significado maior para todos nós que nascemos neste continente. Este é um filme sobre as escolhas emocionais e políticas que temos que fazer na vida, sobre a margem do rio que elegemos –e pela qual vale a pena lutar”<sup>16</sup>.

Alimentar a realidade com a ficção, *Abril despedaçado*; alimentar a ficção com a realidade, *Diários de motocicleta*. Uma característica do cinema de Walter Salles pode ser melhor percebida quando estes dois filmes, um ao lado do outro, são tomados como um ponto

de *Central do Brasil*, prenent chez un photographe forain pour la conserver en mémoire.

Dans le livre de Che Guevara (et dans *Avec le Che en Amérique du Sud* d’Alberto Granado), Walter semble avoir trouvé l’idée d’un film qu’il avait déjà en tête, qui était un dédoublement d’un conflit présent dans ses travaux un peu antérieurs à *Central do Brasil*, du moins *Terre lointaine* : la construction d’une identité, d’un individu et en même temps d’un groupe d’individus –la découverte que l’une est obligatoirement liée à l’autre. Peut-être parce que faire du cinéma conduit le moi du réalisateur à cesser d’être moi (au moins le même moi intérieur) ou à se trouver en un autre moi, Walter peut parler du film qu’il a tiré du livre de Che Guevara non pas comme s’il filmait une adaptation mais comme s’il racontait son histoire :

“Le livre m’avait fait grande impression parce qu’il raconte un voyage destiné à découvrir l’identité d’une personne et son lieu dans le monde, mais il parle aussi de la recherche de ce que nous pourrions appeler, je crois, l’identité latino-américaine. J’ai été intéressé par ce croisement entre la recherche personnelle et cette autre qui avait un sens plus grand pour tous ceux nés sur ce continent. C’est un film sur les choix émotionnels et politiques que nous devons faire dans la vie, sur la



*Carnets de voyage* (2004) de Walter Salles

de partida –um prólogo, um entendámonos– para a visão dos outros. Atuar na fricção entre documentário e ficção é reiterar na forma, na composição da imagem, no modo de narrar (na verdade mais que reiterar: é o modo realmente eficaz e preciso de narrar) a busca do que somos, de uma identidade e lugar assim como ela é vivenciada pelos personagens: não como a procura de algo que já existe de forma concreta ou virtual: procura em aberto, somos em construção, imagem em movimento. Tonho encontrando o mar; Ernesto alcançando vôo. A viagem acaba em novo começo, num gesto que não é mais procura mas encontro. Na sugestão de que, identidade em movimento como imagem de cinema, não somos nenhum dos fotogramas que compõem o filme, mas o processo que lhes dá vida diante de nossos olhos.

**RESUMO** Diários de motocicleta é o pretexto para considerar o conjunto da obra de Walter Salles.

**PALAVRAS CHAVES** Brasil, Walter Salles, cinema latinoamericano, adaptação.

#### NOTAS

1. Ernesto Che Guevara, “Entendámonos” em *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta*. Planeta, Buenos Aires, 1997, p. 19 e 20.
2. Ernesto Che Guevara, “Entendámonos”, em *Mi primer gran viaje*, p. 20.
3. *Idem*, p. 20.
4. *Idem*, p. 23 a 25.
5. *Idem*, p. 173.
6. Sergei Eisenstein, “Fora de quadro/ Za Kadrom”, escrito em 1929, incluído em *A forma do filme*.
7. Bela Balázs, *Estética do filme*, Edições Verbum, Rio de Janeiro, 1958. Trechos de *Der Sichtbare Mensch* (1923) e *Der Geist des Film* (1931), tradução de Armindo Blanco.
8. Thomas Mann, *A gênese do Doutor Fausto / Die Entstehung des Doktor Faustus*, tradução de Ricardo F. Henrique, Editora Mandarim, São Paulo, 2001, p. 41, 122 e 123.
9. Ismail Kadaré “Da Albânia ao sertão brasileiro”, suplemento de *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1999.
10. Walter Salles, “Aos amigos de abril”, carta enviada à equipe técnica e artística do filme, “informações referentes ao filme que vamos realizar em conjunto”, datada de 19 de julho de 2000.
11. *Idem*.
12. *Idem*.
13. Walter Salles, depoimento no folheto de divulgação do lançamento de *Diários de motocicleta* no Brasil, maio de 2004.
14. *Idem*.
15. Ernesto Che Guevara, Pródromos, em *Mi primer gran viaje*, p. 22.
16. Walter Salles, depoimento no folheto de divulgação do lançamento de *Diários de motocicleta*.

marge du fleuve que nous choisissons –et pour laquelle il vaut la peine de se battre”<sup>16</sup>.

Alimenter la réalité à l’aide de la fiction, c’est *Avril brisé* ; alimenter la fiction à l’aide de la réalité, c’est *Carnets de voyage*. La spécificité du cinéma de Walter Salles peut être mieux perçue lorsque ces deux films, placés l’un à côté de l’autre, sont pris comme un point de départ – un prologue, un entendons-nous bien ! pour regarder ses autres films. Agir sur la friction entre documentaire et fiction c’est réitérer dans la forme, la composition de l’image, la façon de raconter (en réalité plus que de réitérer : c’est la façon efficace et précise de raconter) la recherche de ce que nous sommes, d’une identité et d’un lieu telle qu’elle est vécue par les personnages : non comme la recherche de quelque chose qui existe déjà de façon concrète ou virtuelle mais une recherche ouverte, nous sommes en construction, une image en mouvement. Tonho qui trouve la mer ; Ernesto qui prend son envol. Le voyage se termine sur un nouveau commencement, dans un geste qui n’est plus recherche mais rencontre. Une identité en mouvement comme l’image au cinéma, suggérant que nous ne sommes aucun des photogrammes qui composent le film, mais le processus qui leur insuffle vie sous nos yeux.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL ET DU PORTUGAIS (BRÉSIL)  
PAR CARLA FERNANDES

**RÉSUMÉ** Carnets de voyage est le pretexto pour un retour sur la cinématographie de Walter Salles.

**MOTS-CLÉS** Brésil, Walter Salles, cinéma latino-américain, adaptation

#### NOTES

1. Ernesto Che Guevara, “Entendámonos”, *Mi primer gran viaje. De la Argentina a Venezuela en motocicleta*, Planeta, Buenos Aires, 1997, p. 19, 20.
2. “Entendons-nous bien !”, *Ibid.*, p. 20.
3. *Idem*, p. 20.
4. *Idem*, p. 23-25.
5. *Idem*, p. 173.
6. Sergei Eisenstein, “Hors cadre”, écrit en 1929, inclus dans *La forme du film*.
7. Bela Balázs, *Esthétique du film*, ed. Verbum, Rio de Janeiro, 1958. Fragments de *Der Sichtbare Mensch* (1923) et *Der Geist des Film* (1931), traduction de Armindo Blanco.
8. Thomas Mann, *La genèse du Docteur Faust / Die Entstehung des Doktor Faustus*, traduction de Ricardo F. Henrique, Ed. Mandarim, São Paulo, 2001, p. 44, 122, 123.
9. Ismail Kadaré, “De l’Albanie au sertão brésilien”, supplément *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 novembre 1999.
10. Walter Salles, “Aux amis d’avril”, lettre envoyée à l’équipe technique et artistique du film “informations sur le film que nous allons réaliser ensemble” datée du 19 juillet 2000.
11. *Idem*.
12. *Idem*.
13. Walter Salles, feuillet diffusé lors du lancement de *Carnets de voyage* au Brésil, en mai 2004.
14. *Idem*.
15. Ernesto Che Guevara, *Voyage à motocyclette*, “Chili, coup d’œil éloigné”.
16. Walter Salles, feuillet diffusé lors du lancement de *Carnets de voyage* au Brésil, en mai 2004.



# Alguns trabalhos e especulações sobre o tempo e a violencia

QUELQUES TRAVAUX ET SPÉCULATIONS SUR LE TEMPS ET LA VIOLENCE



33 (2003)

## Kiko Goifman

Nós, que vivemos na prisão e em cujas vidas não acontece outra coisa a não ser o sofrimento, somos forçados a medir o tempo pelo latejar da dor e a lembrança dos momentos amargos.

Não temos mais nada em que pensar.

OSCAR WILDE

... atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se entranhavam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça.

ALBERT CAMUS

Nous, qui vivons en prison et dont les vies ne reflètent rien d'autre que de la souffrance, sommes contraints à mesurer le temps par la plainte de la douleur et le souvenir des moments amers.

Nous n'avons rien d'autre à penser.

OSCAR WILDE

... j'ai tiré quatre fois de plus sur un corps inerte où les balles se logeaient sans qu'elles en aient l'air. Et c'était comme si on avait frappé sèchement quatre fois à la porte de la disgrâce.

ALBERT CAMUS

**H**omens presos marcando o ciclo de dias iguais em paredes riscadas. Rugas e estrias de velhas putas projetadas sobre estátuas fraturadas. Um jovem mata seu irmão gêmeo com um espeto de churrasco. Um diretor busca sua história de vida com a ajuda de detetives. Memória, tempo em escassez e excesso, duração, temporalidades.

Normalmente, quando precisamos de um texto sobre nosso trabalho, convidamos alguém de reconhecida competência e nos livramos dessa tarefa. Ao ser convidado para essa retrospectiva em Toulouse, optei por eu mesmo escrever o artigo. Talvez, teoricamente o texto fique mais fraco, posto que há tempo estou afastado de uma produção acadêmica sistemática. De qualquer forma, assumo a tarefa já que falo aqui com um público que não conhece meu trabalho. Proponho aqui especulações que partem da natureza sensível dessa experiência como realizador.

Ao falar do próprio trabalho corro dois grandes riscos: o do auto-elogio ou da incapacidade de constituição de um afastamento essencial – a distância necessária – para a compreensão. Talvez aí resida uma certa coragem do presente artigo: ao ignorar o medo vou procurar uma articulação entre meus trabalhos através de uma questão que muito me interessa – o tempo. Além desse conceito, anuncio um outro que poderá ser visto como temática recorrente por aqueles que assistirem a alguns de meus filmes: a violência.

Para tentar desenvolver o proposto selecionei alguns dos trabalhos em exposição: *Aurora* – vídeo instalação e pequeno documentário single channel aqui exposto – CD ROM *Valetes em slow Motion*, o documentário de

**D**es hommes emprisonnés marquent le cycle de jours égaux sur des murs rayés. Des rides et des stries de vieilles putas projetées sur des statues fracturées. Un jeune tue son frère jumeau avec une brochette de barbecue. Un réalisateur recherche son histoire de vie avec l'aide de détectives. Mémoire, temps dans la pénurie et l'excès, durée, temporalités.

Normalement, quand nous avons besoin d'un texte sur notre travail, nous sollicitons quelqu'un dont la compétence est reconnue et on se délivre de cette tâche. Étant invité pour cette rétrospective à Toulouse, je choisis d'écrire moi-même l'article. Il se peut que le texte soit, d'un point de vue théorique, plus faible, m'étant éloigné il y a longtemps de la production académique systématique. De toute façon, je suppose que le but est de parler ici avec un public qui ne connaît pas mon travail. Je propose donc des spéculations qui partent de la nature sensible de mon expérience comme réalisateur.

Parler moi-même de mon travail me fait courir deux grands risques : l'auto élogio ou l'incapacité d'adopter un recul essentiel – le recul nécessaire – pour la compréhension. C'est peut-être là que réside un certain courage dans le présent article : en sans la peur, je vais chercher une articulation entre mes travaux à travers une question qui m'intéresse énormément – le temps. Outre ce concept, j'en propose un autre qui pourra être perçu comme une thématique récurrente par ceux qui verront quelques-uns de mes films : la violence.

Pour essayer de développer ces propos, j'ai sélectionné certains des travaux qui vont être exposés : *Aurora*, une vidéo installation, un petit documentaire single channel ici exposé, le Cd rom *Valetes en slow*



média-metragem *Morte Densa*, além do meu primeiro filme de longa-metragem chamado 33.

Como utilizo suportes diferenciados, talvez seja interessante refletir sobre o tempo nesses trabalhos e mídias. Que tipo de experiência relacionada a conceitos derivados –como duração ou temporalidade– impregna o ato de produção?

#### SOBRE O TEMPO EM VALETES EM SLOW MOTION

*Já ouviu falar, ladrão é a imagem do cão?!  
Ele inventa tudo, não tem nada pra fazer!*

*Lógico!*

*Ladrão que não tem o que fazer morde até o dedo  
pra ver o sangue cair, lógico, passar hora de cadeia.*

PRESO DO 5º DP DE CAMPINAS

Diversos são os autores que se debruçaram sobre a imagem eletrônica e o tempo. No Brasil, Arlindo Machado é, sem dúvida, um vigoroso pensador dedicado a este tema. Tomando como pressupostos alguns pontos por demais discutidos no que se refere a possibilidades dos suportes eletrônicos e digitais, gostaria de me deter em uma questão relativa ao processo de produção.

Depois de realizar o documentário *Tereza* e defender a dissertação de mestrado no Departamento de Multimeios, fui convidado pela Editora da UNICAMP (Universidade de Campinas, Brasil) para publicar um livro e um CD-ROM sobre o tema prisão. A violência aqui é a tônica. O livro –que aborda o tempo no cárcere– é um trabalho antropológico, a partir de uma bibliografia afim a essa área. Aborda a ociosidade, o não trabalho, o fato dos presos perceberem o tempo pelo excesso ao contrário do “mundo da rua” no qual a velocidade é um imperativo.

O CD-ROM vai por um outro caminho. O primeiro ponto fundamental é que ele não é um catálogo, um dicionário ou um banco de dados sobre o sistema carcerário brasileiro. Dessa forma, foi possível pensar em uma estrutura absolutamente particular, na qual o compromisso era criar uma atmosfera de navegação na qual a pessoa que estivesse diante do CD-ROM pudesse partilhar de uma relação mais sensível com o tema.

Um ponto curioso é que tanto eu quanto Jurandir Muller –parceiro de vários trabalhos– não gostávamos do suporte CD-ROM. O trabalho foi iniciado em 1997 e, naquela ocasião, poucos trabalhos em multimídia eram sedutores. Por inexperiência até, o primeiro roteiro de nosso CD-ROM foi simplesmente a transposição da lógica de um roteiro de cinema. Imaginávamos alguém sentado diante da tela, passivamente, desfru-

*Motion* un documentaire (moyen-métrage) *Morte Densa*, ainsi que mon premier long-métrage intitulé 33.

Puisque j'utilise des supports différents, il peut être intéressant de réfléchir sur la notion de temps dans ces travaux et médias. De quel type d'expérience rapportée à des concepts annexes (la durée ou la temporalité) s'imprègne l'acte de production ?

#### SUR LE TEMPS DANS VALETES EM SLOW MOTION

*Avez-vous déjà entendu dire qu'un voleur et l'image  
du chien ? ! Il invente tout, il n'a rien à faire ! Logique !  
Le voleur qui n'a rien à faire, peut aller jusqu'à mordre  
son propre doigt jusqu'à voir le sang couler,  
bien entendu, ça fait passer le temps en prison.*

PRISONNIER DE LA 5º DP (COMMISSARIAT) DE CAMPINAS,  
SÃO PAULO

Plusieurs auteurs se sont penchés sur l'image numérique et le temps. Au Brésil, Arlindo Ache est, sans aucun doute, un éminent spécialiste de ce sujet. En partant de postulats qui se sont révélés polémiques et qui concernent les possibilités offertes par l'usage des supports électroniques et numériques, j'aimerais développer la question relative au processus de production.

Après avoir réalisé le documentaire *Tereza* et soutenu mon mémoire de Diplôme d'Etudes Approfondies dans le Département de Multimédias, j'ai été invité par la Maison d'édition de UNICAMP (Université de Campinas, Brésil) à publier un livre et un CD-ROM sur le sujet de la prison. La violence ici est brutale. Le livre, qui aborde le temps dans l'univers carcéral, – est un travail anthropologique, élaboré à partir d'une bibliographie. Il aborde l'oisiveté, le non travail, la manière dont les prisonniers perçoivent l'excès de temps au contraire du “monde de la rue” dans lequel la vitesse est un impératif.

Le CD-ROM emprunte un autre chemin. Le premier point fondamental repose sur le fait qu'il n'est pas un catalogue, ni un dictionnaire ou une banque de données sur le système carcéral brésilien. Ainsi, il a été possible de penser une structure très particulière, dans laquelle la proposition était de créer une atmosphère de navigation qui permette à la personne qui visionne le CD-ROM de partager une relation autrement plus sensible avec le sujet.

Curieusement, aussi bien Jurandir Muller – mon partenaire sur plusieurs travaux – que moi, n'aimions pas le support CD-ROM. Ce travail a débuté en 1997 et, à cette époque, peu de travaux multimédias étaient séduisants. Par manque d'expérience, le premier scénario de notre CD-ROM s'est simplement limité à la transposition de la logique d'un scénario de cinéma. Nous imaginions alors l'utilisateur assis devant son écran, passivement, profitant d'une succession linéaire d'images



Território Vermelho (2004)

tando de uma sucessão linear de imagens e sons. Felizmente o processo de realização apontou para outros sentidos. O fato de que não poderíamos trabalhar com imagens que ocupassem a tela inteira fez com que a concepção dos ambientes, em uma parceria com Lucas Bambozzi (artista brasileiro), indicasse a direção da quebra. Era impossível imaginar a experiência de alguém ficar sentado meia hora na frente de uma imagem de tela. Era necessário interagir e, para isso, precisávamos fragmentar o tempo do amplo material que possuíamos.

A possibilidade de interação faz com que desconsideremos a ruptura do tempo como algo necessariamente ruim. Tendemos a achar que é melhor que nossos espectadores fiquem por um determinado tempo vendo alguma coisa e esquecemos que, por exemplo, quem escolhe o tempo de fruição de um quadro é aquele que visita a exposição. Na medida em que compreendemos a simplicidade disso, sentimos que a quebra de determinada seqüência pode não ser a barbárie daquele que assiste, mas, a potência de se criar um novo caminho.

Um outro ponto relativo ao tempo nesse trabalho foi que a navegação pelos ambientes também se determina por uma experiência de duração. Se não fizer nada durante 30 segundos a pessoa ouve uma sirene e é jogada para um outro ambiente aleatoriamente. Essa construção foi criada a partir da frase de um preso: “o apito aqui é a ordem, não existe ordem verbal”.

Para cada um dos ambientes –construídos a partir da contribuição de outros artistas brasileiros que trabalharam com o tema como Rosângela Rennó,

et de sons. Heureusement, le processus de réalisation nous a ouvert d'autres voies. Comme nous ne pouvions pas travailler avec des images qui occupent l'écran tout entier, la conception des menus, dans un partenariat avec Lucas Bambozzi (artiste brésilien), a rendu nécessaire la coupure de l'image. Il était dès lors impossible d'imaginer que quelqu'un reste assis une demi-heure devant une image qui occupait un quart d'écran. Il était nécessaire de favoriser l'interaction et, pour cela, nous avons eu besoin de fragmenter le temps relatif à cette grande quantité de matière que nous possédions.

L'interaction permettrait de cesser de considérer la rupture du temps comme quelque chose de nécessairement mauvais. Nous tendons à considérer qu'il vaut mieux que nos spectateurs consacrent un temps qu'ils déterminent eux-mêmes à regarder quelque chose. Ainsi, on oublierait bien vite que, à titre d'exemple, celui qui décide le temps passé à apprécier un tableau est la personne-même qui visite l'exposition. Dans la mesure où nous comprenons la simplicité de ces propos, nous sentons que la coupure d'une séquence donnée peut ne pas être considérée comme un sacrilège pour celui qui la regarde, mais plutôt se révéler être la puissance par laquelle se fraie un nouveau chemin.

Autre point relatif au temps dans ce travail : la navigation par les menus est conditionnée par une expérience de durée. Si l'utilisateur ne fait rien pendant 30 secondes, il entend une sirène et il bascule de façon aléatoire vers un autre menu. Cette construction a été créée à partir de la phrase d'un prisonnier : “le sifflet ici est l'ordre, il n'existe pas d'ordre verbal”.

Pour chacun des menus –élaborés notamment grâce à la contribution d'autres artistes brésiliens qui ont travaillé



Racionais MC's, Maurício Dias e Walter Riedweg, Nuno Ramos e o próprio Lucas Bambozzi – elaboramos situações temporais particulares. Surgem frases ou palavras a partir de dispositivos associados ao tempo, a duração dos vídeos internos é completamente variada. O tempo é o da exploração singular e subjetiva. Muitas vezes ouço a pergunta de quanto tempo tem o CD-ROM. Sempre sem resposta, delego o tempo ao grau de interesse do usuário. Se for afoito, a experiência é breve. Calmo, com várias entradas e saídas. Qual a duração de um livro?

Depois do CD-ROM *Valetes em slow motion*, Jurandir Muller e eu fomos convidados para realizar um trabalho de web art na 24ª Bienal de Artes de SP. O tema: prisão. O título: *Jacks in slow motion-experience 02*. Estabelecemos uma conexão entre a Penitenciária da Papuda em Brasília e a Bienal de São Paulo. Os visitantes da Bienal podiam, através de webcam e teclado, interagir com os presos e vice-versa. Ainda que o ponto fundamental tenha sido o rompimento de um hiato espacial através da virtualidade da rede, já que de fato os presos não poderiam estar na Bienal fisicamente, do ponto de vista do tempo é interessante pensar nessa experiência pelo seu sentido de contato.

Em espaços distintos, presos e visitantes da Bienal se encontravam em um lugar virtual para partilhar da experiência de um tempo comum. Por questões de segurança nos foi imposto que as conexões teriam que acontecer em momentos pré-determinados. Na prisão, a escolha daqueles que iriam participar gerava uma ansiedade e um desejo grande. Era apenas uma hora, mas simbolizava de forma efetiva o contágio com o outro, a troca, a experiência de trânsito. Era também o momento de deixar a rotina de uma insti-

sur le sujet comme Rosângela Rennó, Racionais MC's, Maurício Dias, Walter Riedweg, Nuno Ramos et Lucas Bambozzi lui-même - nous avons construit des situations temporelles particulières. Des phrases ou des mots apparaissent à partir de dispositifs associés au temps, la durée des vidéos internes est complètement variable. Le temps est celui de l'exploration singulière et subjective. Plusieurs fois, on m'a demandé combien de temps dure le CD-ROM. Je n'ai toujours pas de réponse, je délègue le temps au degré d'intérêt de l'utilisateur. S'il est pressé, l'expérience est brève. Si celui-ci est calme, plusieurs entrées et sorties se présenteront à lui. Quelle est la durée d'un livre ?

Après le CD-ROM *Valetes em slow motion*, Jurandir Muller et moi avons été invités à réaliser un travail de WEB ART pour la 24ème Biennale d'Arts de São Paulo. Thème : la prison. Titre : *Jacks in slow motion-experience 02*. Nous avons établi une connexion entre la Prison du Papuda à Brasilia et la Biennale de São Paulo. Les visiteurs de la Biennale pouvaient, à travers une webcam et un clavier, interagir avec les prisonniers et vice-versa. Malgré le fait que le point fondamental de cette exposition reposait sur la rupture d'un hiatus spatial à travers la virtualité du réseau, bien que, de fait, les prisonniers ne pouvaient être physiquement à la Biennale, du point de vue du temps, celle-ci s'est cependant révélée intéressante parce qu'elle abordait cette expérience par le sens du contact.

Présents dans des espaces distincts, les prisonniers et les visiteurs de la Biennale se retrouvaient virtuellement pour partager l'expérience d'un temps commun. Pour des questions de sécurité, il nous a été imposé que les connexions ne s'effectuent qu'à des moments prédéterminés. Dans la prison, le choix de celui qui participerait a engendré une certaine anxiété et une énorme envie. Il ne s'agissait que d'une heure, mais celle-ci symbolisait une forme effective de contagion avec l'autre,



tuição anacrônica, marcada por poucos afazeres também anacrônicos como costurar velhas bolas de futebol. Naquela hora interessava estar diante de “máquinas do contato”, que ignoram distâncias e que trazem o “mundo da rua”. Como os presos possuem “todo o tempo do mundo”, não é difícil imaginar que logo já estavam instrumentalizados para lidar com cliques e ícones. Uma experiência que nos faz sempre lembrar que na web não temos só um mundo de informações, mas, também pessoas em interação. A rede não diz respeito só ao tempo de carregar imagens, de rápidas animações em vetores, de temporalidades que variam de acordo com o modem, conexão ou processador. Traz também a negociação do tempo do eu e do outro.

**SOBRE O TEMPO EM AURORA**

*Falta ainda provar que  
existe o esquecimento;  
sabemos apenas que a rememoração  
não está no nosso poder.  
Provisoriamente, colocamos nesta  
falha do nosso poder a palavra “esquecimento”:  
como se fosse uma das nossas faculdades.  
Mas afinal o que está dentro  
das nossas possibilidades?  
– se esta palavra se encontra numa falha das nossas  
possibilidades, não estarão as outras numa falha do  
conhecimento das nossas possibilidades?*

FRIEDRICH NIETZSCHE

*Trabalhei 10 anos na Major Sertório,  
no “La Vie en Rose”. Ali era bom,  
pegava uns gringos e ia dormir no Hilton.  
Já fiz uns 18 programas por dia.*  
PROSTITUTA DO CENTRO DE SÃO PAULO

Ao seguir por uma avenida de São Paulo nos deparamos com estátuas abandonadas em um velho galpão. Estátuas que em um outro momento foram marcos do espaço urbano agora estão depositadas, presas por grades. Parecem lançar um olhar opaco sobre as pessoas que rapidamente se deslocam por ali. Ruína, ruído de imagem. Vestígios de um passado recente. Rostos quebrados, braços amontoados, formas fraturadas.

Centro de São Paulo. Não mais nas ruas, antigas prostitutas ganham ainda algum dinheiro em uma velha casa ou no Jardim da Luz. Corpos cansados, estrias e rugas debruçadas em alguma janela ou sentadas em bancos de cimento. Substituídas pela carne nova de “scortgirls-massagistas-acompanhantes-loiras”. Falam

l'échange, l'expérience du mouvement. Cette expérience permettait aussi aux prisonniers d'abandonner la routine d'une institution anachronique, marquée par autant de travaux tout aussi anachroniques que celui de coudre de vieux ballons de football. À ce moment-là, l'intérêt était pour eux d'être devant ces “machines de contact”, qui ignoraient les distances et qui leur rendaient plus proche le “monde de la rue”. Puisque les prisonniers possèdent “tout le temps du monde”, il est dès lors facile d'imaginer que très vite ils ont été aptes à manipuler les clics et les icônes. Une expérience qui dans les faits nous rappelle que le web ne repose pas seulement sur un monde d'informations, mais, aussi sur des individus en interaction. Le réseau n'est pas seulement le fait de temps de téléchargement d'images, d'animations vectorielles, de temporalités qui varient en fonction d'un modem, d'une connexion ou d'un processeur. Il implique également la négociation du temps du moi et de l'autre.

**SUR LE TEMPS DANS AURORA**

*Nous sommes loin de prouver  
l'existence de l'oubli ;  
nous savons seulement que  
la mémoire ne nous appartient pas.  
Provisoirement, nous plaçons  
dans cette faille de notre pouvoir le mot “oubli” :  
comme s'il s'agissait de l'une de nos facultés.  
Mais finalement, qu'est-ce qu'est  
dans nos possibilités ?  
– si ce mot se trouve dans une faille de nos possibilités,  
les autres ne se trouveraient-elle, pas dans une faille de  
la connaissance de nos possibilités ?*

FRIEDRICH NIETZSCHE

*J'ai travaillé pendant 10 ans à la Major Sertório,  
au “La Vie en Rose”. Là-bas, c'était bien, on chopait  
des gringos et on allait dormir à l'Hilton.  
J'ai déjà fait jusqu'à 18 passes par jour.*  
UNE PROSTITUÉE DU CENTRE DE SÃO PAULO

En passant par une avenue de São Paulo, on se trouve face à des statues abandonnées dans un vieux hangar. Des statues qui à une autre époque marquaient les frontières de l'espace urbain, sont aujourd'hui abandonnées, emprisonnées par des grilles. Elles semblent jeter un regard opaque sur les individus pressés qui passent par là. Ruine, bruit d'image. Vestiges d'un passé récent. Visages cassés, bras accumulés, formes fracturées.

Le centre de São Paulo. Ce n'est plus dans les rues que les anciennes prostituées gagnent encore un peu d'argent mais dans de vieilles maisons ou dans le Jardim Luz. Corps fatigués, stries et elles se tiennent aux fenêtres ou assises sur des bancs de ciment. Remplacées par la chaire fraîche des “escortgirls-masseuses-accompagnatrices-blondes”.



33 (2003)

de um São Paulo outro, de um centro boêmio, de noites de putaria e calor. Foram deslocadas da paisagem. Estão à margem, em guetos de luzes ainda vermelhas. Coxas, seios, esmaltes, perfumes. Flores. Preço baixo. Uma masturbação rápida, um sexo em motéis da região que cobram R\$ 5,00 a hora, ou um “boquete” (sexo oral) sobre árvores, escondidas das câmeras de circuito fechado que inundam um Jardim da Luz “pós reforma”. A violência aqui é simbólica e física.

*Aurora* é uma videoinstalação – aqui em Toulouse está sendo apresentada uma versão single channel – que eu e Jurandir Muller realizamos no Paço das Artes/SP, em 2001. Articulando velhas prostitutas e estátuas abandonadas, trata do corpo e sua inserção na cidade. As feridas. A ação do tempo sobre a carne humana – sólida e mole. Duas partes distantes, rompidas, de um mesmo tecido urbano. A instalação visa a restituição parcial de significados, buscando a negociação de identidades entre personagens urbanos. Um diálogo de encontros e confrontos. Velhas estátuas e putas, abandonadas, encontram aqui seu espaço de vitalidade. O tempo como elemento de recorrência em um e em outro. Negadas pelo desejo do novo que inspira as paisagens atuais, não podem e não querem morrer. O estabelecimento de um novo contexto de aproximação entre ímpares. Aqui, estátuas e velhas prostitutas ocupam um mesmo espaço simbólico de imagens e sons, através de projeções de vídeo em superfícies inusitadas.

Ao entrar na videoinstalação *Aurora* – título que remete a trabalhos homônimos de Nietzsche e Murnau, além da rua do centro de São Paulo – o visitante encontra quatro pesadíssimas estátuas de bronze, sem identificação de autoria, que trazem mutilações e sujeiras, marcas do abandono. O sentido principal não foi fazer um manifesto contra abandono de estátuas, mas, ao contrário, buscar naquele general sem uma perna,

Elles nous évoquent un autre São Paulo, un centre bohème, de nuits d’orgie et de chaleur. Elles ont été chassées du paysage. Elles sont marginales, dans des ghettos à la lumière toujours rouges. Cuisses, seins, vernis, parfums. Fleurs. Bas prix. Une masturbation rapide, le sexe dans des motels de la région qui ne coûte que R\$ 5.00 (1,48 € NdT) l’heure, ou une fellation (sexe oral) sur des arbres, cachés des caméras qui inondent le Jardim da Luz récemment rénové. La violence ici est symbolique et physique.

*Aurora* est une installation vidéo – qui, ici à Toulouse est présentée en version “single channel” – que Jurandir Muller et moi-même avons réalisé dans le Paço das Artes à São Paulo, en 2001. En associant de vieilles prostituées à des statues abandonnées, cette installation traite du corps et son insertion dans la ville. Les blessures. L’action du temps sur la chair humaine – solide et molle. Deux parties distinctes, rompues, d’un même tissu urbain. L’installation vise la restitution partielle du sens, cherchant la négociation d’identités entre les personnages urbains. Un dialogue fait de rencontres et de confrontations. De vieilles statues et des putes, abandonnées, trouvent ici leur espace de vitalité. Le temps comme élément de récurrence des uns et des autres. Niées par le désir de nouveauté qu’inspirent les paysages actuels, elles ne peuvent et ne veulent mourir. L’établissement d’un nouveau contexte d’approche entre les inégaux. Ici, statues et vieilles prostituées occupent le même espace symbolique d’images et de sons, par la projection vidéo sur des surfaces inattendues.

En entrant dans l’installation vidéo *Aurora* – titre qui renvoie à des travaux homonymes de Nietzsche et de Murnau, au-delà de la rue du centre de São Paulo – le visiteur trouve quatre statues très lourdes en bronze, d’auteur anonyme, marquées par la mutilation et la crasse, marques de l’abandon. L’objectif principal n’est



Sonoscopio (2004)

naquele fragmento mutilado de corpo de mulher, uma poética. As estátuas são amarradas em um cabo de aço e suspensas. Depois de passar por esse corredor o visitante opta em seguir para a direita ou esquerda onde encontra dois bancos de praça. Pode sentar e ver, projetadas em um tecido fino que recobre parte das estátuas, imagens das prostitutas. São personagens que se ocultam na cidade, pelo ritmo e pela escala, perambulando entre carros e ônibus e negociando o corpo. Nos interessa aqui a delicadeza, a margem, o sentido de potência de vida. Não o resto como a catalogação da extinção, mas a potência inerente dessas atividades.

Esse é, dos trabalhos mencionados aqui, aquele que de forma mais evidente traz a questão do tempo. Se antes os espaços longínquos, os lugares remotos, as tribos distantes foram a grande matéria prima de documentários, é interessante nos determos também em uma poética do tempo que acontece ao lado de nossas casas. A coexistência de temporalidades distintas no mundo, do rápido e do lento, das marcas da duração nos homens e nas coisas. Em *Aurora* nos interessava um tempo escondido, um tempo do abandono. Claro que no império do tempo rápido, da aceleração, da velocidade, esse tempo estaria à margem.

pas d'élaborer un manifeste contre l'abandon des statues, mais, au contraire, de chercher dans ce général unijambiste, dans ces fragments mutilés de corps de femmes, une poétique. Les statues sont attachées par un câble d'acier et sont suspendues. Après être passé par ce couloir, le visiteur choisit de poursuivre à droite ou à gauche où il trouve deux bancs publics. Il peut s'asseoir et assister à la projection d'images de prostituées sur un tissu fin qui recouvre en partie les statues. Ce sont des personnages qui se fondent dans la ville, selon le rythme et selon l'échelle, et qui, déambulant entre voitures et autobus négocient leur corps. Ce qui nous intéresse ici c'est la délicatesse, la marge, le sens de pouvoir de vie. Et pas le reste comme l'enregistrement de l'extinction, mais bien la puissance inhérente à ces activités.

Parmi les travaux mentionnés ici, ce dernier reste celui qui traite de façon la plus évidente la question du temps. Si auparavant, les espaces lointains, les endroits reculés, les tribus éloignées étaient des thèmes majeurs, en terme de matière première dans nos documentaires, il est intéressant pour nous de nous pencher sur une poétique du temps qui s'écoule près de chez nous. Cette coexistence des temporalités différentes dans le monde, qu'elles témoignent du rapide ou du lent, marque de la durée chez les hommes et dans les choses. Dans *Aurora* nous nous sommes intéressés à un temps caché, à ce temps de l'abandon. Il est évident que dans l'empire du temps rapide, de l'accélération, de la vitesse, ce temps serait marginal.



SOBRE O TEMPO EM *MORTE DENSA*

*O homem foi, durante milênios, o senhor soberano de sua morte e das circunstâncias da mesma.*

*Hoje deixou de sê-lo.*

PHILIPPE ARIÉS

*Morte Densa* é um amplo projeto que compreende um documentário de média-metragem –que foi produzido em betacam digital e super 16 mm –uma obra de web arte e uma videoinstalação. Para esse artigo abordo apenas do filme. *Morte Densa* trata do significado da morte para pessoas que “apenas” em um certo momento de suas vidas mataram. Assassinos-de-uma-morte-só.

O primeiro ponto desse projeto que se relaciona a um questionamento proposto pela noção de tempo se relaciona às imagens que foram utilizadas. Em nenhum momento construímos reconstituições dos crimes. Ao contrário, a situação é de uma metáfora imagética proporcionada por um dado objetivo e temporal: domingo é o dia de maior ocorrência de homicídios cometidos por “pessoas comuns”.

Nesse filme, apesar de nenhuma imagem de armas ou de sangue, a violência é um ponto fundamental. A maior parte dos assassinatos que tratamos aconteceu entre pessoas com relações próximas, como parentes e amigos. Como transição entre a humilhação (usualmente causada por algum ato ou fala da vítima) até a cólera que leva à morte, existe a legitimização do ato. Invertendo, o assassino julga legítimo que sua cólera encerre a humilhação sofrida. Essa humilhação é uma sensação necessariamente social, é fruto de uma agressão vinda de outra pessoa e que muitas vezes tem como cenário a presença de mais personagens. O ator social que mata não raro o faz diante de um público. No caso da traição, motivo de grande parte dos assassinatos passionais, encerrar uma humilhação é uma justificativa muito freqüente. Alguém que produz seu ato pautado em uma moralidade. O que ocorre no momento futuro é que muitas vezes essa busca de reparação através do assassinato é ilusória. Para resolver uma humilhação provoca-se uma ainda maior repercussão desta. No período após o crime o sentimento de reparar algo errado funciona na esfera íntima como um fator determinante no alívio de um eventual reconhecimento de culpa integral. No mínimo, a culpa é dividida com a vítima.

Um corpo marcado definitivamente, com ou sem sangue. Aqui a carne humana não é fatiada ou engolida em ritos canibais. Um crime moral. É “dia de domingo” e um homem passa por uma janela e dá um tiro. Certo. Morre um irmão, um antigo amigo, o companheiro. Pessoas são mortas em situações banais com

SUR LE TEMPS DANS *MORTE DENSA*

*L'homme a été, durant des millénaires, le seigneur souverain de sa mort et des circonstances de celle-ci.*

*Aujourd'hui, il ne l'est plus.*

PHILIPPE ARIÉS

*Morte Densa* est un projet ambitieux qui comprend un documentaire moyen-métrage, qui a été produit en betacam digitale et super 16 mm, une œuvre de web art ainsi qu'une installation vidéo. Dans cet article, nous ne abordons que du documentaire. *Morte Densa* traite du sens de la mort pour des personnes qui ont “seulement” tué à un certain moment de leur vie. Assassins-d'une-seule-mort.

Le premier point du projet abordant ce questionnement induit par la notion de temps est relatif aux images utilisées. À aucun moment nous n'avons reconstitué des scènes de crimes. Au contraire, la situation présentée est une métaphore en images reposant sur une donnée objective et temporelle : le dimanche est le jour où il y a le plus grand nombre d'homicides commis par des “personnes banales”.

Dans ce film, malgré l'absence d'images d'armes ou de sang, la violence demeure un point fondamental. La plupart des scènes de meurtres que nous traitons se sont déroulées entre des personnes proches : des parents, des amis. C'est dans la transition entre l'humiliation (habituellement causée par quelque acte ou parole de la victime) jusqu'à la colère qui a entraîné la mort, que réside la légitimation de l'acte. En inversant cette relation de causalité, l'assassin juge légitime le fait que sa colère mette fin à l'humiliation dont il a souffert. Cette humiliation, qui est un sentiment nécessairement social, est fruit d'une agression émanant d'une autre personne et qui, a dans la plupart des cas, inclus la présence plusieurs autres personnages. L'acteur social qui tue le fait souvent devant un public. Dans le cas de la trahison, mobile de la majorité des crimes passionnels, mettre fin à l'humiliation est une justification très fréquente. Quelqu'un qui commet un tel acte s'inscrit de ce fait dans un cadre moral. Par la suite, cette réparation recherchée à travers le meurtre se révèle souvent illusoire. Pour mettre fin à une humiliation, on tend à commettre un acte ayant une répercussion encore plus grande que celle-ci. Dans la période qui suit le crime, le sentiment de réparer quelque chose de mal est vécu dans la sphère intime comme un facteur déterminant dans le soulagement d'une éventuelle reconnaissance de la totalité des fautes. Tout au plus, la culpabilité est partagée avec la victime.

Un corps marqué définitivement, avec ou sans sang. Ici la chaire humaine n'est pas tranchée ou avalée dans des rites cannibales. Un crime moral. C'est “dimanche” et un homme enjambe une fenêtre et tire. Droit dans le mille. Meurt alors un frère, un ancien ami, un compa-



Território Vermelho (2004)

uma frequência cada vez maior. Mortes não seriais, pouco espetaculares. São almas que sobem e corpos que caem.

A partir daí pode-se depurar um outro fato relacionado ao tempo, fundamental para esse filme. O tempo do contato, do contágio pelo outro. O único caminho possível para a realização desse trabalho foi um longo período de produção<sup>1</sup> e a busca do estabelecimento de uma relação anterior não só para o convencimento dessas pessoas para a participação no documentário como também para a busca de uma sinceridade entre equipe e entrevistados.

#### SOBRE O TEMPO EM 33

*Sou uma das poucas pessoas  
–se é que existem outras –  
comedidamente letradas que  
leva as histórias de detetives a sério.*

DASHIELL HAMMETT

em trecho da carta enviada para Sra. Alfred A. Knopf (1928)

1968. Nasci em um hospital em Belo Horizonte e, como muitos bebês no Brasil, fui abandonado pela minha mãe biológica. Esse é o paradigma de meu primeiro longa-metragem, um documentário no qual procurei minha mãe biológica com a ajuda de entrevistas com detetives particulares.

gnon. Des personnes meurent dans des situations banales avec une fréquence croissante. Des morts qui ne sont pas en série, peu spectaculaires. Ce sont des âmes qui montent et des corps qui tombent.

À partir de là, on peut mettre en évidence un autre fait en rapport avec le temps, fondamental pour ce film. Le temps du contact, de contagion par l'autre. La réalisation de ce travail a été rendue possible grâce à une longue période de production<sup>1</sup> et de recherche de l'établissement d'une relation antérieure avec la victime, non seulement pour convaincre ces personnes de participer au documentaire, mais également dans un souci de sincérité entre équipe et interviewés.

#### SUR LE TEMPS DANS 33

*Je suis un de ceux,  
s'il en existe d'autres dans mon cas,  
relativement alphabétisé qui prend les histoires de  
détective au sérieux.*

DASHIELL HAMMETT

dans un extrait d'une lettre envoyée pour Mme Alfred A. Knopf (1928)

1968. Je suis né dans un hôpital à Belo Horizonte et, comme beaucoup de bébés au Brésil, j'ai été abandonné par ma mère biologique. Tel est le paradigme de mon premier long-métrage, un documentaire dans lequel je recherche ma mère biologique au moyen d'entretiens et de détectives privés.



*Morte densa* (2003) de Kiko Goifman et Jurandir Muller

Depois de anos de relutância resolvi fazer um trabalho que mostrasse minha intimidade. A busca da mãe se converteu em um tema mesmo sabendo que poderia não chegar a conhecê-la. O método da busca foi heterodoxo se pensarmos em um documentário. Fiz encontros com detetives, mostrei tudo o que sabia da história e recebi dicas extremamente curiosas. São os detetives brasileiros que, sem muita tecnologia, puçá verba e muitas vezes formados por correspondência, invadem as vidas privadas em busca de provas de alguma coisa.

Não raro, tais detetives são ex-desempregados. Pessoas que tinham outras ocupações e que a “eterna” crise econômica brasileira fez com que buscassem o trabalho autônomo. Encontraram seus espaços de atuação em uma sociedade que permite a invasão da privacidade. A possibilidade de vigiar sem ser vigiado. Orgulhosos de suas deduções encarnam seus personagens já no primeiro contato. Expõem uma imensa confiança e se dizem capazes de resolver qualquer problema. Vaidosos, vários disseram que não gostam de mostrar seus rostos, mas concordaram em se expor neste documentário. Revelam a atitude ambígua do voyeur que também é exibicionista.

Onde o tempo é fundamental nesse projeto? O primeiro fato é a coincidência de datas que o originou. As filmagens aconteceram no ano –2001, em que fiz 33 anos– e Berta Cudishevitch Goifman, minha mãe adotiva, nasceu em 1933. O fato mais singelo e, portanto, mais importante do projeto reside em seu tempo passado, atualizado pela busca, em um momento de con-

Après des années de réticence, je me suis résolu à entreprendre un travail qui montre mon intimité. La recherche de ma mère s’est transformée en un sujet, même si je savais que je ne l’a connaîtrait peut-être jamais. La méthode adoptée pour la recherche a été hétérodoxe si l’on pense en termes de documentaire. J’ai rencontré des détectives, j’ai montré à tous ce que je savais de cette histoire et j’ai reçu des conseils extrêmement curieux. Ceux des détectives brésiliens qui, sans beaucoup de moyens, se révèlent être des “attrape-nigauds” et qui ont souvent reçu une formation par correspondance, finissent par envahir les vies privées à la recherche de la moindre preuve.

Claudia Andrade, comme pour *Aurora* et *33*, a assuré la direction de la production de ce projet.

Il n’est pas rare que ces détectives soient des anciens chômeurs. Des personnes qui ont exercé d’autres emplois et que l’“éternelle” crise économique brésilienne a amené à chercher un travail indépendant. Ils ont trouvé leur propre espace dans une société qui permet l’intrusion dans la vie privée. La possibilité de surveiller sans être surveillé. Fiers de leurs déductions, ils incarnent leurs personnages dès le premier contact. Ils demandent une immense confiance et se disent capables de résoudre n’importe quel problème. Vaniteux, plusieurs ont dit ne pas aimer montrer leurs visages, mais ont donné leur accord pour s’exposer dans ce documentaire. Ils révèlent l’attitude ambiguë du voyeur qui est aussi exhibitionniste.

En quoi le temps est-il fondamental dans ce projet ? La première raison repose sur la coïncidence des dates

frontamento entre memória e tempo real. Reviver um passado sobre o qual não possuo lembranças é a poética do tempo em jogo.

O tempo também permitiu um certo pragmatismo ao enfoque. Passados 33 dias de início da busca, acabaram as filmagens. O tempo é um imperativo. Marcou aqui o fim do processo. É um princípio rigoroso, nada estético. 33 dias e fim. É como se fosse um rigor provocativo, radicalizando o processo de autoviolência que emerge na violação de uma história pessoal. Um subterfúgio, uma âncora.

Não existe aqui espaço –tempo– para tratar deste conceito em outros trabalhos meus como *Território Vermelho*, *Seqüência São João*. O tempo abordado aqui é aquele que não cura feridas, mas as provoca. O tempo esgarçado, do encontro não mais impossível. Químico, eletrônico e digital. Tempo nas peles e em prisões. Na busca da morte e na origem. Linear e arreganhado. O tempo como método. A memória e o tempo da contaminação.

1. A direção de produção deste projeto é de Claudia Andrade, assim como em *Aurora* e *33*.

**RESUMO** Kiko Goifman fala da sua obra através de duas questões que o interessam: o tempo e a violência.

qui est à son origine. Les prises de vues ont eu lieu durant l'année 2001, où j'ai eu 33 ans. Et Berta Cudishevitch Goifman, ma mère adoptive, est née en 1933. Le fait le plus simple et, pourtant le plus important du projet réside dans son temps écoulé, actualisé par la recherche, au moment de la confrontation entre mémoire et temps réel. Revivre un passé dont je n'ai aucun souvenir est la poétique du temps en jeu.

L'approche du temps a aussi permis d'entreprendre ces travaux sous l'angle d'un certain pragmatisme. 33 jours après le début de la recherche, les prises de vues se sont achevées. Le temps est un impératif. Il a marqué ici la fin du processus. C'est un principe rigoureux, il n'a rien d'esthétique. 33 jours et c'est fini. Comme si c'était une rigueur provocatrice, radicalisant le processus d'auto-violence qui émerge dans la violation d'une histoire personnelle. Un subterfuge, une ancre.

Il n'existe pas ici un espace – temps – pour traiter de ce concept dans d'autres travaux comme *Território Vermelho*, *Séqüência São João*. Le temps abordé ici n'est pas celui qui guérit les blessures, mais les provoque. Le temps écartelé des rencontres qui ne sont plus impossibles. Chimique, électronique et digital. Le temps dans les peaux et dans les prisons. Dans la recherche de la mort et de l'originel. Linéaire et écartelé. Le temps comme une méthode. La mémoire et le temps de la contamination.

**TEXTE TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL)  
PAR ELODIE BARBOSA**

1. Claudia Andrade est la directrice de production de ce projet comme de *Aurora* et *33*.

**RÉSUMÉ** Kiko Goifman parle de son œuvre en fonction de deux aspects qui l'intéressent : le temps et la violence.



Kiko Goifman  
et Jurandir Muller



# Animação brasileira

## Animation brésilienne



Marcos Magalhães

**B**rasil é um país de imagens. Todos conhecem o extraordinário arsenal de cores, formas e movimentos que compõem nossa natureza, nosso humor, nossa sensualidade, nossas artes, nosso carnaval, nosso futebol... Imagens que despidoradamente saltam aos olhos, contam histórias, revelam segredos e transpiram sonhos. A maior parte delas, até agora, eram exibidas como se apresentam na exterioridade, como acontecem no mundo real.

Porém, de duas décadas para cá, o brasileiro começa a poder mostrar mais ao mundo, e a si próprio também, o que se passa interiormente em sua imaginação e em seu desejo. Através do cinema de animação, outras imagens e outros padrões, fantasias até então escondidas em nossas mentes, despertam da sombra e tomam forma.

A animação é uma arte que projeta e realiza na tela o que vem da mente mais profunda. Mesmo quando tenta imitar a realidade, apresenta uma transformação,

**L**e Brésil est un pays d'images. Tous connaissent l'extraordinaire arsenal de couleurs, formes et mouvements qui composent notre nature, notre humeur, notre sensualité, nos arts, notre carnaval, notre foot... Images qui sans pudeur sautent aux yeux, racontent des histoires, révèlent des secrets et transpirent des rêves. La plus part d'entre elles, jusqu'à présent, ont été exhibées telles qu'elles se présentent à l'extérieur, telles qu'elles apparaissent dans le monde réel.

Pourtant, depuis vingt ans, le brésilien commence à pouvoir montrer au monde et aussi, à lui-même, ce qui se passe intérieurement dans son imagination et dans son désir. A travers le cinéma d'animation, d'autres images et d'autres modèles, fantasies jusqu'alors cachées dans nos esprits, se réveillent de l'ombre et prennent forme.

L'animation est un art qui projette et réalise sur l'écran ce qui vient du plus profond de l'esprit. Même quand elle essaye d'imiter la réalité, elle présente une transforma-

*Ratos de Rua* (2003)  
de Rafael Rodrigues et Meton Joffily

*Desirella* (2004)  
de Carlos Eduardo Nogueira



um delírio que subverte e intriga a nossa compreensão. Esta linguagem transcende as barreiras da arte, da expressão – pode ser a catarse do processo de pura imaginação. O brasileiro, acostumado a delirar em seu dia a dia, a usar fantasias para enfrentar o real, se sente muito à vontade para inventar nesta nova linguagem.

Uma outra face de nossa cultura emana destes devaneios: as cores não são obrigatórias, a alegria pode ser mais sutil, o ritmo mais visual. Sobretudo, o que persiste é a variedade, a mistura, que não parece estar à procura de estabilidade, de padronização, antes pelo contrário: se no mundo real os limites do brasileiro já eram tênues, na fantasia tudo é permitido, e muito mais.

Este renascimento da arte da animação no Brasil é o florescimento de um longo trabalho, que vem sendo feito por muitos apaixonados desde o início do século passado, e que só agora está se estabilizando em um esforço contínuo e coletivo de alcançar a sociedade e o mercado audiovisual. A explosão mundial da tecnologia da animação ajudou para que isto acontecesse, mas não é só isso: os jovens brasileiros se apossam da linguagem animada como se ela fosse mais íntima e poderosa que a gíria das ruas, e se apressam em mandar seus recados.

A animação já é antiga no Brasil. Em 1917, surgiu *O Kaiser*, a primeira tentativa, feita por um cartunista, Álvaro Marins, de pseudônimo “Seth”. Distantes dos horrores da primeira guerra, Seth podia impunemente brincar com a figura do imperador alemão, que terminava engolido pelo globo terrestre que tentava dominar. O filme deu ao cartunista um lugar destacado entre seus pares, por ser o único a poder lançar mão da magia do movimento na época. Mas não foi o suficiente para criar para ele um meio de vida em 1930, Seth se lamentava da falta de oportunidades no mercado para desenvolver sua arte de animar.

A Seth se seguiram outros pioneiros, como outro renomado cartunista, Luiz Sá, que nos anos 40 quis mostrar a Walt Disney seus desenhos animados (com uma turma de personagens genuinamente brasileiros, liderados pelo cangaceiro *Virgulino*). Disney estava no Rio fazendo a política americana de aproximação com seus vizinhos latinos, que gerou filmes como *Saludos Amigos* e *Você já foi à Bahia?*. Porém, os agentes culturais do ditador Getúlio Vargas vetaram a aproximação de Luiz Sá, julgando seus desenhos “sem qualidade”. Pois os poucos metros de filme que sobraram intactos desta aventura nos mostram que os personagens de Sá tinham originalidade e talento suficientes para conquistar o público da época, se houvesse existido a oportunidade.

Nos anos 50, surge um primeiro sinal de que a animação brasileira poderia ser viável: Anélio Lattini, com a ajuda de seu irmão Mário, completa a apenas

um delírio que subverte e intriga nossa compreensão. Ce langage transcende les barrières de l’art, de l’expression – peut être la catharsis du processus de pure imagination. Le Brésilien, habitué à délirer dans son quotidien, à utiliser sa fantaisie pour se confronter au réel, se sent très à l’aise pour inventer ce nouveau langage.

Une autre face de notre culture émane de ces divagations : les couleurs ne sont pas obligatoires, la joie peut être plus subtile, le rythme plus visuel. Surtout, ce qui persiste est la variété, le mélange, que ne semble pas être à la recherche de stabilité, de modélisation, bien au contraire : si dans le monde réel les limites du Brésilien étaient déjà ténues, dans la fantaisie tout est permis, et encore plus.

Cette renaissance de l’art d’animation au Brésil est l’aboutissement d’un long travail, qui a été mis en œuvre depuis le début du siècle dernier par beaucoup de passionnés, et qui est maintenant seulement en train de se stabiliser dans un effort continu et collectif pour atteindre la société et le marché audiovisuel. L’explosion mondiale de la technique d’animation a aidé pour que cela arrive, mais il y a plus encore : les jeunes brésiliens s’approprient le langage d’animation comme s’il était plus intime et puissant que le jargon des rues, et se pressent d’envoyer ses messages codés.

L’animation est déjà ancienne au Brésil. En 1917, est apparu *O Kaiser*, la première tentative, faite par un cartooniste, Álvaro Marins, dont le est pseudonyme Seth. Loin des horrores de la première guerre, Seth pouvait impunément jouer avec le personnage de l’empereur allemand, qui finissait englouti par le globe terrestre qu’il tentait de dominer. Le film donne au cartooniste une place privilégiée entre ses pairs, car il est le seul à l’époque à pouvoir réussir à saisir la magie du mouvement. Mais ce n’était pas suffisant pour lui donner les moyens de vivre en 1930, Seth se plaignait du manque d’opportunités sur le marché pour développer son art d’animer.

Après Seth vinrent d’autres pionniers, tel cet autre cartooniste renommé, Luiz Sá, qui dans les années 40 a voulu montrer à Walt Disney ses dessins animés (avec une bande de personnages spécifiquement brésiliens, menés par le “cangaceiro” *Virgulino*). Disney était à Rio dans le cadre de la politique américaine de rapprochement avec ses voisins latinos-américains, qui généra des films comme *Saludos Amigos* et *Você já foi à Bahia?* Pourtant, les agents culturels du dictateur Getúlio Vargas mirent leur veto au rapprochement de Luiz Sá, jugeant ses dessins “mauvais”. Pourtant les quelques mètres de film qui, restèrent intacts de cette aventure nous montrent que les personnages de Sá avaient suffisamment d’originalité et de talent pour conquérir le public de l’époque, s’il en avait eu l’opportunité.

Dans les années 50, apparaît un premier signal qu’indique que l’animation brésilienne pourrait être viable : Anélio Lattini, avec l’aide de son frère Mário, complète,



Caquinhos (2003) de Cesar Cabral

quatro mãos um longa-metragem: *Sinfonia Amazônica*, alcançando sucesso de público com a novidade. Mas Lattini não conseguiu repetir a proeza. Raríssimos longas de animação brasileiros conseguiram vir à luz, nenhum repetindo o sucesso da *Sinfonia*, pelo menos até os anos 80, quando Mauricio de Souza realiza uma série de filmes bastante populares com sua *Turma da Mônica*.

A história prossegue com muitos autodidatas, cada um subindo mais um degrau: curtas-metragens experimentais nos anos 60, jovens descobrindo o filme super-8 nos anos 70, até que chegamos aos meados dos 80 com um primeiro esforço oficial de reunir todos estes talentos e com eles tentar definir novos caminhos: um acordo do governo brasileiro com o Office National du Film du Canada traz ao Brasil equipamentos e talentos da escola fundada pelo escocês Norman McLaren. Um filme coletivo feito para o Ano Internacional da Paz da ONU, *Planeta Terra*, reúne 30 nomes em atividade, e 10 jovens talentos são treinados no Rio de Janeiro para difundir a arte da animação no país. É deste grupo que se origina o núcleo fundador do festival Anima Mundi, formado pelos animadores Aida Queiroz, Cesar Coelho, Lea Zagury e Marcos Magalhães. A partir de 1993, este festival começa a regularmente trazer ao Brasil o melhor da animação mundial, incluindo as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo no circuito dos grandes festivais. O projeto de Anima Mundi acreditava que a presença de filmes e artistas estrangeiros, com workshops e cursos informativos, alavancaria a produção nacional. E foi o que aconteceu, bem antes do previsto: após alguns anos, muitos dos próprios espectadores da primeira edição do festival inscreviam seus filmes e encontravam um espaço para dividir suas imagens com o público.

à peine à quatre mains un long-métrage : *Sinfonia Amazônica*, remportant du succès auprès du public avec la nouveauté. Mais Lattini n'a pas réussi à renouveler l'exploit. Rarissimes sont les longs métrages d'animation brésiliens qui ont pu voir la lumière, aucun n'a atteint le succès de *Sinfonia*, au moins jusqu'aux années 80, lorsque Mauricio de Souza réalise une série de films assez populaires avec sa *Turma da Mônica*.

L'histoire continue avec beaucoup d'autodidactes, chacun montant une marche de plus : des courts-métrages expérimentaux dans les années 60, des jeunes découvrent le film super-8 dans les années 70, jusqu'à ce que nous arrivions vers le milieu des années 80 avec un premier effort officiel de réunir tous ces talents et avec eux tenter de définir de nouveaux chemins : un accord du gouvernement brésilien avec l'Office National du Film du Canada amène au Brésil équipements et talents de l'école fondée par l'Écossais Norman McLaren. Un film collectif fait pour l'Année Internationale de la Paix de l'ONU, *Planeta Terra*, réunit 30 noms en activité, et 10 jeunes talents sont formés à Rio de Janeiro pour diffuser l'art d'animation dans le pays. C'est de ce groupe que naît le noyau fondateur du festival Anima Mundi, formé par les animateurs Aida Queiroz, Cesar Coelho, Lea Zagury et Marcos Magalhães. A partir de 1993, ce festival commence à drainer régulièrement au Brésil le meilleur de l'animation mondiale, incluant les villes de Rio de Janeiro et São Paulo dans le circuit des grandes festivités. Le projet de Anima Mundi tablait sur la présence de films et d'artistes étrangers, avec des workshops et des cours d'information, et l'augmentation de la production nationale. Et c'est ce qui est arrivé, bien avant de ce qui avait été prévu : après quelques années, beaucoup de spectateurs même de la première édition du festival inscrivaient leurs films et trouvaient un espace pour partager leurs images avec le public.

Com ou sem a influência do festival, o certo é que os anos 90 viram a animação brasileira crescer e conquistar o público. Apesar de ainda continuar a busca por um espaço regular de exibição e comercialização, a produção de longas, curtas-metragens e séries deixou de ser novidade ou curiosidade. Para isso, diversos fatores contribuíram: as novas ferramentas da informática, que colocam recursos de produção antes impensáveis nas mãos de qualquer iniciante; a multiplicidade de meios de exibição (tv a cabo, dvd, internet, telefone celular) e a certeza generalizada de que se comunicar pela linguagem da animação é eficaz e duradouro, não se restringe ao nosso tempo de infância.

O Brasil viu nascer o milênio contando com um festival solidificado e reconhecido internacionalmente, no qual a maioria das produções hoje vem de autores e produtores brasileiros. Anima Mundi é uma grande janela para a animação brasileira, que impulsiona trabalhos prontos e projetos de filmes e séries para que encontrem um lugar ao sol. O estilo e a alma da animação brasileira ainda se definem, pois estamos ainda um pouco distantes de ter superproduções ou um parque industrial nesta área. Outras janelas se abrem além do festival, mas ainda resta um longo caminho para que produzamos animações que conquistem o mundo como o nosso futebol, nosso carnaval ou nossas novelas de televisão.

Porém, os animadores são por natureza persistentes e pacientes, e têm a visão global de seu caminho. Nós, brasileiros, já podemos acreditar que percorremos a parte mais dura da estrada. E entramos confiantes em uma nova era.

Avec ou sans l'influence du festival, les années 90 ont vu l'animation brésilienne grandir et conquérir le public. Malgré la continuelle nécessité de rechercher un espace régulier de projection et de commercialisation, la production de longs, courts-métrages et séries cesse d'être une nouveauté ou curiosité. Divers facteurs s'ont contribué : les nouveaux outils informatiques, qui mettent entre les mains d'un quelconque débutant des moyens de production autrefois impensables ; la multiplicité de moyens d'exhibition (TV à câble, dvd, Internet, téléphone portable) et la certitude généralisée que le fait de communiquer par le langage de l'animation est efficace et durable, qu'il ne se restreint pas à notre enfance.

Le Brésil a vu naître le millénaire en comptant sur un festival consolidé et reconnu internationalement, dans lequel la majorité des productions aujourd'hui viennent d'auteurs et producteurs brésiliens. Anima Mundi est une grande fenêtre pour l'animation brésilienne, qui soutient les travaux achevés et les projets de films et séries pour qu'ils trouvent une place au soleil. Le style et l'âme de l'animation brésilienne sont en train de se définir, puisque nous sommes encore un peu loin d'avoir des superproductions ou un parc industriel dans ce domaine. D'autres fenêtres s'ouvrent au-delà du festival, mais il reste encore un long chemin pour que nous produisions des animations qui conquièrent le monde entier comme notre football, notre carnaval ou nos feuilletons télévisés.

Pourtant, les animateurs sont par nature persistants et patients, et ils ont la vision globale de leur chemin. Nous, Brésiliens, pouvons déjà croire que nous avons parcouru la partie la plus dure de la route. Et nous rentrons confiants dans une nouvelle ère.



Abhu,  
de Mara Liz





*Run, Dragon Run* (2002) de Ricardo Biriba / *Roubada* (2000) de Maurício Vidal, Marcos Moraes et Sergio Yamasaki

Os filmes que o festival Anima Mundi selecionou para sua “Carte Blanche” em Toulouse formam um panorama da mais recente safra de trabalhos brasileiros. São filmes que refletem a diversidade de temas, técnicas e estilos presentes na animação brasileira atual. O mais antigo deles é *Recital*, de 1996. Daniel Schorr, seu autor, foi um dos participantes do acordo Brasil-Canadá dos anos 80 e mantém até hoje os laços com o Office National du Film du Canada, onde realizou este filme. Outros três títulos são ainda do século passado: do ano de 1998, vêm *Espantinho* de Ale Abreu, que mistura de forma original fotos e uma animação do estilo clássico, e *Castelos de Vento*, de Tânia Anaya, um marcante trabalho de uma autora de estilo e sentimentos fortes. *De Janela para o Cinema* (1999), de Quiá Rodrigues, filme de animação de bonecos, faz uma homenagem aos ícones inesquecíveis da história do cinema, colocando entre eles um personagem brasileiro, o Macunaíma do ator Grande Otelo.

O novo milênio desponta com uma nova geração: Marcelo Marão (*Chifre de Camaleão*), Andrés Lieban (*Genoma 2020*), Ricardo Dantas (*Os Irmãos Williams*) e os estúdios 3Dmentes (*Roda de Samba*) e Conseqüência (Maurício Vidal e Renan de Moraes, que com Sergio Yamasaki fizeram *Roubada*, e apresentam também *Segredos*, feito com Leo Santos). Todos eles trazem humor e sarcasmo utilizando novas e diversas ferramentas, do desenho rústico à computação em 3D. O veterano Arnaldo Galvão escandaliza os festivais com

Les films que le festival Anima Mundi a sélectionné pour votre “Carte Blanche” à Toulouse forment un panorama des plus récentes collectes des travaux brésiliens. Ce sont des films qui reflètent des thèmes divers, des techniques et des styles présents dans l’animation brésilienne actuelle. Le plus ancien est *Recital*, de 1996. Daniel Schorr, son auteur a été un des participants de l’accord Brésil-Canada des années 80 et maintient jusqu’à aujourd’hui des liens avec l’Office National du Film du Canada, où il a réalisé ce film. Les trois titres suivants sont encore du siècle passé : de l’année 1998, il y a *Espantinho* de Ale Abreu, qui mêle dans une forme originale photos et animation de style classique, *Castelos de Vento*, de Tânia Anaya, un travail remarquable d’un auteur au style et aux sentiments forts. *De Janela para o Cinema* (1999), de Quiá Rodrigues, film d’animation de marionnettes, rend un hommage aux vedettes inoubliables de l’histoire du cinéma, mettant entre eux un personnage brésilien, le *Macunaíma* du comédien Grande Otelo.

Le nouveau millénaire s’annonce avec une nouvelle génération : Marcelo Marão (*Chifre de Camaleão*), Andrés Lieban (*Genoma 2020*), Ricardo Dantas (*Os Irmãos Williams*) et les études 3Dmentes (*Roda de Samba*) et *Conseqüência* (Maurício Vidal et Renan de Moraes, qui avec Sergio Yamasaki ont réalisé *Roubada*, et ont présenté aussi *Segredos*, fait avec Leo Santos). Tous ces réalisateurs ont apporté humour et sarcasme en utilisant des outils nouveaux et variés, du dessin sans raffinement à l’informatique en 3D. Le vétéran Arnaldo Galvão scanda-



A casa (2003) de Andres Lieban

*Almas em Chamas*, um filme que conta uma intensa paixão sem esconder nenhum detalhe...

Em 2002, ano da décima edição do festival Anima Mundi, a animação brasileira já é a recordista absoluta de inscrições. Uma explosão de novos nomes e temas surpreendentes acontece. O expressionista *El Chateau* de Victor-Hugo Borges e Claudio Nascimento, o sombrio *Terminal*, de Leo Cadaval e o atormentado *Bloqueio*, de Cláudio de Oliveira e Fernando Rabelo, são exemplos de contrapontos ao alegre colorido dos trópicos. Experimentos como *Guernica*, de Marcelo Ortiz e *Abhu*, de Mara Liz indicam novas possibilidades. *Por baixo da Lona* (Marcelo Martinez), *Os Sapos*, *Elevador dos Fundos* (ambos de Marcelo Mourão) e *Caquinhas* (Cesar Cabral) confirmam a nossa verve humorística. *O Lobisomem e o Coronel* é o primeiro filme brasileiro a ganhar o prêmio máximo do festival, com sua atualização tecnológica (em computação gráfica) da tradição folclórica do nordeste brasileiro.

O público infantil continua a ser o alvo de muitas produções (que encantam também aos adultos), como *Run*, *Dragon Run* (Ricardo Biriba), *A Casa* (Andres Lieban) e *Curupira* (Humberto Avelar). Porém, a face mais trágica dos meninos das ruas brasileiras também se reflete por *Ratos de Rua* (Rafael Rodrigues e Meton Joffily), e está presente de modo mais simbólico em *O Mímico e a Caixa* (Rafael Ambrosio).

*Quando Jorge vai à Guerra* (Tadao Miaqui, 2003) e *Desirella* (Carlos Eduardo Nogueira, 2004) se destacam por roteiros inteligentes, este último sendo ainda um

lise les festivals avec *Almas em Chamas*, un film qui raconte une passion intense sans cacher aucun détail...

En 2002, année où a lieu la dixième édition du festival Anima Mundi, l'animation brésilienne a déjà atteint le record absolu d'inscriptions. Une explosion de nouveaux noms et de thèmes surprenants se produit. L'expressionniste *El Chateau* de Victor-Hugo Borges et Claudio Nascimento, le sombre *Terminal*, de Leo Cadaval et le tourmenté *Bloqueio*, de Cláudio de Oliveira et Fernando Rabelo, sont des exemples de contrepoint à la joie colorée des tropiques. Les expérimentations comme *Guernica*, de Marcelo Ortiz et *Abhu*, de Mara Liz indiquent de nouvelles possibilités. *Por baixo da Lona* (Marcelo Martinez), *Os Sapos*, *Elevador dos Fundos* (tout deux de Marcelo Mourão) et *Caquinhas* (Cesar Cabral) confirment notre verve humoristique. *O Lobisomem e o Coronel* est le premier film brésilien à gagner le prix maximum du festival, avec son actualisation technologique (en informatique graphique) de la tradition folklorique du nord-est brésilien.

Le jeune public continue à être la cible de beaucoup de productions (qui enchantent également les adultes), comme *Run*, *Dragon Run* (Ricardo Biriba), *A Casa* (Andres Lieban) et *Curupira* (Humberto Avelar). Pourtant la face plus tragique des enfants des rues brésiliennes se reflète aussi dans les *Ratos de Rua* (Rafael Rodrigues et Meton Joffily), et est présente de façon plus symbolique dans *O Mímico e a Caixa* (Rafael Ambrosio).

*Quando Jorge vai à Guerra* (Tadao Miaqui, 2003) et *Desirella* (Carlos Eduardo Nogueira, 2004) se démarquent par des scénarios intelligents, ce dernier étant

forte exemplo de personalidade no uso da linguagem da animação 3D. E, para demonstrar o diálogo da animação com atores ao vivo, está *A Espera* (Ernesto Solis, 2004).

Ao assistir a este conjunto de obras, pode-se perceber que o momento atual é de um irreversível entusiasmo dos produtores e artistas, ao perceberem que a sociedade brasileira começa inevitavelmente a perceber que o domínio da linguagem da animação é essencial para construir e solidificar nossa identidade tão apreciada pelo resto do mundo. Ao exprimir nossa alma e nosso inconsciente por imagens construídas em movimento, complementaremos o corpo de cores, sons, formas e músicas que todas as outras faces de nossa cultura já exprimem tão bem. Então estaremos mais próximos a marcar, de modo indelével, a alma do mundo, *Anima Mundi!*

encore a conserver un exemple de forte personnalité dans l'utilisation du langage d'animation 3D. Et, pour démontrer le dialogue d'animation avec des acteurs en direct il y a *A Espera* (Ernesto Solis, 2004).

En regardant cet ensemble d'oeuvres, on peut percevoir que l'instant actuel est fait d'un irréversible enthousiasme des producteurs et des artistes, qui comprennent que la société brésilienne commence inévitablement à percevoir que le domaine du langage d'animation est essentiel pour construire et consolider notre identité si appréciée par le reste du monde. En exprimant notre âme et notre inconscient par des images construites dans le mouvement, nous apporterons un complément à l'ensemble des couleurs, des sons, des formes et des musiques que toutes les autres faces de notre culture expriment déjà si bien. Alors nous serons plus proches de marquer, de façon indélébile, l'âme du monde, *Anima Mundi!*

TRADUIT DU PORTUGUES (BRÉSIL) PAR  
ANNE KENSDALE ET DIANA MARTINEZ

**RESUMO** História da arte da animação do Brasil e seu renascimento de duas décadas para cá.

**PALAVRAS CHAVES** Brasil, festival, Anima Mundi, cinema d'animacão.

**RÉSUMÉ** Histoire de l'art de l'animation au Brésil et évocation du renouveau enregistré depuis une vingtaine d'années.

**MOTS CLEFS** Brésil, festival, Anima Mundi, cinéma d'animation.

*El Chateu* (2002) de Victor-Hugo Borges et Claudio Nascimento



# VINI VIDEO VICI

## El video como resurrección

La vidéo en tant  
que résurrection

Luis Ospina



Fernando Vallejo, *La desazón suprema*  
(Colombie, 2004) de Luis Ospina

Cuando yo estaba en la escuela de cine de UCLA, el departamento de televisión quedaba en el primer piso. Todos los estudiantes de cine entrábamos al edificio y subíamos a toda carrera al segundo piso sin mirar atrás, sin mirar para abajo. El video en ese entonces era algo deleznable, pesado y convencional. No se habían inventado todavía los casetes; los únicos equipos portátiles que existían eran pesadas *portapaks* Sony de media pulgada de carrete abierto en blanco y negro. Y ni hablar de los estudiantes de televisión. Eran unos nerds antes de tiempo, tenían el pelo corto, no consumían drogas, no oían rock & roll y no se les conocía novia alguna. Los evitábamos como a la peste. Se les pasaban iluminando sets como para talk shows o sitcoms. Y si se les preguntaba por el coreano Nam June Paik, era como si se les estuviera hablando en chino.

Mi primer encuentro con el video fue en 1972 cuando hicimos una travesura con mi amigo Carlos Mayolo. Trabajábamos para una agencia de publicidad en la que había una de las pocas *portapaks* de Cali. Acabábamos de hacer *Oiga vea* y la queríamos pasar a video. Entonces agarramos la primer cinta que encontramos y nos pusimos a ello, con tan mala suerte que borra-

Quando j'étais à l'école de cinéma de l'UCLA, la section de télévision était au rez-de-chaussée. Nous tous, étudiants en cinéma, entrons dans le bâtiment et montions à toute vitesse au premier étage sans regarder derrière nous, ni en-dessous de nous. La vidéo était alors chose détestable, pesante et conventionnelle. On n'avait pas encore inventé les cassettes, les seuls équipements portatifs existants étaient de lourdes *Portapaks* Sony, à rouleau ouvert en noir et blanc d'un demi pouce. Et ne parlons pas des étudiants en télévision. C'étaient des technocrates purs et durs avant l'heure, ils avaient le cheveu court, ne consommaient pas de drogue, n'écoutaient pas de rock & roll et n'avaient pas de copine. Nous les évitions comme la peste. Ils passaient leur temps à éclairer les installations comme pour un talk show ou un sitcom. Et si on leur posait des questions sur le Coréen Nam June Paik, c'était comme leur parler chinois.

Ma première rencontre avec la vidéo, c'était en 1972, quand avec mon ami Carlos Mayolo, nous avons fait une bêtise. Nous travaillions dans une agence de pub qui possédait l'une des rares *portapaks* de Cali. Nous venions de faire *Oiga vea* et voulions la formater pour la vidéo. Alors nous avons pris la première bande qui nous



mos el matrimonio de uno de los empleados de la agencia. No nos volvió a hablar y no sabemos qué pasó con ese matrimonio.

Cinco años después, cuando Mayolo y yo estábamos haciendo *Agarrando pueblo (Les vampires de la misère)* usamos la misma *portapak* para grabar en video los ensayos y las improvisaciones con el fin de darle “verosimilitud” a un falso documental (*mockumentary*) sobre cineastas oportunistas que explotan la porno-miseria. Llegar a la verdad a través de la mentira. El *cinéma vérité* al servicio del *cinéma mentiré*. Primero hacíamos los ensayos en video para no malgastar película. Luego, cuando creíamos que estábamos listos para rodar en cine, grabábamos simultáneamente en cine y en video para escoger la mejor toma. Todavía no se conocía en Colombia ese gran invento de nuestro amado Jerry Lewis: el *video assist* que, como su nombre lo indica, era un asistente. El video como esclavo del cine.

Luego vino el *Apocalipsis* de Coppola. En esa película el antiguo estudiante de UCLA propició el matrimonio indisoluble entre el cine y el video. Por primera vez se utilizó el video en la edición de cine, invento que se ha ido desarrollando a pasos agigantados desde entonces. Con esa terquedad y malicia indígena que nos caracteriza a los colombianos, intentamos inventar lo que ya se había inventado, pero con medios a nuestro alcance. Durante el montaje de *Pura sangre* se grabaron en betamax de la pantalla de la moviola las diferentes versiones de la película para luego revisarlas sin tener que montar rollo por rollo de celuloide. También grabamos el corte final para entregarles a los compositores de la película una copia para que pudieran trabajar con los tiempos exactos, ya que entonces se grababa el cuentapies de la moviola junto con la imagen. Pero este intento de fusión entre el cine y el video no se limitaba a la etapa de postproducción. En el rodaje de la película se grabaron algunas escenas en varios formatos de soporte magnético, incluido el betamax, que posteriormente se inflaron a 35 mm. *Pura sangre* fue la primera película colombiana que incorporó escenas grabadas originalmente en video. Este recurso también lo utilicé en 1985 cuando codirigí con Jorge Nieto *En busca de “María”*. Todas las entrevistas que se incorporaron en el documental fueron grabadas en video y luego ampliadas a 35 mm.

En cuanto pensé que el cine había muerto, por lo menos para mí, el video fue la resurrección. No hay mal que por bien no venga. Paradójicamente el video, y no el cine, se me presentó como una *revelación*. Ya no era un asunto de tener la fe del cineasta, que como bien sabemos los que tuvimos una educación religiosa reza: “Fe es creer en lo que no se ha revelad”. Se trataba, pues, de creer (y crear) en un nuevo cisma electrónico, sin película virgen, sin bolsa negra, sin cuarto oscuro. Un

est tombée sous la main et nous y sommes mis, avec assez de malchance pour effacer le mariage d’un des employés de l’agence. Il ne nous a plus adressé la parole et nous ignorons ce qu’il est advenu de ce mariage.

Cinq ans après, quand Mayolo et moi étions en train de filmer *Les vampires de la misère*, nous avons utilisé la même portapak pour enregistrer en vidéo les répétitions et les improvisations afin de donner de la “vraisemblance” un faux documentaire sur les cinéastes opportunistes qui exploitent la porno-misère. Parvenir à la vérité par le mensonge. Le *cinéma vérité* au service du cinéma mensonger. Nous faisons d’abord les répétitions en vidéo pour ne pas gaspiller de pellicule. Ensuite, quand nous nous croyions prêts à tourner en format cinéma, nous filmions en même temps en cinéma et en vidéo pour choisir la meilleure prise. On ne connaissait pas encore en Colombie cette grande invention du très cher Jerry Lewis : le *vidéo-assist* qui, comme son nom l’indique, était un assistant. La vidéo, esclave du cinéma.

Ensuite il y a eu l’*Apocalypse* de Coppola. Dans ce film, l’ancien étudiant de l’UCLA a parrainé un mariage indissoluble entre le cinéma et la vidéo. Pour la première fois on a utilisé la vidéo dans le montage cinéma, invention qui n’a cessé de progresser à pas de géant depuis lors. Avec l’obstination et la ruse indigène qui nous caractérise, nous Colombiens, nous avons tenté d’inventer ce qui l’était déjà, mais avec les moyens du bord. Pendant le montage de *Pura sangre*, on a enregistré les différentes versions du film en betamax à partir de l’écran de la moviola, pour les revoir ensuite sans avoir à remonter un rouleau de celluloid après l’autre. Nous avons aussi enregistré le découpage définitif à donner aux compositeurs de la musique du film pour qu’ils puissent travailler avec les temps exacts, puisqu’à cette époque-là on enregistrait avec le compteur de la moviola en même temps que l’image. Mais cette tentative de fusion entre le cinéma et la vidéo ne se limitait pas à l’étape de post-production. Pendant le tournage du film on a enregistré quelques scènes en plusieurs formats à support magnétique, y compris de pouce et en betamax, qu’on a ensuite gonflées en 35mm. *Pura sangre* a été le premier film colombien à inclure des scènes d’abord filmées en vidéo. J’y ai aussi recouru en 1985 en co-réalisation avec Jorge Nieto pour *En busca de “María”*. Toutes les interviews incluses dans ce documentaire ont été enregistrées en vidéo puis gonflées en 35mm.

Dès que j’ai pensé que le cinéma était mort, au moins pour moi, la vidéo a été une résurrection. A quelque chose malheur est bon. Paradoxalement c’est la vidéo, et non pas le cinéma, qui s’est présentée à moi comme une *révélation*. La question n’était plus d’avoir la foi du cinéaste, qui, comme ceux qui ont reçu une éducation



Luis Ospina et Fernando Vallejo, 2003

paso de la alquimia a la electrónica. El video, con sus equipos livianos y sus bajos costos, se me convirtió en algo así como el cine sin dolor. El video vino, vio y venció. Cuando hacía cine siempre me sentía cohibido no sólo porque como buen cinéfilo y dedicado crítico de cine había visto películas perfectas, sino porque los procesos del cine eran muy caros. En cambio, con el video, utilizado ya no como un esclavo del cine, sentía la emoción y el estímulo de trabajar en un medio nuevo, menos codificado y menos estructurado. Al no estar sujeto solamente al lenguaje cinematográfico, sino a las nuevas posibilidades del video, pude solucionar una serie de necesidades expresivas. El video me permitía trabajar en una especie de collage postmoderno permanente, en el cual podía mezclar todos los formatos, incorporar textos y hacer efectos especiales que en cine tendrían costos prohibitivos.

Al haberseme cerrado todas las puertas del cine y careciendo de fondos para continuar, no me di por vencido; creí en la persistencia de la visión y emprendí una prolífica obra en video que, con la excepción de *Capítulo 66* (1994, codirigida por el cineasta franco-chileno Raoul Ruiz), ha sido exclusivamente documental. Para continuar con la metáfora religiosa, creo que mi verdadera vocación ha sido el documental. El cine de ficción, con toda la parafernalia técnica y sus altos costos, siempre ha sido para mí un estado de excepción, mientras que el documental es un estado de gracia. La diferencia, en otros términos, sería la que existe entre una querida muy costosa y caprichosa y un primer amor fiel y generoso. Nunca me interesó hacer ficción en televisión como a la mayoría de mis colegas, quienes ante una de las tantas muertes del cine colombiano optaron por las telenovelas. La televisión, para mí, es el medio ideal para el documental y el cine es el medio ideal para la ficción. Quizá por aquello que dijo Mc Luhan de que «el medio es el mensaje». La televisión mediatiza todo lo que pasa por ella. Todo lo que se transmite por televisión es un pretexto para hacer publi-

religiosa le savent bien, consiste en ceci : “La Foi c’est croire en ce qui n’a pas été révélé”. Il s’agissait donc de croire (et de créer) en un nouveau schisme électronique, sans pellicule vierge, sans sac noir, sans chambre noire. Un pas de l’alchimie à l’électronique. La vidéo, avec ses équipements légers et son faible coût, est devenue pour moi une sorte de cinéma sans douleur. La vidéo est venue, a vu et a vaincu. Quand je faisais du cinéma je me sentais toujours oppressé, non seulement pour avoir vu, en bon cinéphile et critique de cinéma sérieux, des films parfaits, mais parce que les processus cinématographiques coûtent fort cher. En revanche, avec la vidéo, utilisée autrement que comme esclave du cinéma, je ressentais l’émotion et la stimulation de travailler dans un milieu nouveau, moins codé et moins structuré. N’étant plus rivé au seul langage cinématographique, mais aux possibilités nouvelles de la vidéo, j’ai pu résoudre un certain nombre de problèmes d’expression. La vidéo me permettait de travailler dans une espèce de collage post-moderne permanent, dans lequel je pouvais mélanger tous les formats, inclure des textes et faire des effets spéciaux qui au cinéma auraient des coûts prohibitifs.

Les portes du cinéma s’étant toutes fermées à moi, et ne possédant pas les fonds pour continuer, je ne me suis pas avoué vaincu ; j’ai cru à la persistance de la vision et j’ai entrepris une œuvre abondante en vidéo qui, à l’exception de *Capítulo 66* (1994, co-réalisée avec le cinéaste franco-chilien Raoul Ruiz), a été exclusivement documentaire. Pour filer la métaphore religieuse, je crois que ma vraie vocation était le documentaire. Le cinéma de fiction, avec tout l’attirail technique et ses coûts élevés, a toujours été pour moi un état d’exception, alors que le documentaire est un état de grâce. La différence, en d’autres termes, serait celle qui existe entre une maîtresse très coûteuse et capricieuse et un premier amour fidèle et généreux. Faire de la fiction pour la télévision, comme la majorité de mes collègues, qui ont fini par opter pour le feuilleton face à une des



ciudad y vender. Más en Colombia, donde las únicas opciones que ofrece son las mismas telenovelas de siempre y las miniserias de la franja maldita, supeditadas a la tiranía del rating. La principal justificación que tiene el rating es la económica. El rating está basado en la misma falacia que dice que “si billones de moscas comen mierda, ¿por qué no usted?”. El rating no tiene nada que ver con la creatividad. Por eso, quizás, la televisión es más un medio de transmisión que un medio de expresión como el cine. Además, la televisión es un mueble. Quizá por eso es que Godard dice que para ver el cine hay que levantar la mirada mientras que para ver televisión hay que bajarla. El arquitecto Frank Lloyd Wright fue más radical todavía. Dijo que la televisión era el chicle bomba de los ojos. Esto se puede comprobar ahora con la proliferación de canales y las transmisiones satelitales y por cable. La televisión se ha convertido en una especie de canal séptico; para navegarlo hay que recurrir inevitablemente al *zapping*.

Pero una cosa es la televisión y otra el video. Gracias al video he podido expresarme de una forma más continua y con mayor coherencia, investigando con el documental, en más de una treintena de trabajos, tres temas que siempre me han obsesionado: la ciudad, la memoria y la muerte. Estas tres obsesiones fueron mi punto de partida para realizar mi primer documental de largometraje en video *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). En este caso me propuse rescatar la memoria del escritor maldito Andrés Caicedo. Él, como yo, había sido un muchacho cinéfilo de provincia enamorado de su ciudad y obsesionado con la muerte y el olvido. Nueve años después de su suicidio decidí hacer un documental con sus amigos, que eran también mis amigos, reflexionando sobre su vida, obra y muerte, reconstruyendo a la vez su película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Este documental mezcla todos los formatos, incorpora textos por generador, incluye materiales de archivo, así como efectos especiales propios del video.

numerosas muertes del cine colombiano, no me interesó. La televisión es para mí el medio ideal para el documental, y el cine lo es para la ficción. Puede ser a causa de lo que decía McLuhan: “el mensaje, es el medio”. La televisión mediatiza todo lo que pasa por ella. Todo lo que se transmite por televisión es pretexto para hacer publicidad y vender. Incluso en Colombia donde los únicos posibles son los sempiternos folletos y las mini-series de marginales, sujetas a la tiranía del *audimat*. La justificación esencial del *audimat* es económica. El *audimat* se funda sobre este engaño: “Si miles de millones de moscas comen mierda, ¿por qué no tú?”. El *audimat* no tiene nada que ver con la creatividad. Es por eso que puede ser, la televisión es más un medio de transmisión que un medio de expresión como el cine. De más, la televisión es un mueble. Es por eso que Godard dice que para ver el cine hay que levantar los ojos mientras que para ver televisión hay que bajarlos. El arquitecto Frank Lloyd Wright fue aún más radical. Dijo que la televisión era el chicle bomba de los ojos. Esto se puede comprobar ahora con la proliferación de canales y las transmisiones satelitales y por cable. La televisión se ha convertido en una especie de canal séptico; para navegarlo hay que recurrir inevitablemente al *zapping*.

Más una cosa es la televisión y otra el video. Gracias al video he podido expresarme de una forma más continua y más coherente, haciendo investigaciones documentales sobre más de treinta trabajos, tres temas que siempre me han obsesionado: la ciudad, la memoria y la muerte. Estos tres temas fueron mi punto de partida para hacer mi primer documental de largometraje en video *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986). En este caso me propuse rescatar la memoria del escritor maldito Andrés Caicedo. Como yo, él había sido un muchacho cinéfilo de provincia enamorado de su ciudad y obsesionado con la muerte y el olvido. Nueve años después de su suicidio decidí hacer un documental con sus amigos, que eran también mis amigos, reflexionando sobre su vida, obra y muerte, reconstruyendo a la vez su película inconclusa *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Este documental mezcla todos los formatos, incorpora textos por generador, incluye materiales de archivo, así como efectos especiales propios del video.

Una vez superada esta urgencia generacional, me embarqué en otro largometraje documental, *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), cuyo subtítulo era *Pieza para video en cinco movimientos*, sobre otro artista trágico de Cali. Al año siguiente, a manera de flashback en video sobre mi propia obra cinematográfica, revisité una película anterior (*Agarrando pueblo*), haciéndole un epílogo documental en el cual retomo diez años después a uno de los personajes de ese filme: un artista callejero que ha perseverado en su trabajo de fakir. Sus originales y divertidas reflexiones sobre el cine mismo y sobre su oficio quedaron plasmadas en *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), que se escogió como piloto para la serie de televisión documental *Rostros y rastros* de Telepacífico, el canal regional recién fundado. Para este programa realicé otros documentales sobre mi ciudad, sobre sus hippies-artesanos (*Arte sano cuadro a cuadro*, 1988), sobre sus fotógrafos (*Fotofijaciones*, 1989), sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico (*Adiós a Cali / Ah, diosa Kali!*, 1990) y sobre las opiniones de la gente (*Cámara ardiente*, 1990-1991).

Luego vino una «trilogía de oficios» que llamé *Al pie, Al pelo y A la carrera* (1991). ¿Por qué escogí a los lustrabotas, a los peluqueros y a los taxistas como tema? Porque ellos desempeñan en la sociedad un papel similar al del documentalista. Ellos, a su manera, también son comunicadores sociales; en el desarrollo de su actividad reciben y transmiten información muy variada de un amplio espectro social. En estos tres oficios, casi siempre se establece un diálogo muy rico entre el trabajador y el usuario; con ellos no sólo se puede hablar del trabajo, sino también de política, deporte, moda y de temas actuales como la situación del país y la violencia que nos acosa. Por otro lado, ellos son una especie de psicólogos pop; a través de su oficio han adquirido una sabiduría popular que les permite interactuar con los clientes siempre cautivos.

Con el largometraje documental *Nuestra película* (1991-1993), mi obra dio un giro inesperado pero bienvenido. Se trataba de un encargo muy particular. El pintor Lorenzo Jaramillo, enfermo terminal de sida, me propuso que hiciera un documental sobre sus últimos días. Yo accedí con tal de que el documental fuera una colaboración entre los dos; de ahí el título. Utilizando como estructura narrativa los cinco sentidos, *Nuestra película* hace un recuento de la vida, muerte y obra del artista. Este trabajo significó un acercamiento a algo que siempre me ha obsesionado: la muerte. Al registrar el progreso de la enfermedad, por fin pude entender la sentencia de Jean Cocteau cuando dijo que la cámara ve a la muerte trabajar. Y así fue en efecto: la cámara de Hi-8 registró el paso inexorable de la muerte del artista, al mismo tiempo que mi madre agonizaba. El video me

un documental con sus amigos, que también eran míos, en reflexionando sobre su vida, su obra y su muerte, todo en reconstruyendo su película inacabada *Angelita et Miguel Ángel* (1971). Este documental mezcla todos los formatos, incluye textos generados, incluye imágenes de archivos, así como efectos especiales particulares a la película.

Una vez superada esta urgencia de generación, me embarqué en otro largometraje documental, *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987) cuyo subtítulo era *Pieza para video en cinco movimientos*, sobre otro artista trágico de Cali. L'année suivante, à la manière d'un flash-back en vidéo sur ma propre œuvre cinématographique, j'ai revisité un de mes précédents films (*Les vampires de la misère*), en lui faisant un épilogue documentaire dans lequel je reprends dix ans plus tard un des personnages de ce film : un artiste de rue qui a poursuivi son travail de fakir. Ses réflexions originales et amusantes sur le cinéma lui-même et son métier sont conservées dans *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), qui a été choisi comme pilote pour la série documentaire télévisée *Rostros y rastros* de Telepacífico, la chaîne régionale qui démarrait. Pour cette émission j'ai réalisé d'autres documentaires sur ma ville, sur ses hippies-artisans (*Arte sano cuadro a cuadro*, 1988), sur ses photographes (*Fotofijaciones*, 1989), sur la destruction du patrimoine architectural (*Adiós a Cali / Ah, diosa Kali*, 1990) et sur les opinions des gens (*Cámara ardiente*, 1990-91).

Une «trilogie de métiers» a suivi, je l'ai appelée *Al pie, Al pelo et A la carrera* (1991). Pourquoi avoir choisi pour thèmes les cireurs de souliers, les coiffeurs et les chauffeurs de taxi ? Parce qu'il jouent dans la société un rôle semblable à celui du documentariste. À leur façon, ils sont aussi des communicateurs sociaux ; au cours de leur activité ils reçoivent et transmettent les renseignements les plus variés sur un large secteur social. Dans ces trois métiers, s'établit presque toujours un dialogue très riche entre le travailleur et son client ; avec eux, on peut ne pas parler que travail, mais aussi politique, sport, mode et thèmes d'actualité tels que la situation du pays et la violence qui nous harcèle. D'autre part, ils sont en quelque sorte des psys pop ; de par leur métier, ils ont acquis une sagesse populaire qui leur permet des interactions avec des clients toujours captifs.

Avec le long métrage documentaire *Nuestra película* (1991-93), mon œuvre a pris un tournant inattendu mais bienvenu. Il s'agissait d'une commande bien particulière. Le peintre Lorenzo Jaramillo, en phase terminale de sida, m'a proposé de faire un documentaire sur ses derniers jours. J'ai accepté à condition que le documentaire soit une collaboration entre deux ; d'où le titre. En utilisant les cinq sens comme structure narrative, *Nuestra película* fait le bilan de la vie, de la mort et de



hizo aceptar el paso inevitable de la vida a la muerte. De nuevo el video como resurrección.

Agobiado con la realidad de mi ciudad y con la realidad de la muerte, me fui para Bogotá a tomar un taller con el director Raoul Ruiz, a quien había conocido años atrás en París. Prestidigitador cinematográfico por excelencia, Raoul nos cautivó a todos con su sabiduría y su generosidad, a tal punto que no sentí ningún reparo al proponerle que pasáramos en el taller de la teoría a la práctica. El resultado fue un video de ficción, grabado en dos días que codirigimos con el título de *Capítulo 66* (1993), un episodio de una telenovela gótica grabada por dos directores como si fuera un cadáver exquisito, escrito sobre la marcha y desconociendo el principio y el final. Pero la fantasía llegó hasta ahí. Ante la influencia cada vez mayor del narcotráfico en Cali y el creciente desencanto con el rumbo que tomaba la ciudad, emprendí un proyecto documental de largo aliento: *Cali: ayer, hoy y mañana* (1994-1995), una serie de diez capítulos monográficos. Cali, que para mí siempre había sido una fuente continua de inspiración, se había convertido ahora en un paraíso perdido que tenía que atrapar antes de que se me escapara de las manos. Finalizado este trabajo me sentí vacío, quemé las velas y emigré a Bogotá.

Al encontrarme sin oficio, me vi en la obligación de cambiar. Ya no quería hacer más películas sobre mi ciudad, ni sobre personas ni eventos, sino sobre algo más abstracto, sobre un concepto: el gusto. Aunque este tema siempre lo había tenido en la punta de la lengua, sólo ahora, a raíz de la influencia nefasta del narcotráfico y su narcocultura, me vi en la obligación de investigar este fenómeno. Después de haber recorrido con mi cámara todo el país en busca del «mal gusto», en el montaje final eliminé todas estas tomas de «apoyo» para remontarme al discurso de los clásicos, es decir, a los griegos y dejar sólo los diálogos alrededor del gusto de diferentes personalidades de la cultura colombiana. Este «ensayo documental» fue una especie de harakiri cinematográfico de más de dos horas de cabezas parlantes, que se llamó *Mucho gusto* (1996) y que quería interpretar todos los significados del gusto en Colombia después del narcotráfico. El documental nunca fue emitido por la televisión y tuvo una sola exhibición pública en la Cinemateca Distrital de Bogotá, en la que le hice una encerrona al público. Aprovechando que afuera llovía a cántaros y previendo que más de un espectador iba a abandonar la sala, decidí colocar en el lobby un gran televisor en simultánea con el videobeam de la sala para tener un público cautivo atrapado sin salida. El video como venganza.

El cine siempre ha sido para mí como una piedra en el zapato; cargo penosamente con ella y nunca me la puedo quitar de encima. Para los que nos criamos con

l'œuvre de l'artiste. Ce travail a signifié que j'approche quelque chose qui m'a toujours obsédé : la mort. En enregistrant les progrès de la maladie, j'ai enfin pu comprendre la phrase de Jean Cocteau disant que la caméra voit la mort au travail. Il en a été ainsi en effet : la caméra Hi-8 a enregistré le passage inexorable de la mort de l'artiste, au moment même où ma mère agonisait. La vidéo m'a fait accepter le passage inévitable de la vie à la mort. A nouveau la vidéo en tant que résurrection.

Accablé par la réalité de ma ville et de la mort, je suis parti à Bogotá suivre un stage avec le cinéaste Raoul Ruiz, que j'avais connu à Paris des années avant. Prestidigitateur cinématographique par excellence, Raoul nous a tous captivés par son savoir et sa générosité, au point que je n'ai pas eu la moindre hésitation à lui proposer de passer, pendant le stage, de la théorie à la pratique. Le résultat en a été une vidéo de fiction, filmée en deux jours que nous avons co-réalisée sous le titre de *Capítulo 66* (1993), épisode d'un feuilleton gothique filmé par deux réalisateurs comme s'il s'agissait d'un cadavre exquis, écrit au fur et à mesure sans en connaître le début ni la fin. Mais la fantaisie s'est arrêtée là. Face à l'influence grandissante du trafic de drogue à Cali, et à mon désenchantement croissant envers l'évolution de la ville, j'ai entrepris un projet documentaire au long cours : *Cali, ayer, hoy y mañana* (1994-95), une série de 10 chapitres monographiques. Cali, qui avait toujours été pour moi une source constante d'inspiration, était à présent devenue un paradis perdu qu'il me fallait attraper avant qu'il ne m'échappe des mains. Ce travail fini, me sentant vidé, j'ai brûlé mes vaisseaux et émigré à Bogotá.

Me retrouvant sans métier, je me suis vu dans l'obligation de changer. Je ne voulais plus faire des films sur ma ville, ni sur des gens, ni sur des événements, mais sur quelque chose de plus abstrait, sur un concept : le goût. Quoique j'aie toujours eu ce thème sur le bout de la langue, c'était seulement alors, à partir de l'influence néfaste du trafic de drogue et de sa narco-culture, que je me suis retrouvé contraint de faire une recherche sur ce phénomène. Après avoir parcouru avec ma caméra tout le pays à la recherche du «mauvais goût», au montage final j'ai éliminé toutes ces prises de «soutien» pour revenir au discours des classiques, c'est à dire des grecs, et ne laisser que les dialogues sur le goût des différentes personnalités de la culture colombienne. Cet «essai documentaire» a été une sorte de harakiri cinématographique de plus de deux heures de têtes parlantes, sous le titre de *Mucho gusto* (1996), qui voulait interpréter tous les sens du goût dans la Colombie du trafic de drogue. Ce documentaire n'a jamais été émis à la télévision et n'a été montré au public qu'une fois à la Cinemateca Distrital de Bogotá, où j'ai piégé le public. Profitant d'une pluie diluvienne au dehors et prévoyant



en los años 50 y 60, el cine fue nuestro primer amor. Nadie olvida el primer amor. El cine es el eterno retorno; siempre volvemos a él. Ya lo había dicho Dziga Vertov: los cineastas nos la pasamos soñando con la luna del largometraje. Sí, el cine es un sueño, pero en la mayoría de los casos, especialmente en Colombia, se convierte en una pesadilla sin fin. Dicen que el cine es la fábrica de sueños. Mentiras. Es una fuente permanente de insomnio. Después de recorrer de La Meca a La Ceca del cine buscando infructuosamente el millón de dólares que le hace falta al colombiano para filmar un largometraje, tomé la decisión de grabar *Soplo de vida* en video digital para su posterior transferencia a cine. Pero quince días antes del rodaje, gracias a SINCINCO (Sindicato de Cineastas Colombianos), una entidad fantasma creada por mí y que cobija a todos mis amigos y colaboradores, conseguí los medios para rodar en Super 16. A pesar de que se trataba de un largometraje de ficción en cine, el video estuvo presente de todas formas. La escena de los créditos -construida con base en materiales de archivo de la tragedia de Armero y los flashbacks de algunos de los personajes- fue originalmente grabada en video y posteriormente transferida a cine. En la postproducción también se recurrió al video puesto que, por primera vez, edité con un sistema no lineal, prescindiendo totalmente de la engorrosa moviola.

Al año siguiente se estrenó en Colombia con buena crítica pero con poco éxito comercial, en gran parte debido a las pésimas condiciones de distribución y exhibición. Seguidamente se distribuyó comercialmente en Francia, donde atrajo más espectadores que en Colombia. Después de los largometrajes *Pura sangre* y *Soplo de vida*, tengo la satisfacción de haber hecho dos películas: la primera y la última. Dudo que en los años que me quedan de vida le dedique tanto tiempo y tanto sacrificio a entretener al pueblo. Que los divierta su madre.

que plus d'un spectateur quitterait la salle, j'ai décidé de mettre dans le hall un grand téléviseur simultané avec la vidéo de la salle pour garder captif un public sans issue. La vidéo en tant que vengeance.

Le cinéma a toujours été pour moi comme un caillou dans le soulier ; je le traîne péniblement avec moi sans pouvoir jamais m'en débarrasser. Pour nous qui avons grandi pendant les années 50 et 60, le cinéma a été notre premier amour. Nul n'oublie son premier amour. Le cinéma, c'est l'éternel retour ; nous y revenons sans cesse. Je l'avais bien dit à Dziga Vertov : nous autres cinéastes passons notre temps à rêver à la lune du long métrage. Oui, le cinéma est un rêve, mais dans la plupart des cas, et particulièrement en Colombie, il devient un cauchemar sans fin. On dit que le cinéma est l'usine à rêves. C'est faux. C'est une source intarissable d'insomnie. Après avoir couru par monts et par vaux à la recherche vaine du million de dollars qu'il faut à un Colombien pour filmer un long métrage, j'ai décidé de filmer *Souffle de vie* en vidéo numérique pour le gonfler plus tard au format cinéma. Mais quinze jours avant le tournage, grâce à SINCINCO (Syndicat des Cinéastes Colombiens), une entité fantôme que j'ai créée et qui abrite tous mes amis et collaborateurs, j'ai trouvé les moyens de tourner en super 16. Même s'il s'agissait d'un long métrage de fiction en format cinéma, la vidéo y a été présente de toutes façons. La scène du générique – construite sur la base d'images d'archives d'Armero et les flash-backs de certains personnages – a été filmée en vidéo et gonflée après. A la post-production aussi on a eu recours à la vidéo puisque, pour la première fois, j'ai édité sur un système non linéaire, me passant complètement de l'encombrante moviola.

L'année suivante il est sorti en Colombie, avec une bonne critique mais peu de succès commercial, en grande partie à cause des très mauvaises conditions de distribution et de projection. Tout de suite après il a été

Después de trabajar en un largometraje con un equipo que oscilaba entre las treinta y sesenta personas, decidí, en un acto de humildad, reducirme a mi más mínima expresión y opté por volverme un equipo de una sola persona. Me enamoré de una actriz que tenía una cámara digital y me propuse volverme camarógrafo a la edad de cincuenta años. Comencé desde cero. Mis primeros escarceos de cámara se limitaron a grabarla a ella en planos fijos, editando en cámara y gradualmente procedí a narrar en planos móviles. Todo lo grababa sin importar cuál sería su destino final. Esta educación sentimental videográfica de cámara (y recámara) me llevó a varios países y a varias locaciones, desde la sórdida Nueva York, pasando por los paraísos artificiales de la India y Tailandia, hasta llegar al embrujo de Venecia. Y hasta allí llegó ese amor. Venecia sin ti. Pero de toda esa educación sentimental quedó un videoarte que titulé *Video(B)art(h)es*, como contribución a la convocatoria “Fragmentos de un video amoroso”.

Cuando el director francés Barbet Schroeder, me propuso hacer el *making of* de *La Virgen de los sicarios*, creo que yo ya tenía la idea secreta de hacer *La desazón suprema* (2003), un documental sobre Fernando Vallejo, personaje que me había cautivado con su saga autobiográfica *El río del tiempo*, con sus biografías de los poetas malditos colombianos José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob y con sus películas colombianas hechas en México. Al sentirme ya camarógrafo y autosuficiente, compré una cámara digital Sony VX2000 y le propuse a Vallejo hacer un documental sobre su vida y su obra. Él accedió, y yo inmediatamente tomé un avión y fui a México en su búsqueda. Lo grabé en la intimidad sin luz artificial y con todos los controles automáticos de la cámara, es decir, con foco, sonido y exposición automáticos. No por nada los japoneses se han gastado tanto dinero inventándose estos dispositivos. Pienso que el video plantea su propia estética y hay que aprovecharla. Sentí que por fin se cumplía el sueño de la *caméra stylo* propuesto por Alexandre Astruc en 1948. La cámara como estilógrafo, el autor total, sin ningún intermediario durante el rodaje. Todo el montaje se hizo en mi casa en un computador G4 y con el programa Final Cut, hábilmente operado por Rubén Mendoza, mi único colaborador en la realización del documental, además del músico Germán Arrieta.

Después de la proyección privada de *La desazón suprema* en Bogotá se me acercó un exhibidor de cine muy emocionado y me dijo que quería exhibirla en las salas de cine; desde 1977 no se proyectaba en los cines un documental de largometraje colombiano. Yo le dije que quizá no era posible porque el documental sólo existía en video y yo no tenía los medios económicos para pasarlo a 35 mm. Él me dijo que no importaba, ya que él tenía algunas salas equipadas con proyección en

distribuí en France où il a eu plus de spectateurs qu'en Colombie. Après les longs métrages *Pura sangre* et *Souffle de vie*, j'ai la satisfaction d'avoir fait deux films, le premier et le dernier. Je doute que dans les années qu'il me reste à vivre je consacre autant de temps et d'énergie à distraire les bonnes gens. Qu'ils aillent se faire voir.

Après avoir travaillé à un long métrage avec une équipe de 30 à 60 personnes, j'ai décidé, dans un acte d'humilité, de me réduire à ma plus simple expression en choisissant de devenir une équipe d'une personne. Je suis tombé amoureux d'une actrice qui avait une caméra numérique et je me suis proposé de devenir caméraman à 50 ans. J'ai commencé à zéro. Mes premiers tâtonnements à la caméra se sont contentés de la filmer en plans fixes, en éditant à la caméra, et peu à peu j'ai commencé à raconter en plans mobiles. J'ai tout filmé sans envisager de destination finale. Cette éducation sentimentale vidéographique à la caméra (et en chambre) m'a mené dans plusieurs pays et à plusieurs endroits, du sordide New York, en passant par les paradis artificiels de l'Inde et de la Thaïlande, pour arriver à l'ensorcellement de Venise. Et cet amour-là a duré jusque là. Venise sans toi. Mais de toute cette éducation sentimentale est sorti un vidéo-art que j'ai nommé *Video(B)art(h)es*, comme contribution au concours “Fragments d'une vidéo amoureuse”.

Quand le cinéaste français Barbet Schroeder m'a proposé de faire le *making of* de *La vierge des tueurs*, je crois que j'avais déjà dans l'idée de faire *La desazón suprema* (2003), un documentaire sur Fernando Vallejo, personnage qui m'avait subjugué avec sa saga autobiographique *El río del tiempo*, avec ses biographies de poètes maudits colombiens José Asunción Silva et Porfirio Barba Jacob et avec ses films colombiens faits au Mexique. Comme je me sentais alors caméraman et autosuffisant, j'ai acheté une caméra numérique Sony VX2000 et j'ai proposé à Vallejo de faire un documentaire sur sa vie et son œuvre. Il a accepté et j'ai immédiatement pris un avion pour aller le voir au Mexique. Je l'ai filmé dans l'intimité, sans lumière artificielle, c'est-à-dire avec les réglages d'objectif, de son et d'exposition automatiques. Ce n'est pas pour rien que les Japonais ont tant dépensé d'argent à inventer ces dispositifs. Je pense que la vidéo a sa propre esthétique et qu'il faut la mettre à profit. J'ai senti qu'enfin le rêve de *caméra-stylo* proposé en 1948 par Alexandre Astruc prenait corps. La caméra en tant que stylo, l'auteur total, sans aucun intermédiaire au cours du tournage. Tout le montage s'est fait chez moi sur un ordinateur G4 avec le logiciel Final Cut, adroitement utilisé par Rubén Mendoza, mon seul collaborateur pour réaliser ce documentaire, en plus du musicien Germán Arrieta.

Après la projection privée de *La desazón suprema* à Bogotá, un exploitant de salle s'est approché de moi,

video. Estudiamos la nueva Ley de Cine y encontramos que no había ningún impedimento legal para proyectar video en las salas de cine. Entonces lanzamos *La desazón suprema* comercialmente e inauguramos en Colombia la proyección en DVD en los circuitos de cine tradicionales.

Los alcances de este logro pueden ser muy grandes puesto que eliminamos al celuloide como intermediario entre nuestro trabajo y el público cinematográfico. Abrimos las puertas para que otros cineastas y videastas de ficción y documental puedan exhibir comercialmente sus obras en video, sin tener que pasar por el costoso transfer a celuloide. La prueba es que poco después se exhibió, también en DVD, el documental de Marc de Beaufort *Los archivos privados de Pablo Escobar* con un éxito rotundo, mucho mayor al de *La desazón suprema*. Era de esperarse pues *La desazón suprema* es sólo sobre un escritor que hasta hace poco era casi un desconocido y *Los archivos privados de Pablo Escobar* es sobre un personaje que se hizo famoso por haberle “enseñado las primeras líneas” al mundo entero. Nadie sabe para quién trabaja.



Fernando Vallejo, 2003

**RESUMEN** Biografía laboral de un cinevideasta, desde el aprendizaje en que la televisión le parecía despreciable, hasta el placer de poder hacer lo que le parece pese a una gran carencia de medios financieros, gracias al video.

**PALABRAS CLAVES** video, cine, televisión, documental, expresión.

fort ému, et m'a dit qu'il voulait le montrer dans les salles ; depuis 1977, aucun long-métrage documentaire colombien n'était montré en salle. Je lui ai dit que ce ne serait peut-être pas possible puisqu'il n'existait qu'en vidéo et que je n'avais pas les moyens de le gonfler en 35mm. Il m'a dit que ça n'avait pas d'importance, qu'il avait quelques salles équipées pour la vidéo. Nous avons étudié la nouvelle Loi du Cinéma et n'y avons pas trouvé d'empêchement légal à projeter de la vidéo en salle de cinéma. Alors, nous avons lancé *La desazón suprema* commercialmente en inaugurant en Colombie la projection en DVD sur les circuits traditionnels de cinéma.

La portée de cette réussite peut être grande puisque nous avons éliminé l'intermédiaire du celluloïd entre notre travail et le public cinématographique. Nous avons ouvert des portes pour que d'autres cinéastes et vidéastes de fiction ou de documentaire puissent montrer commercialement leurs œuvres en vidéo, sans avoir à procéder au coûteux gonflage celluloïd. La preuve, c'est que peu après, on a montré, en DVD aussi, le documentaire de Marc de Beaufort *Los archivos privados de Pablo Escobar* avec un franc succès, bien plus grand que celui de *La desazón suprema*. Il fallait s'y attendre puisque *La desazón suprema* ne traite que d'un écrivain encore presque inconnu il y a peu de temps, alors que *Los archivos privados de Pablo Escobar* montre un personnage qui est devenu célèbre parce qu'il a “appris à faire des lignes” à la terre entière. Nul ne sait pour qui il travaille.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE)  
PAR ODILE BOUCHET

**RÉSUMÉ** Biographie de travail d'un ciné-vidéaste, de l'apprentissage où la télévision lui semblait méprisable, au plaisir de pouvoir faire ce qu'il veut malgré un grand manque de moyens financiers, grâce à la vidéo.

**MOTS-CLÉS** vidéo, cinéma, télévision, documentaire, expression.



# Los cines periféricos ¿cuál periferia



*La sombra del caminante (2004) de Ciro Guerra*

CINÉMAS  
PÉRIPHÉRIQUES  
QUELLE  
PÉRIPHÉRIE

Julián David Correa

El Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia se creó en el 2000 como homenaje a la antigua capital del departamento de Antioquia, ciudad colonial que ha sido locación de más de una decena de filmes colombianos. Este Festival genera un espacio único en donde las pantallas están todas en las plazas y las cintas de la muestra pueden disfrutarse sin costo alguno por un público diverso que incluye campesinos, cineastas, cineclubistas, turistas decembrinos y niños de la calle. En su quinta versión el Festival estuvo dedicado al tema de los cines periféricos, durante el evento se pasó revista al cine de culturas que no pertenecen a los centros de producción audiovisual del mundo. Dentro de este contexto se realizaron varios encuentros académicos sobre el tema. El presente texto hizo parte de uno de ellos, encuentro en donde se reflexionó alrededor del concepto de periferia en el cine.

Alrededor del tema de los cines periféricos, lo primero que surge es una pregunta: ¿Por qué periféricos? ¿Periféricos en relación con qué? Mientras yo crecía en Medellín jamás tuve la sensación de haber nacido en la periferia y tampoco creo que ahora viva en la periferia... ¿O lo creen ustedes? Seguramente habrá entre el

Le festival de Cinéma de Santa Fe de Antioquia a été créé en 2000 en hommage à l'ancienne capitale du département d'Antioquia, ville coloniale qui a servi de décor à plus d'une dizaine de films colombiens. Ce festival crée un espace unique où les écrans sont tous sur les places publiques, et les films de la session peuvent être vus gratuitement par un public composite : paysans, cinéastes, cinéphiles, touristes de Noël et enfants des rues. La cinquième session du festival a été consacrée au thème des cinémas périphériques, on y a passé en revue le cinéma de cultures qui n'appartiennent pas aux centres de production audiovisuelle du monde. Dans ce contexte plusieurs colloques ont été réalisés sur ce thème. Le présent texte a été partie d'un d'entre eux, celui où l'on a réfléchi au sujet du concept de périphérie au cinéma.

Quand on aborde le thème des cinémas périphériques, une question se pose d'abord : Pourquoi périphériques ? Périphériques par rapport à quoi ? En grandissant à Medellín jamais je n'ai eu la sensation d'être né à la périphérie, et je ne crois pas non plus vivre en périphérie à présent... Le croyez-vous ? Il y a sûrement dans le public des gens qui imaginent qu'ils vivent au

público algunos que imaginen vivir en la orilla del mundo, es inevitable. Todos crecimos leyendo a los franceses Verne y Dumas, encontramos el romance en los labios de la sueca Bergman o en los brazos del atlético gringo Brad Pitt, algunos aprendimos inglés y francés para comunicarnos con el mundo, viajamos a estudiar a algún país europeo o a alguna ciudad de los Estados Unidos. Todos tenemos que mirar muy lejos para encontrar el centro del mundo. ¿Por qué tendría que pasar algo diferente con el cine? No sería razonable que las cosas fueran diferentes, y por eso, si alguien quiere alquilar una película colombiana en una tienda de videos de Blockbuster, una de las tantas que hay en Bogotá, Medellín o alguna de nuestras capitales, tendrá que tomar por un rincón del local e irse hasta el fondo, en donde podrán encontrar el trabajo de Víctor Gaviria, Lisandro Duque o Sergio Cabrera bajo el título, "Cine extranjero". "Cine extranjero", claro, ¿por qué tendría que ser de otra manera?

¿Se han preguntado alguna vez por qué nuestro cine se considera periférico? Se hace necesario hacer un poco de historia.

Desde la creación del cine (que según los libros de historia en los colegios de los Estados Unidos, es otro de los tantos inventos de Thomas Alva Edison), el control de los mercados correspondió a Francia, Italia y Dinamarca. Esta situación no parecía tener solución para los productores de los Estados Unidos que se encontraban enfrascados en la guerra de las patentes.

Durante muchos años los productores de cine gringo no tuvieron en cuenta los mercados internacionales, atrapados como estaban en sus propias peleas e interesados en un inmenso mercado interno compuesto en su mayoría por inmigrantes y nacionales analfabetas. Esta situación cambió radicalmente gracias a cuatro factores, el primero un fuerte impulso de organización dado por la creación de la Motion Pictures Patents Company<sup>1</sup> de Edison y sus socios, asociación que definió momentáneamente el triunfo de un grupo de

bord du monde, c'est inévitable. Nous avons tous grandi en lisant les Français Verne et Dumas, nous avons trouvé l'amour sur les lèvres de la suédoise Bergman ou dans les bras de l'athlétique gringo Brad Pitt, certains d'entre nous ont appris l'anglais et le français pour communiquer avec le monde, nous avons voyagé vers un pays d'Europe ou une ville des États-Unis pour faire nos études. Nous devons tous regarder bien au loin pour trouver le centre du monde. Pourquoi faudrait-il que le cinéma soit différent ? Il ne serait pas raisonnable que les choses soient autres, et c'est pourquoi, si on veut louer un film colombien dans une boutique de vidéos de Blockbuster, l'une des innombrables qu'il y a à Bogotá, Medellín ou n'importe laquelle de nos cheflieux, il faudra aller tout au fond de la boutique, dans un coin où l'on pourra trouver les travaux de Víctor Gaviria, Lisandro Duque ou Sergio Cabrera sous l'intitulé "Cinéma étranger". Et voilà, "cinéma étranger", pourquoi devrait-il en être autrement ?

Vous êtes-vous parfois demandé pourquoi notre cinéma est considéré comme périphérique ? Il faut maintenant faire un peu d'histoire.

Depuis la création du cinéma (qui selon les livres d'histoire dans les collèges des États-Unis, est une autre des multiples inventions de Thomas Alva Edison), le contrôle des marchés est revenu à la France, à l'Italie et au Danemark. Cette situation ne semblait pas devoir changer pour les producteurs des États-Unis qui se trouvaient pris dans la guerre des patentes. Pendant des années les producteurs de cinéma gringo n'ont pas tenu compte des marchés internationaux, prisonniers qu'ils étaient de leurs propres disputes, et intéressés par un immense marché interne composé en majorité par des immigrants et des locaux analphabètes. Cette situation a radicalement changé grâce à quatre facteurs, le premier était le grand élan d'organisation donné par la création de la Motion Pictures Patent Company<sup>1</sup> d'Edison et de ses associés, association qui a défini momentanément le triomphe d'un groupe d'entreprises. Ce groupe a pu, au cours d'une brève accalmie, s'occuper de certains objectifs communs, dont la conquête de nouveaux marchés et la limitation de l'entrée du cinéma étranger<sup>2</sup>. Le second facteur de changement accéléré a été la saturation du marché interne aux États-Unis, le troisième le développement d'un ensemble de politiques visant à l'augmentation des exportations aux États-Unis, qui entre 1910 et 1913 ont crû jusqu'à 76 %, niveau d'exportations que la Première guerre mondiale a renforcé de façon radicale. Pour finir, le dernier et le plus définitif a été justement la guerre, la Première Guerre Mondiale.

Jusqu'en 1906 les entreprises de distribution de cinéma des États-Unis à l'étranger n'étaient que deux, ouvertes par la Vitagraph à Paris et à Londres.



*María llena eres de gracia* (2004)  
de Joshua Marston

empresas. Este grupo pudo, en un breve tiempo de calma, ocuparse de algunos objetivos comunes que incluían la conquista de nuevos mercados y la limitación al ingreso de cine extranjero <sup>2</sup>. El segundo factor que presionó el cambio fue la saturación del mercado interno en los Estados Unidos, el tercer factor fue el desarrollo de un conjunto de políticas orientadas al incremento de las exportaciones en los Estados Unidos, que de 1910 a 1913 creció hasta en un 76%, un nivel de exportaciones que la Primera Guerra Mundial acrecentó de manera radical. Para terminar, el último y más definitivo factor fue precisamente la guerra, la Primera Guerra Mundial.

Hasta 1906 las únicas distribuidoras de cine de los Estados Unidos en el extranjero eran dos que la Vitagraph había abierto en París y Londres. Tradicionalmente la distribución de filmes gringos tenía que pasar por agentes británicos asentados en Londres. El inicio de la Primera Guerra fue fatal para la producción y distribución del cine europeo: movilización del talento humano, cierre de salas y productoras, drástica reducción de la producción. Los empresarios del cine en los Estados Unidos sabían que ésta era su oportunidad y entraron a cubrir el faltante en las salas con una invasión de obras simples y bellas, concebidas para un público casi iletrado: los filmes de Chaplin, Fairbanks y De Mille, entre otros. Estos productos pronto conquistarían un público creciente y necesitado de escapismo, tanto en Europa como en los Estados de la Unión; sin embargo, y como dice el historiador español Alberto Elena en su cita de Kristin Thompson, la clave para el creciente poder del cine de los Estados Unidos fue pensar en Europa como base de distribución y mercado prioritario, y empezar a dirigir su trabajo hacia otros países.

La ausencia del cine francés e italiano, por poner sólo dos ejemplos, no se dejó sentir sólo en Europa, sino en todos los países hasta donde los pioneros Lumière y los industriales Pathé habían hecho del cine un rito popular. Gracias a la oportunidad que se presentaba, en 1916 la Universal abre delegaciones en Japón, India y Singapur, delegaciones que dos años después se multiplican hasta alcanzar una veintena.

El proceso de conquista de mercados avanza en distintos frentes y con distintos batallones: la Fox se concentra en Latinoamérica, y abre en 1915 una delegación en Río de Janeiro, alcanzando en 1919 a tener oficinas en todos los países del continente excepto en Colombia. La Paramount (Famous Players-Lasky) se concentra en Sudáfrica y abre también algunas oficinas en América Latina.

El resultado de este cambio es claro y rápido: en 1914, Argentina importaba un número 10 veces mayor de cine de Europa que de los Estados Unidos, en 1916 la cuota gringa era del 60%, cosa parecida sucedió con México, que en los veinte tenía un 85% de su mercado dedicado al cine de los Estados Unidos <sup>3</sup>.



Rodrigo D.  
No futuro (1989)  
de Víctor Gaviria

Traditionnellement la distribution des films gringos devait passer par les agents britanniques installés à Londres. Le début de la première Guerre a été désastreux pour la distribution et la production du cinéma européen : mobilisation du talent humain, fermeture des salles et des maisons de production, réduction drastique de la production. Les chefs d'entreprise du cinéma aux États-Unis savaient que leur chance était là et ont commencé à couvrir les manques dans les salles avec une invasion d'œuvres simples et belles, conçues pour un public presque illettré : les films de Chaplin, Fairbanks et De Mille, entre autres. Ces produits ont bientôt conquis un public croissant qui recherchait l'évasion, tant en Europe que dans les États de l'Union ; cependant, comme le dit l'historien espagnol Alberto Elena citant Kristin Thompson, le secret du pouvoir croissant du cinéma des États-Unis a été de considérer l'Europe comme base de distribution et marché prioritaire, et de commencer à adresser ses travaux à d'autres pays.

L'absence du cinéma français et italien, pour ne donner que deux exemples, ne s'est pas fait sentir qu'en Europe, mais dans tous les pays les pionniers Lumière et les industriels Pathé avaient fait du cinéma un rite populaire. Grâce à la chance qui se présentait, en 1916 l'Universal ouvre des délégations au Japon, en Inde et à Singapour, et deux ans plus tard, celles-ci se multiplient jusqu'à une vingtaine.

Le processus de conquête de marchés avance sur plusieurs fronts avec des bataillons divers : la Fox se concentre sur l'Amérique Latine, et ouvre en 1915 une





Rodrigo D, No futuro (1989) de Víctor Gaviria



Las claves de la rápida expansión y permanencia del cine de Hollywood incluyen los factores históricos mencionados, junto con una clara vocación popular y mercantil. Los productores de Hollywood no eran artistas ni pretendían serlo, entraron de lleno en el concepto de *Show Business*, con obras al alcance de todo tipo de personas, y con inversiones destacadas principalmente al tema de la distribución y la publicidad. Claramente la clave de esta penetración global fue un eficiente aparato de distribución y mercadeo, tal como había sido (salvando algunas diferencias) la situación de los hermanos Lumière unas décadas atrás.

Esta historia de eficiencia y fortuna tiene bastantes capítulos oscuros: parte de la labor de estos agentes internacionales del cine de los Estados Unidos, tal como habían aprendido en su propia guerra de mercado, fue la destrucción de los competidores locales. En un proceso que resulta perfectamente natural a una economía que carecía de leyes antimonopolio, las empresas norteamericanas y sus socios locales compraron y liquidaron empresas de producción y exhibición que podían representar una competencia (el caso de Australia <sup>4</sup> y Colombia es claro).

Tras haberse convertido el cine de Hollywood en *El Cine*, y su historia en *La Historia de El Cine*, incluso el cine europeo podría haber sido considerado periférico. Existe, de hecho, una anécdota (tal vez fabulada pero precisa) asociada al tema. En los años cuarentas hubo en Los Ángeles una cena convocada por las grandes productoras de Hollywood, comida a la que asistieron exitosos cineastas de la época: Manckiewicz, Wilder, Huston, entre otros. A la cena fue invitado Buñuel, quien aprovechó la ocasión para pedir a Billy Wilder su solidaridad para con el cine europeo:

*—Podría usted hablar con los productores para que hiciéramos también cine en Europa.*

A lo que el incisivo Wilder respondió:

*—¿Cine europeo? ¿Para qué? Lo que usted debería hacer es venirse a trabajar a Hollywood. Ya lo ve: Josef von Sternberg y yo somos austriacos, John Huston es británico, Peter Lorre húngaro...*

délegación a Rio de Janeiro, parvenant en 1919 à avoir des bureaux dans tous les pays du continent sauf en Colombie. La Paramount (Famous Players-Lasky) se concentre sur l'Afrique du Sud et ouvre aussi quelques bureaux en Amérique Latine.

Le résultat de ce changement est clair et rapide : en 1914, l'Argentine importait une quantité 10 fois plus grande de cinéma d'Europe que des États-Unis, en 1916 la part des États-Unis est de 60 % ; au Mexique la situation est semblable : dans les années 20,85 % de son marché était consacré au cinéma des États-Unis <sup>5</sup>.

Les clés de la rapide et durable expansion du cinéma d'Hollywood incluent les facteurs déjà mentionnés, et aussi une vocation populaire et mercantile clairement définie. Les producteurs d'Hollywood n'étaient pas des artistes et n'y prétendaient pas, ils se sont complètement consacrés au concept de *show business*, avec des œuvres à la portée de tous, et au moyen d'investissements affectés essentiellement à la distribution et à la publicité. La clé de cette pénétration globale est évidemment dans un appareil de distribution et de marketing efficace, tout comme dans le cas des frères Lumière (en dehors de certaines différences) quelques décennies plus tôt.

Cette histoire d'efficacité et de fortune a bien des chapitres obscurs : une partie de l'œuvre de ces agents internationaux du cinéma des États-Unis, comme ils l'avaient appris lors de leur propre guerre des marchés, a été la destruction des compétiteurs locaux. Dans un processus qui apparaît comme tout naturel à une économie sans loi contre les monopoles, les entreprises nord-américaines et leurs associés locaux ont acheté et liquidé des entreprises de production et de projection qui pouvaient être des rivales (c'est clair dans le cas de l'Australie <sup>4</sup> et de la Colombie).

Après que le cinéma d'Hollywood soit devenu *Le Cinéma*, et que son histoire soit devenue *L'Histoire du Cinéma*, même le cinéma européen pouvait se considérer comme périphérique. De fait, il y a une anecdote (peut-être fabulée, mais révélatrice) à ce sujet. Dans les années 40 il a eu à Los Angeles un dîner offert par les grandes maisons de production d'Hollywood,



Un viejo concepto, aún vigente, afirma que la economía es la infraestructura que define los demás elementos de una cultura. Un refrán mucho más viejo que el postulado de Marx, reza con acierto: “La historia la escriben los vencedores”, la frase también se aplica, por supuesto, a la historia del arte.

Los años cincuentas es la década cuando Europa “descubre” los cines periféricos, y este hecho, de la mano de la difusión de obras de esta cinematografía en el “antiguo” continente. El camino lo marca *Rashomon* (Japón, Akira Kurosawa, 1950) en la *mostra* de Venecia del año 1951. El descubrimiento de este filme japonés dependió de factores políticos y económicos, más que de un movimiento estético: Japón trataba de presentar una mejor cara a la comunidad internacional después de la Segunda Guerra Mundial, por lo que invitaron a una curadora de la muestra a las islas. La italiana descubrió una obra maestra y con ella los distribuidores dieron con una nueva serie de productos posibles.

El descubrimiento del cine japonés se hizo extensivo a otras obras: *Uguetsu monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953), filme que recibió el León de plata en Venecia en 1953. *Jigokumon* (Teinosuke Kinugasa, 1953), que obtuvo el gran premio del festival de Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera en 1954. La siguiente cultura descubierta (o, en este caso, el siguiente conjunto de culturas descubiertas) no procedió de un país sino de un subcontinente con 15 grandes idiomas oficiales y más de 1.000 dialectos, un conjunto de naciones que producen anualmente una cifra que supera los 900 largometrajes: la India. El camino lo abrió, muy a propósito, *La canción del camino: Pater panchali* (Satyajit Ray, 1955), que se presentó no con todo éxito, pero sí con interés en el Cannes de 1956. La seguiría luego *Aparajito* (Satyajit Ray, 1956), que obtuvo el León de Oro en Venecia.

auquel ont assisté des cinéastes à succès de l'époque : Manckiewicz, Wilder, Huston, entre autres. Buñuel avait été invité et a profité de l'occasion pour demander à Billy Wilder sa solidarité avec le cinéma européen :

– *Vous pourriez parler avec les producteurs pour que nous fassions aussi du cinéma en Europe.*

A quoi Wilder a répondu, mordant :

– *Le cinéma européen ? Pour quoi faire ? Ce que vous devriez faire c'est venir travailler à Hollywood. Vous voyez bien : Josef von Sternberg et moi sommes autrichiens, John Huston est britannique, Peter Lorre hongrois...*

Un vieux concept encore en vigueur affirme que l'économie est l'infrastructure qui définit les autres éléments d'une culture. Un dicton bien plus ancien que le postulat de Marx dit fort justement : “Ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire”. Cette phrase s'applique aussi à l'histoire de l'art, bien entendu.

Les années cinquante sont l'époque où l'Europe “découvre” les cinémas périphériques, à partir de diffusions de ce cinéma dans le “vieux” continent. La voie est ouverte par *Rashomon* (Japon, Akira Kurosawa, 1950) à la Mostra de Venise en 1951. La découverte de ce film japonais était due à des facteurs économiques et politiques, plus qu'à un mouvement esthétique : le Japon tentait de montrer meilleure mine à la communauté internationale après la seconde guerre mondiale, raison pour laquelle une des responsables de la Mostra avait été invitée dans l'archipel. L'Italienne a découvert une œuvre maîtresse et avec elle, les distributeurs ont eu accès à une nouvelle série de produits possibles.

La découverte du cinéma japonais s'est étendue à





Por el cine de América Latina daría la cara, como es usual, un bandido, *O Cangaceiro* (Brasil, Lima Barreto, 1953), filme que despertó furor en el Cannes de 1954 –para que luego se siga diciendo en Colombia que el éxito internacional depende de que nuestros filmes den una buena imagen del país en el exterior. *O Cangaceiro* fue primero en una década de encuentros, aunque, en sentido estricto, América Latina había sido una pionera en el tema, con un par de primeras miradas en un momento históricamente excepcional, gracias al trabajo de dos equipos también de excepción: en el Cannes de 1946, se presentó y premió *María Candelaria*, del Indio Fernández (México, 1946), y también, *Los olvidados* (México, 1949, filme del período mexicano de Luis Buñuel), obra que había sido aclamada en el festival europeo, festival que en 1958 otorgaría la Palma de Oro a otro film mexicano de Buñuel: *Nazarín*.

En los cincuentas el descubrimiento de América continuó con *La casa del ángel* (Argentina, Leopoldo Torre Nilsson, 1957), premiada en Cannes de 1958. En Argentina, la abundante producción y la tensión entre la censura peronista y la apertura que se dio a consecuencia de la caída del régimen (en 1955), tuvieron mucho que ver con el éxito de Torre Nilsson y la renovación del cine argentino. En México, la revolución (ini-

d'autres œuvres : *Uguetsu monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953), film qui a reçu le Lion d'argent à Venise en 1953. *Jigokumon* (Teinosuke Kinugasa, 1953), qui a reçu le grand prix du festival de Cannes et l'Oscar au meilleur film étranger en 1954. La culture découverte ensuite (ou dans ce cas, l'ensemble de cultures) n'est pas venue d'un pays mais d'un sous-continent pourvu de 15 grandes langues officielles et plus de 1 000 dialectes, un ensemble de nations qui produisent plus de 900 longs métrages par an : l'Inde. *La complicité du sentier : Pater Panchali* (Satyajit Ray, 1955) a justement ouvert la voie, en se présentant avec un succès moyen mais suscitant grand intérêt à Cannes en 1956. Ensuite viendrait *Aparajito* (Satyajit Ray, 1956), qui a reçu le Lion d'or à Venise.

Pour le cinéma d'Amérique Latine, c'est, comme il est d'usage, un bandit qui a ouvert le feu : *O cangaceiro* (Brésil, Lima Barreto, 1953), film qui a provoqué la fureur à Cannes en 1954 – alors qu'en Colombie on dit toujours que le succès international dépend de ce que nos films bonne image à l'étranger. *O cangaceiro* a été le premier d'une décennie de trouvailles, quoiqu'au sens strict, l'Amérique Latine ait été pionnière sur ce thème, grâce à quelques premiers regards à un moment historique exceptionnel, et au travail de deux équipes tout aussi exceptionnelles : à Cannes en 1946, *María Candelaria* de l'Indio Fernández (Mexique, 1946) a été présenté et primé, et aussi, *Los olvidados* (Mexique, 1949, période mexicaine de Luis Buñuel), œuvre qui avait été acclamée au festival européen, lequel devait attribuer la Palme d'Or à un autre film mexicain de Buñuel : *Nazarín*.

Dans les années 50, la découverte de l'Amérique a continué avec *La maison de l'ange* (Argentine, Leopoldo Torre Nilsson, 1957), primé à Cannes en 1958. En Argentine, l'abondante production et la tension entre la censure péroniste et l'ouverture provoquée par la chute du régime (en 1955) ont eu beaucoup à voir avec le succès de Torre Nilsson et la rénovation du cinéma argentin. Au Mexique, la révolution (commencée en 1910) a eu aussi un rôle fondamental dans le développement de son cinéma : comme le muralisme, il a été une manifestation artistique populaire, appropriée pour les idéaux révolutionnaires. Pour l'Argentine, comme pour le Mexique, une transformation politique a été décisive, même si d'autres faits importants existaient, comme la professionnalisation qui a valu aux Mexicains une longue liste de films étasuniens tournés dans leur pays, et l'émigration sur leur territoire d'artistes comme Luis Buñuel. De plus, dans le cas de ces deux pays américains, un autre facteur de lancement du cinéma a été la présence de la culture populaire, de la musique, dans leurs films.

En concordance avec l'hypothèse sur l'influence des transitions sociales pour rendre visibles les «cinémas périphériques», la vraie explosion de nouvelles images a eu lieu dans les années 60. A ce moment-là, l'attention

*María plena eres de gracia* (2004)  
de Joshua Marston



ciada en 1910) tuvo también un papel fundamental en el desarrollo de su cine: el cine, como el muralismo, fue una manifestación artística popular, apropiada a los ideales revolucionarios. En el caso argentino, como en el mexicano, una transformación política fue crucial, a pesar de la existencia de otros hechos importantes, como la profesionalización que para los mexicanos supuso la larga lista de películas estadounidenses rodadas en su país y la emigración a su territorio de artistas como Luis Buñuel. Adicionalmente, en el caso de ambas naciones americanas, otro factor que dio impulso al cine fue la presencia de la cultura popular, de la música, en sus filmes.

En concordancia con la hipótesis planteada sobre la influencia de las transiciones sociales en hacer visibles los “cines periféricos”, la verdadera explosión de nuevas imágenes se dio en los años sesentas. En esta década, la atención brindada a nuevas cinematografías también tuvo una clara impronta económica y política: el proceso se precipita con el cine de la revolución cubana, el Cinema Novo brasileño, los Nuevos Cines árabes, etc. Movimientos que se desarrollaron en consonancia con procesos revolucionarios y de descolonización. Procesos en donde la búsqueda de una identidad propia y apropiada nacionalmente, iba de la mano de la búsqueda de un reconocimiento internacional de esa misma identidad.

El descubrimiento de los “cines periféricos” entre los europeos y la crítica de los Estados Unidos continúa en los años noventas, con los cines chinos y el cine iraní. En ambas cinematografías la tensión social y expresiva entre lo que puede y lo que no puede decirse ha dado frutos memorables, en el caso chino, las preguntas por las múltiples identidades de una nación inmensa, dis-

portée aux nouvelles cinématographies avait une marque clairement économique et politique : ceci s'accéléra avec le cinéma de la révolution cubaine, le Cinema Novo brésilien, les Nouveaux Cinémas arabes, etc. Ces mouvements se sont développés en consonance avec des processus révolutionnaires et de décolonisation, dans lesquels la recherche d'une identité nationale appropriée allait de pair avec celle d'une reconnaissance internationale de cette même identité.

La découverte des «cinémas périphériques» parmi les Européens et les critiques étasuniens se poursuit dans les années 90 avec les cinémas chinois et iranien. Dans ces deux cinématographies, la tension sociale et expressive entre ce qui peut et ne peut pas être dit a donné des fruits mémorables ; dans le cas chinois, les questions au sujet des multiples identités d'une nation immense, dispersée et vivant une rapide transition de système de valeurs ont aussi enrichi notre vision du monde.

Après le processus initial qui rend visibles, dans les années 50 et 60, le cinéma latino-américain, les cinémas de toute l'Amérique seront présents régulièrement en Europe, même le cinéma colombien, qui malgré la rareté de sa production a participé au moins trois fois à Cannes : en 1984 avec *Les condors ne meurent pas tous les jours* de Francisco Norden, en 1989 avec *Rodrigo D, no futuro* de Víctor Gaviria, et de ce même cinéaste en 1999 avec *La petite marchande de roses*. Même, récemment, un point fort de la présence colombienne en Europe a été la Berlinale de 2004 avec les deux prix obtenus par la co-production *María plena de gracia* (USA, Colombie, Joshua Marston, 2004), un film qui bien qu'écrit et réalisé par un étasunien et largement financé par HBO, est une histoire complètement colombienne réalisée avec le concours de deux entreprises et de nombreux

persa y en una rápida transición de valores también han enriquecido nuestra visión del mundo.

Tras el proceso inicial que hace visibles en los cincuenta y sesenta el cine latinoamericano, los cine de toda América tendrán una presencia regular en Europa, incluso el cine colombiano, que a pesar de su escasez de producción ha participado, por decir lo menos, tres veces de Cannes: en 1984 con *Cóndores no entierran todos los días* de Francisco Norden, en 1989 con *Rodrigo D, No futuro* de Víctor Gaviria y de este mismo director en 1999 con *La vendedora de rosas*. Incluso, y de manera reciente, un hito en la presencia del cine colombiano en Europa lo constituyó la Berlinale de 2004 con los dos premios obtenidos por la coproducción *María llena eres de gracia* (EEUU, Colombia, Joshua Marston, 2004), una cinta que aunque fue escrita y dirigida por un estadounidense, y en mucho fue financiada por HBO, es una historia completamente colombiana que se realizó con el concurso de un par de empresas y del talento de muchos nacionales de este país suramericano.

Alberto Elena cita a Ferid Boughedir, en la apertura de su libro y nos recuerda la siguiente frase:

*Lo que ocurre en los países del Sur, que son países dominados también culturalmente, es que muchos creadores piensan que para ser comprendidos hay que hacer lo que se supone que el Norte espera de nosotros. Ese es el gran error (...). Menospreciamos la realidad local, estamos tan dominados por el Norte que creemos que estamos en el subdesarrollo permanente, lo que no es cierto en absoluto. Tenemos una riqueza humana y cultural a menudo mayor que la del Norte. Pero no podemos caer en el folclor, porque como decía Franz Fanon, el gran teórico del tercer mundo, "El folclor es la misa de difuntos de una cultura". Es la parte esclerotizada, que fija lo aparente, una imagen para los turistas que ha dejado de estar enraizada en el cuerpo social. Muchos creadores del Sur juegan al exotismo a causa del Norte, pero eso es un peligro.*

En el supuesto de que existen cines periféricos hay un error que algunos de los cineastas de nuestros países fomentan. El mismo concepto de periferia parte del equívoco supuesto de que hay un centro, cuando lo que la historia y el desarrollo de nuestro pensamiento nos muestra, es que hay una red poblada de nodos. Lo que el proceso de reconocimiento de estos cines (de nuestros cines) nos demuestra es que cuando más profundamente se preguntan por sí mismos, es cuando estos cines reciben impulsos transformadores.

—¿Cuál es la receta para el éxito de una obra de literatura latinoamericana en Alemania? —le preguntaron a Ray-Güde Mertin <sup>5</sup>, en un encuentro académico.



talents nationaux de ce pays sud-américain.

Alberto Elena cite Ferid Boughedir au début de son livre et nous rappelle la phrase suivante :

*Ce qui se passe dans les pays du Sud, qui sont des pays dominés culturellement, c'est que bien des créateurs pensent que pour être compris il faut faire ce qu'on pense que le Nord attend de nous. Voilà la grande erreur (...). Nous méprisons la réalité locale, nous sommes si dominés par le Nord que nous croyons que nous sommes dans le sous-développement permanent, ce qui n'est pas vrai du tout. Nous avons une richesse humaine et culturelle souvent supérieure à celle du Nord. Mais nous ne pouvons pas tomber dans le folklore, parce que comme le disait Franz Fanon, le grand théoricien du tiers-monde, "le folklore est l'office des défunts d'une culture". C'est la partie sclérosée, qui fixe les apparences, une image pour touristes qui n'est plus enracinée dans le corps social. Bien des créateurs du Sud jouent à l'exotisme à cause du Nord, mais c'est un piège.*

En supposant qu'il existe des cinémas périphériques, il y a une erreur que certains cinéastes de nos pays encouragent. Le concept même de périphérie part de la supposition erronée qu'il y a un centre, alors que ce qu'il y a, comme nous le montrent l'histoire et le développement de notre pensée, c'est un réseau pourvu de nœuds. Ce que nous démontre le processus de reconnaissance de ces cinémas (les nôtres) c'est que plus ils



–Ninguna que yo sepa –respondió ella–, pero conozco una para el fracaso: escribir pensando en las ventas al extranjero.

El conjunto de preguntas que podemos y debemos plantearnos en este momento son las preguntas por la diversidad de nuestros cines. Las primeras, unas que me tentaron mucho cuando consideré esta charla, son preguntas por el conocimiento de nuestras estéticas: ¿tenemos una manera propia de contar?, ¿qué define esa manera?, ¿qué otras maneras de narrar audiovisualmente existen en el mundo además del modelo Hollywood? Las respuestas podrán encontrarlas por ustedes mismos en este festival: del melodrama mexicano al drama eslavo, del sincretismo cultural “chicano” al reclamo de los turcos en Alemania, del silencio iraní al pregón afrocolombiano.

Francia, ante el reto de un mundo homogéneo que precipita la globalización, planteó que la diversidad cultural debería ser un principio de la legislación internacional<sup>6</sup>, una propuesta que no nos puede resultar extraña: ante la evidente ausencia de una historia propia, ante el frecuente riesgo de arrinconar en la periferia nuestros conceptos del mundo, la labor de nuestros críticos, creadores y gobernantes debe ser la de hacer visible nuestro patrimonio y la de preservar nuestra diversidad para nuestra riqueza cotidiana y para nuestro intercambio con el mundo.

**RESUMEN** El Festival de Antioquia de 2004 fue dedicado a los cines periféricos. La definición de la periferia es histórica, el primer centro del cine fue Europa, y luego Estados Unidos. Frente al peligro de extinción por invasión, los países han de reaccionar y sumarse al proyecto francés de reconocimiento internacional de la diversidad cultural.

**PALABRAS CLAVES** Cines periféricos, cultura, producción, economía y política, conquista de mercados, diversidad cultural.

#### NOTAS

1. Conocida popularmente como *The Trust*, la MPPC estuvo formada por las productoras de Edison, Biograph, Vitagraph, y Essanay, entre otros. La asociación fue disuelta en 1918.
2. Hacia 1908, fecha de la constitución de la MPPC, la presencia del cine no estadounidense en ese mercado era del 45 %: repartido entre Pathe: 34,2 %, Méliès: 2,7 %, Gaumont: 2,1 %, Cines: 2,5 %, Urban-Eclipse: 1,9 y Nordisk: 1,5 %.
3. Una detallada exposición sobre este tema puede encontrarse en la introducción del texto de Alberto Elena. *Los cines periféricos, África, Oriente Medio, India*. Ed. Paidós. Barcelona, 1999. 317 p.
4. *Ibid.*
5. Directora de Ray-Güde Mertin *Literarische Argentur*.
6. François Moreau y Stéphanie Peltier. *Diversidad cultural en la industria del cine: un estudio internacional comparativo*. Documento presentado en la Sexta Conferencia Mundial sobre la Economía de los Medios. Centro de Estudios sobre Medios y Revista de Economía de Medios. HEC Montreal, Montreal, Canadá. Mayo 12-15, 2004.

s’interrogent sur eux-mêmes en profondeur, plus ils reçoivent d’élans de transformation.

– Quelle est la recette du succès d’une œuvre littéraire latino-américaine en Allemagne ? a-t-on demandé à Ray-Güde Mertin<sup>5</sup>, dans un colloque.

– Aucune, que je sache, a-t-elle répondu, mais j’en connais une pour l’échec : écrire en pensant à la vente à l’étranger.

L’ensemble de questions que nous pouvons et devons nous poser en ce moment porte sur la diversité de nos cinémas. Les premières, qui m’ont beaucoup tenté en préparant cette conférence, portent sur la connaissance de nos esthétiques : Avons-nous une manière spéciale de raconter ? Qu’est-ce qui la définit ? Quelles autres façons de raconter existe-t-il au monde, hors du modèle d’Hollywood ? Les réponses, vous pourrez les trouver vous-mêmes dans ce festival : du mélodrame mexicain au drame slave, du syncrétisme culturel «chicano» à la revendication des Turcs d’Allemagne, du silence iranien au cri afro-colombien.

La France, face au défi d’un monde homogène où nous jette la globalisation, a posé la diversité culturelle comme un principe qui devrait figurer dans la législation internationale<sup>6</sup>, proposition qui ne peut nous être étrangère : face à l’évidente absence d’une histoire propre, au risque fréquent de bloquer à la périphérie nos conceptions du monde, le travail de nos critiques, de nos créateurs et de nos gouvernants doit être de rendre visible notre patrimoine et de préserver notre diversité pour notre richesse quotidienne et notre échange avec le monde.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR ODILE BOUCHET

**RÉSUMÉ** Le Festival d’Antioquia de 2004 s’est consacré aux cinémas périphériques. La définition de la périphérie est historique, le premier centre du cinéma a été l’Europe, puis les États-Unis. Face au danger d’extinction par invasion, les pays doivent réagir et se joindre au projet français de reconnaissance internationale de la diversité culturelle.

**MOTS CLÉS** cinémas périphériques, culture, production, économie et politique, conquête de marchés, diversité culturelle.

#### NOTES

1. Connue sous le nom populaire de *The Trust*, la MPPC a été formée par les maisons de production d’Edison, Biograph, Vitagraph et Essanay, entre autres. L’association a été dissoute en 1918.
2. Vers 1908, année de la constitution de la MPPC, la présence du cinéma non étasunien sur ce marché était de 45 %, réparti entre Pathe : 34,2 %, Méliès : 2,7 %, Gaumont : 2,1 %, Cines : 2,5 %, Urban-eclipse : 1,9 % et Nordisk : 1,5 %.
3. On peut trouver un exposé détaillé sur ce thème dans l’introduction du texte d’Alberto Elena : *Los cines periféricos, África, Oriente Medio, India*. Ed. Paidós, Barcelona 1999, 317 p.
4. *Ibid.*
5. Directrice de Ray-Güde Mertin *Literarische Argentur*.
6. François Moreau et Stéphanie Peltier, *Diversité culturelle dans l’industrie du cinéma : une étude comparative*. Document présenté à la 6<sup>e</sup> Conférence Mondiale sur l’Économie des Médias. Centre d’études sur les médias et Revue d’économie des médias HEC Montréal, Canada, 12-15 mai 2004.

# LISANDRO ALONSO

*también habla* ————— *parle*

6 DE DICIEMBRE DE 2004. Un bar-pizzería en una esquina porteña más tres botellas de cerveza de litro, son buenos condimentos para conversar con Lisandro.

Parece honesto y sencillo y creo que su cine lo es. No inventa tanto como observa.

Tal vez sea su virtud, detenerse, frenar el tiempo, contemplar y dejar fluir los fotogramas.

Sorprende por apartarse de las historias urbanas de Buenos Aires y de esa corriente llamada Nuevo, Nuevo Cine Argentino.

Ve el cine y sus herramientas como algo propio, un medio de expresión que no debe robarle a otras artes, ni pedir prestadas músicas, ni pinturas, ni tinta de escritores.

Aunque sea contradictorio debido a su carácter tímido, es posible que con palabras también pueda expresar algunas de sus ideas.

6 DÉCEMBRE 2004. Un bar-pizzeria au coin d'une rue de Buenos Aires et trois litres de bière sont de bons ingrédients pour parler avec Lisandro.

Il paraît simple et honnête et je crois que son cinéma l'est aussi. Il observe plus qu'il n'invente.

C'est sans doute sa qualité : s'arrêter, freiner le temps, contempler et laisser filer les photogrammes. Il intrigue car il se tient à l'écart des histoires urbaines de Buenos Aires et de ce courant du Nouveau, Nouveau Cinéma argentin.

Pour lui, le cinéma et ses outils sont un art en soi, un moyen d'expression propre, qui ne doit rien voler aux autres arts, ni leur emprunter musiques, peintures ou citations.

Même si cela peut paraître contradictoire car il est très timide, il sait aussi s'exprimer avec des mots.



Lisandro Alonso (à gauche)  
en tournage

**HECTOR BUJÍA** ¿De que estábamos hablando?... ¿de las ganas de hacer cine?

**LISANDRO ALONSO** Cuanto más te rodeas de gente de cine o cuanto más festivales voy, menos ganas siento de hacer una película.

**HB** ¿No querés hacer mas cine?

**LA** No tengo la misma energía o ganas de contar una película, ahora prefiero cortar con todo e irme un año, hasta juntar la plata o escribir un guión.

Cuando no trabajo en una película mía o de un amigo me voy al campo en La Pampa, ayudo a mi viejo. Hace como un año y medio que no voy porque estaba con *Los muertos*.

**HB** ¿Que haces en la Pampa?

**LA** Cosas administrativas o funcionales para que las vacas tengan agua y comida, o si se rompe un tractor lo agarro, voy, busco repuestos, estoy más en contacto con animales.

**HB** ¿Tenés aversión a la ciudad?

**LA** No ahora ya no, pero me gusta el campo porque siento que estoy más en el ambiente donde va a pasar la película. Pero no puedo irme de la ciudad porque para hacer cine la gente está acá, los laboratorios, el Instituto de cine, todo. Cuando me voy al campo no hay Internet, ni teléfono. No tengo asistente de producción.

**HB** ¿No se te ocurren historias de la ciudad?

**LA** No, pero ahora quería hacer un corto con los dos protagonistas de mis películas. Es como una manera de agradecerles.

La idea es que Argentino Vargas y Misael vienen al estreno de *Los muertos* en Buenos Aires. Están los dos solos en la sala, cuando salen quieren buscarme pero se pierden por la ciudad y nadie los ayuda. Terminan separados cada cual caminando por su lado.

Esta idea de juntarlos y ponerlos en el medio de la ciudad, es para ver como hacen para arreglárselas. Si a mí me dejan solo en el medio de la selva o el monte no sabría donde ir y me perdería fácilmente.

**HB** ¿Cómo encontraste los actores?

**LA** A Misael en el campo de mi viejo y al de *Los muertos* buscando escenarios donde filmar. Porque yo siempre busco primero donde quiero filmar la película y después pienso en una historia y en los personajes. Mientras buscaba escenarios en la selva, le pedí al guía de la lancha que me llevara a un lugar donde pudiera haber este tipo de personaje, me mostró tres o cuatro, dos eran alcohólicos, el tercero cuando más o menos estábamos entrando en confianza vino la policía y se lo llevó y el cuarto fue este (de nombre Argentino Vargas) que ya no bebía más. Me interesó porque tiene veintidós hijos, lo vi viviendo con seis niñas entre dos y seis años en el medio de la selva en una casa de barro. Yo viajaba con una carpa de montaña, me quedé un fin de semana junto a su casa, lo miraba, él me miraba, hablábamos muy poco, observé como vivían.

**HECTOR BUJÍA** De quoi parlait-on ? De l'envie de faire du cinéma ?

**LISANDRO ALONSO** Plus je fréquente les gens du cinéma, plus je vais dans des festivals et moins j'ai envie de faire un film.

**HB** Tu ne veux plus faire de cinéma ?

**LA** Je n'ai plus la même énergie, la même envie de raconter un film. En ce moment, je préférerais couper avec tout et partir un an, le temps de réunir l'argent pour faire un film, ou bien écrire un scénario.

Quand je ne travaille pas sur un de mes films ou sur celui d'un ami, je pars à la campagne, dans la province de La Pampa, je vais aider mon père. Ça fait un an et demi que je n'y suis pas allé parce que je travaillais sur *Los muertos*.

**HB** Qu'est-ce que tu fais à La Pampa ?

**LA** Des choses administratives et fonctionnelles pour que les vaches aient à manger et à boire, ou je répare le tracteur s'il est en panne, je cherche des pièces de rechange, je suis plus en contact avec les animaux.

**HB** Tu éprouves une aversion pour la ville ?

**LA** Non, plus maintenant, mais je préfère la campagne parce que je m'y sens plus proche de l'ambiance du film. Mais je ne peux pas quitter la ville parce que, pour faire du cinéma, les gens, les laboratoires, l'Institut du Cinéma, tout est ici. A la campagne, il n'y a pas Internet, ni le téléphone. Je n'ai pas d'assistant de production.

**HB** Tu n'imagines pas des histoires urbaines ?

**LA** Non, mais j'avais envie de faire un court-métrage avec les deux acteurs principaux de mes films, comme une façon de les remercier.

L'idée c'est qu'Argentino Vargas et Misael viennent à la première de *Los muertos* à Buenos Aires. Ils sont tous les deux seuls dans la salle et, quand ils sortent, ils me cherchent mais ils se perdent en ville et personne ne les aide. Finalement, ils se séparent et partent chacun de son côté. Cette idée de les réunir et de les situer au milieu de la ville, c'est pour voir comment ils se débrouillent. Moi, si on me laissait seul au milieu de la forêt ou dans la montagne, je ne saurais pas où aller et je me perdrais facilement.

**HB** Comment as-tu trouvé les acteurs ?

**LA** Misael, dans la propriété de mon père et celui de *Los muertos* en faisant le repérage. Je cherche d'abord où je veux filmer et ensuite j' imagine une histoire et des personnages. Pendant qu'on faisait le repérage dans la forêt, j'ai demandé au conducteur du bateau qu'il m'emmène où je puisse trouver ce genre de personnage, il m'a montré trois ou quatre personnes : deux étaient alcooliques, le troisième, les flics l'ont embarqué quand on commençait à sympathiser et le quatrième a été le bon (Argentino Vargas) il avait arrêté de boire. Je l'ai trouvé intéressant parce qu'il a vingt-deux enfants, je l'ai regardé vivre avec ses six filles qui ont entre deux à six ans, au milieu de la forêt, dans une maison de terre. Je voyageais avec ma tente de montagne, je suis resté un week-end à côté de leur maison, je le regardais, il me regardait, on ne parlait pas beaucoup : j'observais leur façon de vivre.



Los muertos (2004) de Lisandro Alonso

**HB ¿Él conocía el cine?**

**LA** Nada, solo agarró el trabajo por la plata. Si le hubiera ofrecido trabajar de carpintero o cualquier otra cosa lo hubiera aceptado por el dinero. No tenía ningún amor especial por el cine, él hacía lo que tenía que hacer en el día y después se iba solo a su habitación.

**HB ¿Nunca establecieron una relación?**

**LA** No. Nos mirábamos y más o menos nos entendíamos. Yo no sé lo que él piensa de mí, pero yo sé lo que pienso de él. Porque me ayudó mucho. No sé a que nivel disfruté el hacer la película, sé que para Vargas fue algo excepcional ya que durante un tiempo tuvo que convivir con diez personas que venían de la capital, que eran diferentes, que lo respetaban y le ponían demasiada atención, Yo le hablaba de usted o le decía Vargas, acá tenés que hacer esto o lo otro, siempre con mucho cuidado. Sobre todo al comienzo, tenía miedo que se incomodara y abandone la filmación. Filmamos tres días en la cárcel en Corrientes. Le pedí que se desnudara para la secuencia en la ducha, me miró fijo, me dijo "No" entonces sentí miedo de que se vaya "para toda la cosecha" y me cuidé de no molestarlo en nada.

Había como un guión de unas veinte páginas, yo lo consultaba y le preguntaba si tal acción podía suceder de tal o cual manera, él decía mejor de esta manera o a la otra y muchas veces me decía hacelo como quieras. Era como un trabajador, había que decirle lo que había que hacer y listo.

**HB ¿Vos tenés una mirada antropológica?**

**LA** No. Me interesa observar como él se relaciona con el entorno. Me interesa mostrar como vive la gente.

**HB Lui, il connaissait le cinéma ?**

**LA** Non, pas du tout. Il a accepté le travail pour l'argent. Si je lui avais proposé de travailler comme menuisier ou n'importe quoi d'autre, il aurait accepté, pour l'argent. Il n'avait aucune affection particulière pour le cinéma, il faisait ce qu'il avait à faire pendant la journée et après, il s'en allait, seul, dans sa chambre.

**HB Vous n'avez jamais sympathisé ?**

**LA** Non, on se regardait et on se comprenait plus ou moins. Je ne sais pas ce qu'il pense de moi, mais moi, je sais ce que je pense de lui parce qu'il m'a beaucoup aidé. Je ne sais pas dans quelle mesure il a pris du plaisir à faire le film, mais je sais que pour Vargas le tournage a été une situation exceptionnelle vu que, pendant tout le tournage, il a dû cohabiter avec dix personnes de la capitale, des gens différents qui le respectaient et étaient en permanence aux petits soins. Moi, je ne le tutoyais pas, je lui disais Vargas : "là, il faut que vous fassiez ceci ou cela", toujours en mettant les formes. Surtout au début j'avais peur qu'il se sente mal à l'aise et qu'il laisse le tournage. On a filmé trois jours dans la prison de la province de Corrientes. Je lui ai demandé de se déshabiller pour la scène de la douche, il m'a regardé droit dans les yeux et il m'a dit "Non". A ce moment là, j'ai eu peur qu'il s'en aille "pour toute la récolte" et après, je me suis bien gardé de l'embêter de nouveau.

Il y avait un scénario d'une vingtaine de pages, je le consultais, lui demandais si telle action pouvait se passer de telle ou telle façon, lui, il répondait "C'est mieux comme ça, ou plutôt comme ça", mais le plus souvent il me disait "Fais comme tu veux". Il se comportait comme en bon arpète, il fallait lui dire ce qu'il y avait à faire et ça marchait.

**HB Tu as un regard anthropologique ?**

**LA** Non. Ce qui m'intéresse c'est d'observer sa relation avec ce qui l'entoure, montrer comment les gens vivent.



**HB ¿Y la gente de la ciudad?**

**LA** No. La gente de “afuera”. La gente del interior vive como más primitivamente, yo me doy cuenta más fácilmente de que le falta, si es comida o una casa y veo como intenta conseguirlo y sé como va a trabajar para darle eso a la familia, en cambio con un tipo de ciudad no. Te cruzás miles caminando por la calle cada día y no sabés como hacen para ganarse la plata, ni qué les falta, ni cómo viven, es terrible. Hay demasiada gente y yo cada vez creo menos en la palabra. Todo es tan mentiroso, te pueden engañar tanto. En el fondo no queda nada de lo que te dice la gente de la ciudad, pero afuera no importa eso. Si siembran, después cosechan y tienen para comer, ya está. Yo lo noté cuando pasamos a buscar a Vargas que lo íbamos a llevar fuera de su casa una semana. Pasamos a buscarlo en una lanchita, le hice una seña, subió sin saludar ni decir nada a sus hijitas que estaban pescando a diez metros de ahí. A la vuelta fue igual, yo creía que las hijas iban a ir corriendo a saludarlo y abrazarlo, nada, se quedaron en el mismo lugar y él fue para el rancho a descansar. Nosotros nos fuimos y ya. Yo creo que tienen otro tipo de comunicación, no hace falta que la expresen verbalmente. La gente de la ciudad que se acercó a ellos con palabras o con negocios siempre fue para arruinarles la vida o explotarlos.

Vargas gana dos dólares por día, pesca y corta cañas para hacer ranchos de barro. Así viven, toman agua del río que guardan en un bidón sucio, yo probé para saber como es, tiene sabor a tierra, me parece que no es lo mejor, y la alimentación que tienen no es muy variada. Es raro, porque normalmente viven muchos años y no tienen muchas enfermedades.

Es más primitivo, no es ni mejor ni peor. No estoy capacitado para analizarlo y no creo que nadie pueda juzgar quien vive mejor.

**HB ¿Pero no sentís que tenés una visión de superioridad al ir con una cámara a filmar sus vidas?**

**LA** No. Yo voy con una actitud de respeto total, para mí ésa es la gente que más respeto. La que vive sin pedirle nada a nadie y se resigna a lo que tiene que vivir. Pero eso es lo que me molesta, que no tienen opción. Diferente sería que ellos eligieran vivir de esa manera. Me gusta relacionarme con esa gente, ver como caminan, cuando eligen fumarse un cigarrillo. Para mí es gente mucha mas pura y más dura, nosotros somos nenes de pecho, más frágiles y si no tenemos lo que necesitamos lloramos, somos mucho más maricones para la vida. Todo eso genera un consumismo innecesario y tener que generar dinero para nada. Para vender más y más, y mucho del cine que se filma es una propaganda para vender cosas.

Yo sentía muchas ganas de hacer la primer película, *La libertad*, sin esperar que pase nada, de hecho estuvo en un cajón durante ocho meses hasta que vino este delegado de Cannes y me cambió parte de mi vida. Quería hacerla solo para darme el gusto.

**HB Et les gens de la ville ?**

**LA** Non, ce sont les gens de “l’extérieur”. Les gens de l’intérieur vivent de façon plus primitive ; je perçois plus facilement ce dont ils manquent, de la nourriture ou une maison, et je vois comment ils vont faire pour l’obtenir, comment ils vont travailler pour subvenir aux besoins de la famille. Alors qu’avec un gars de la ville, je ne le vois pas. Tous les jours, tu croises des milliers de gens en marchant dans la rue et tu ne sais pas comment ils gagnent leur vie, de quoi ils ont besoin, comment ils vivent, c’est terrible. Il y a trop de gens et, chaque jour qui passe, je crois de moins en moins dans les mots. Tout est si mensonger, on peut te faire croire tant de choses. Au fond, il ne reste rien de ce que te disent les gens de la ville mais, vu de l’extérieur, ça n’a pas d’importance. Eux, ils sèment, après ils récoltent et ils ont de quoi manger, et c’est tout. Je m’en suis rendu compte quand on est passé chercher Vargas pour l’emmener loin de chez lui pendant une semaine. On est passé en bateau, je lui ai fait signe, il est monté, sans saluer ni dire un mot à ses filles qui pêchaient à dix mètres de là. Au retour, idem, je croyais que ses filles accourraient pour lui dire bonjour et l’embrasser : rien, elles n’ont pas bougé de l’endroit où elles étaient installées et lui, il est entré dans sa cabane pour se reposer. On est partis et voilà. Je crois qu’ils ont un autre mode de communication, ils n’ont pas cette nécessité de verbaliser. Les gens de la ville qui les abordent avec leurs discours, leur business, les ont toujours exploités et rendus plus misérables.

Vargas gagne deux dollars par jours, il pêche et coupe des roseaux pour faire des cabanes en terre. Ils vivent comme ça, ils boivent l’eau du fleuve qu’ils stockent dans un bidon sale ; je l’ai goûtée pour voir comment c’était : elle a goût de terre, c’est pas ce qu’il y a de meilleur il me semble. Leur alimentation n’est pas très diversifiée. Ça peut paraître étrange mais, en général, ils vivent vieux et n’attrapent pas beaucoup de maladies. C’est plus primitif, ni mieux, ni pire. Je ne suis pas en position de l’analyser et je crois que personne ne peut juger lequel de nous vit le mieux.

**HB Mais tu n’as pas l’impression d’avoir un regard de supériorité en allant filmer leurs vies avec ta caméra ?**

**LA** Non. J’y vais dans une attitude de respect total ; ces gens, c’est ce que je respecte le plus : ceux qui vivent sans demander rien à personne et se résignent à vivre ce qu’ils ont à vivre. En fait, c’est ça qui me dérange : eux, ils n’ont pas d’alternative. Ce serait différent s’ils choisissaient de vivre comme ça. J’aime rentrer en contact avec ces gens, observer leur démarche, leur façon de fumer une cigarette. Pour moi, ils sont plus purs et plus durs, nous, à côté, on est des mauviettes, tout fragiles et si on n’a pas ce qu’on veut, on pleurniche, on est bien plus chochottes. Et ça produit un consumérisme innécessaire, une obligation de gagner de l’argent inutilement. Vendre encore et encore, la plupart du cinéma qui se tourne n’est qu’une vaste publicité pour vendre des produits. J’avais très envie de faire mon premier film, *La libertad*, sans en attendre quoi que ce soit, d’ailleurs il a passé huit mois dans un tiroir jusqu’à ce qu’un délégué de Cannes vienne et me change la vie. J’avais envie de le faire seul pour le plaisir.

**HB** ¿A vos Cannes te cambió la vida como vos se la cambiaste a tus dos actores?

**LA** Es diferente, yo estudié en una Universidad de cine, sé lo que significa Cannes. Pero para ellos eso no significa nada.

Me gusta trabajar con esa gente porque no le tienen ni respeto ni saben lo que es el cine, la TV o los festivales. Hablamos de gente que si le decís me fui a Italia no saben que tenés que cruzar “un océano Atlántico” ni subirse a un avión. Si les mostrás un mapa a duras penas pueden decir donde está Argentina. Primero porque no saben leer, están “a la la que te criaste”. Explicarles que me fue muy bien, que la película viajó a Francia es inútil, como no les interesa nada de lo que pueda pasar con la película. Por eso están mucho más naturales delante de la cámara, lo hacen de manera más desinteresada y eso es muy bueno. El único miedo que tienen es que te burles de ellos porque tienen mucha desconfianza de la gente que viene de fuera. Para colmo, si viene un pendejo como yo de Buenos Aires y les dice que quiero hacer una película con ellos se preguntan ¿Quién es ese y que quiere? ¿Por qué le interesa mi vida? Como son conscientes de que son marginales tienen temor que los trates como a un mono en un zoológico. Pero cuando entienden que vos los respetás y que te preocupás por ellos, eso hace funcionar mejor las cosas, por este motivo tanto Argentino Vargas como Misael vinieron al estreno en Buenos Aires, porque se sintieron cuidados por nosotros.

**HB** Est-ce que Cannes a changé ta vie de la même façon que tu as changé la vie de tes deux acteurs ?

**LA** C'est différent, j'ai étudié dans une université de cinéma, je sais ce que représente Cannes alors que pour eux, tout ça ne signifie rien.

J'aime travailler avec ces gens parce qu'ils se fichent du cinéma, de la télé, des festivals, ils ne savent pas vraiment ce que c'est. Ces gens, si tu leur dis “Je suis allé en Italie”, ils ne savent pas qu'il faut traverser “un Océan Atlantique” et monter dans un avion. Si tu leur montres une carte, à peine s'ils savent où se trouve l'Argentine. D'abord parce qu'ils ne savent pas lire, ils sont à l'état de nature. Leur expliquer que le film a eu du succès, qu'il a été projeté en France, cela ne sert à rien, d'ailleurs rien de ce qui concerne le devenir du film ne les intéresse. C'est pour ça qu'ils sont plus naturels devant la caméra, ils sont désintéressés et c'est un atout. Leur seule crainte est que tu te moques d'eux parce qu'ils sont méfiants vis à vis des étrangers. Le comble c'est une bleusaille comme moi qui vient de Buenos Aires et leur raconte que je veux faire un film avec eux, ils se demandent “Qui c'est celui-là ? Pourquoi il s'intéresse à ma vie ?”.

Comme ils sont conscients d'être marginaux, ils ont peur que tu les traites comme des singes dans un zoo. Mais quand ils comprennent que tu les respectes, que tu te préoccupes d'eux, ça facilite les choses et c'est pour cette raison qu'Argentino Vargas et Misael sont tous les deux venus à la première à





Los muertos (2004) de Lisandro Alonso

El caso de Misael es diferente porque es más joven y el sabe leer. Yo le di los recortes de los diarios y los posters y el los guarda. Debe ser el hachero más star de Argentina. Pero cada vez me cuesta más filmar, todo se vuelve más mentiroso y es como una necesidad de trabajo, cuando me interesó hacer *La libertad* no era para ganar plata.

Ahora para no sentirte mal tenés que ir a un festival y tener premios, creo que hay poca gente que puede resistir eso y seguir haciendo lo que quiera.

Si yo hago otra película voy a hacer lo que se me cante el culo, pero inconscientemente sabés que si tu película no va a un buen festival de Europa calculo que eso ya me va afectar, pero lo más importante es que yo me sienta seguro de la película, nada más

Por ejemplo ahora mismo con *Los muertos*, querían aprovechar la buena crítica que tuvo en Francia para que me pusiera a escribir otro guión, para aprovechar el buen momento y para pedir plata

**HB** ¿Tenés algún proyecto de largometraje?

**LA** Tengo una idea de proyecto pero no quiero escribir un guión.

Yo quiero filmar en Ushuaia o más al sur. Quiero filmar a un linyera (vagabundo) de esos que están tirados en la calle y no sabés qué mierda les pasó en la vida para llegar a eso. Un hombre que se baja de un barco y regresa a su ciudad natal después de veinte años, es un alcohólico y me interesa ver cómo camina, qué hace y para mí lo único que le preocupa en la vida es tener dinero para conseguir el próximo vaso de alcohol. Necesito tiempo para lograr que esa nada que pase tenga algún interés. A mí ya me da intriga, ver un tipo tirado en la calle durante una hora que me deje filmarlo sin que se enoje sería muy bueno. Se emborracha porque no tiene como expresar lo que siente. Y porque siente que nadie del otro lado lo va a comprender y cada vez toma más y camina. Para mí el mundo está lleno de

Buenos Aires : parce qu'ils ont senti qu'on était prévenants avec eux. Dans le cas de Misael, c'est un peu différent parce qu'il est plus jeune et qu'il sait lire. Je lui ai passé les coupures de presse, les affiches et il les conserve. Il est sans doute le bûcheron le plus star de toute l'Argentine.

Mais j'ai de plus en plus de mal à filmer, tout devient si faux et c'est aussi devenu un besoin de travailler. Quand j'ai eu envie de faire *La libertad*, ce n'était pas pour gagner de l'argent. Maintenant, pour ne pas te sentir mal à l'aise, il faut que tu ailles dans des festivals, que tu aies des prix, et je crois que peu de gens sont capables de résister à ce mécanisme et de continuer à faire ce qu'ils veulent.

Si je fais un autre film, je vais faire ce qui me chante mais, inconsciemment, tu sais que si ton film ne va pas dans un bon festival en Europe, ça va te porter préjudice ; mais au fond ce qui compte c'est d'être sûr du film et rien plus. Par exemple, en ce moment, avec *Los muertos*, ils voulaient profiter d'avoir eu de bonnes critiques en France pour que j'écrive un nouveau scénario, pour profiter de la vague et demander de l'argent...

**HB** Tu as un projet de long-métrage ?

**LA** J'ai une idée de projet mais je ne veux pas écrire de scénario.

Je voudrais tourner à Ushuaia ou plus au sud. Je voudrais filmer un clochard, un de ces types qui sont dans la rue, tu te demandes ce qui s'est passé pour qu'il en arrive là. C'est un homme qui descend d'un bateau, il revient dans sa ville natale après vingt ans, il est alcoolique. Je veux filmer sa façon de marcher, ce qu'il fait et montrer comment la seule chose qui le préoccupe, d'après moi, c'est de gagner l'argent nécessaire pour se payer le prochain verre d'alcool. J'ai besoin de temps pour que le fait qu'il ne se passe rien prenne du sens. Moi, ça m'intrigue de voir un type affalé dans la rue pendant une heure, s'il me laissait le filmer, ce serait déjà beaucoup. Il boit parce qu'il ne sait pas comment exprimer ce qu'il ressent. Il sent que personne de



Los muertos (2004) de Lisandro Alonso

estos tipos, es tratar de observar a los más desprotegidos o a los que no supieron encontrar la manera de sufrir menos. Siento que tengo que ir al lugar, viajar en barco en el medio del mar y ver qué pasa. Sé que mucha de la gente que viajó en barco mucho tiempo acaba alcohólica o loca, es gente que está en un barco porque se escapa de algo y no creo que sea allí donde encuentren la solución. Este hombre ya no sirve en el barco ni confían en él entonces vuelve al lugar donde nació, para morir ahí o par ver si encuentra alguien que conocía.

**HB ¿Quermés filmar con un alcohólico?**

**LA** Sí. Creo que voy a conseguir un alcohólico de verdad. La mayor parte del tiempo está calmado, tirado en el frío y nadie se preocupa, ya todos asumimos que es así y no va a cambiar, es lo mismo que le pasa el mundo, ya todos sabemos que es una mierda y ya nadie intenta cambiarlo, ya se intentó en los setentas, ese tipo para mí es lo que le pasa al mundo, África, América latina.

Cada uno va a cuidar su ranchito. Ya sabemos lo que pasa, calculo que hay dinero y tecnología para que por lo menos todo el mundo se alimente, pero eso no interesa.

Yo te quiero traer un suizo que venga a vivir acá e intente hacer su vida normalmente. Acá cuando salís a la calle ves un chico de siete años tirado por ahí que inhala pegamento o mendigando, eso se te mete por los ojos, los oídos, esa violencia que sentís en la calle en el entorno de la ciudad es lo mismo que en la naturaleza. Si no tenés cómo sacarle rédito cuando hace frío te cagás de frío, cuando no tenés para comer, te morís de hambre, hay que pelearla y sobrevivir cada día. Lo mismo pasa en la ciudad, sólo que la supervivencia en la ciudad se basa en que te pidan limosna todos los días porque no hay lugar ni para plantar una papa, todo el mundo sabe lo que pasa y todos seguimos caminando de largo, eso para mí ya es un drama. Vos eso lo ponés en una película y te dicen “¿Cuál es la historia? ¿Qué es lo que pasa?”

l'autre côté ne va le comprendre, alors il boit de plus en plus et il marche. Je crois que le monde est plein de types comme lui ; il faut essayer d'observer les plus démunis, ceux qui n'ont pas trouvé la façon de souffrir moins. Je sens qu'il faut que j'aïlle là-bas, que je navigue en pleine mer pour voir ce qui se passe. Je sais que beaucoup de gens qui voyagent longtemps en bateau finissent alcooliques ou fous, ce sont des gens qui prennent un bateau pour fuir quelque chose et je ne crois pas que ce soit là qu'ils trouvent la solution. Cet homme ne sert déjà plus à rien sur le bateau, personne n'a plus confiance en lui alors il revient à l'endroit où il est né, pour y mourir ou pour voir s'il retrouve une connaissance.

**HB Tu veux tourner avec un alcoolique ?**

**LA** Oui. Je crois que je vais trouver un vrai alcoolique. La plupart du temps, il est calme, affalé dans le froid et personne ne fait attention à lui, tout le monde est résigné : il est comme ça et ça ne va pas changer. C'est comme pour le monde : on sait tous que c'est une merde et personne n'essaie plus de le changer, on a déjà tenté dans les années soixante-dix... Ce type, pour moi, il lui arrive la même chose qu'au monde, à l'Afrique, à l'Amérique latine...

C'est chacun chez soi, à ses petites affaires. On sait bien comment ç marche. Pourtant j'imagine qu'il y a assez d'argent et de technologie pour qu'au moins tout le monde mange à sa faim, mais ça tout le monde s'en fout. J'aimerais bien ramener un Suisse ici et qu'il essaie de mener sa vie normalement. Ici, quand tu sors dans la rue et que tu vois un gamin de sept ans, avachi, en train de sniffer de la colle ou de mendier, ça imbibe tes yeux, tes oreilles, cette violence de la rue te pénètre quand tu déambules dans la ville ; dans la nature, c'est la même sensation. Si tu ne sais pas t'en accommoder, quand il fait froid, tu te pèles, quand tu n'as rien à manger, tu crèves la dalle ; il faut se battre pour survivre chaque jour. C'est la même chose en ville, sauf que survivre en ville consiste à faire la manche tous les jours





Lisandro Alonso (à droite) en tournage

No tiene que pasar nada, mirá cómo vive ese tipo y todos siguen de largo sin decir nada, ¿es eso humano, acaso no es un verdadero drama?

No escribí nada todavía, pero también sé que es imposible pedirle plata a nadie sin escribir algo por eso no sé si lo haré, también forma parte de cambiar los métodos de producción. Si entrás en esos métodos tenés que hacer lo que ellos quieren, sino no te lo producen. ¿Pero para qué voy a hacer un guión donde tenga que inventar que pasan cosas? ¿Sólo para que me den plata? Yo no me quiero hacer el artista o el loco, pero conseguí mal que mal hacer dos películas bastante solo, si confían en mí ya saben que haré algo no muy diferente y si no confían ya está ¿A quién voy a tener que chuparle la pija para que me dé plata?, No tengo ganas de hacer eso. Si me dan dinero para hacer una película que tenga sentido para mí, hoy en día tengo que entrar en una burocracia de papeles, guiones, tratamientos, tenés que convencer a otros y dar examen de lo que querés hacer. Y sino en vez de hacerla en dos años la haré en cinco, como *La libertad* con ocho tipos en diez días o no la haré nunca. Lo más importante es que yo esté contento en hacerla.

parce qu'il n'y a pas de place pour planter trois patates. Tout le monde sait quelle est la situation et tout le monde s'en fout ; pour moi, ça c'est déjà un drame. Tu mets ça dans un film et on te demande : "C'est quoi l'histoire ? Qu'est-ce qui se passe ?". Pourquoi veux-tu qu'il se passe quelque chose ? Tu regardes comment ce type vit et comment tout le monde passe à côté comme si de rien n'était. C'est humain ça ? C'est pas un vrai drame peut-être ?

Je n'ai encore rien écrit, mais je sais que c'est impossible de chercher de l'argent sans document écrit, alors peut-être que je ne ferai rien ; changer les méthodes de production fait partie de tout ça. Si tu suis leurs méthodes, ensuite tu dois te plier à ce que veulent les producteurs, sinon ils ne produisent pas ton film. Mais pourquoi vais-je écrire un scénario où j'invente qu'il se passe quelque chose ? Juste pour qu'on me donne de l'argent ? C'est pas que je veuille faire l'artiste ou le mec bizarre mais j'ai réussi tant bien que mal à faire deux films plus ou moins tout seul, s'ils ont confiance en moi, ils savent que je ferai un film dans le même genre, et s'ils n'ont pas confiance eh bien tant pis. A qui faut-il que j'aïlle lécher les pieds pour qu'on me donne de l'argent ? Je n'ai pas envie de faire ça. De nos jours, si on me donne de l'argent pour faire un film qui, à mon sens, soit valable, il faut que je me mette dans un imbroglio bureaucratique de papiers, scénarios, dossiers, que je convaincre plein de gens et exposer ce que je veux faire comme si



Lisandro Alonso en tournage

**HB** ¿Los festivales no terminan siendo otro sistema de antilibertad?

**LA** Sí. Para mantenerse vivos cada vez tienen que promediarse con el negocio y con lo artístico. Un festival como el de Cannes, que es el de mayor prestigio en el mundo tiene que poner películas como *Troya*, que es una mierda, ¿Cómo vas a poner eso al lado de una película de calidad artística? Puede que pongan una opera prima de un pibe que es una genialidad y digan: “Este es el genio de las películas que no hay que hacer” eso es para llenar la cuota y piensan: “Es para que no se diga que somos un negocio, entonces agarramos a éste y lo ponemos” Sólo a uno y todo los que vienen atrás no importan.

Para mí de los festivales de hoy el más criterioso es Róterdam, sigue con su línea. Me enteré que en un festival en Grecia en una proyección de *Los muertos*, el público por poco quema la sala y fueron a buscar al director del festival para asegurarse que yo nunca más voy a ir. Qué puedo hacer contra eso, en el fondo prefiero tener cinco personas que vean la película y la recuerden toda su vida que dos millones que se olviden al día siguiente lo que vieron.

Para pertenecer y hacer películas tenés que ser parte de eso y yo no quiero entrar, no me interesa.

Para poner cara de bonito y tomar una copa de champagne no quiero hacer cine. Nunca pensé en el cine como algo

je passais un examen. Et sinon, au lieu de faire le film en deux ans, je le ferais en cinq, comme *La libertad*, avec huit personnes, en dix jours, ou alors je le ferai jamais. Le plus important, c'est que je sois heureux de le faire.

**HB** Les festivals ne deviennent-ils pas un autre système d'anti-liberté finalement ?

**LA** Si. Pour survivre, ils doivent se partager entre le business et l'art. Un festival comme celui de Cannes, qui est celui qui a le plus de prestige au monde, doit programmer des films comme *Troie*, qui est un film nul ; comment tu peux mettre à côté un film qui a une qualité artistique ?

Il se peut qu'ils passent une opera prima d'un jeune réalisateur génial et qu'ils disent : “Lui, c'est le génie d'un genre de films qu'il ne faut pas faire”, c'est pour tenir le quota et ils pensent : “Comme ça, on ne pourra pas dire qu'on ne fait que du business, alors on le sélectionne”. Ils en prennent un et tous les autres passent à la trappe.

Pour moi, le festival actuel le plus sérieux est Rotterdam, ils suivent leur ligne. On m'a raconté que dans un festival en Grèce, lors d'une projection de *Los muertos*, le public était à deux doigts de brûler la salle et ils sont allés voir le directeur du festival pour s'assurer que je ne reviendrai jamais. Qu'est-ce que je peux faire contre ça ? Au fond, je préfère que cinq personnes voient le film et s'en souviennent toute leur vie plutôt que deux millions qui l'oublient le lendemain. Pour appartenir à ce monde et faire des films, il faut se pré-

que tenía que darme de comer todos los días, si me de comer bien y sino me iré a hacer otra cosa. Tal vez habrá un momento en el que no haya que hacer más películas. Hay que dejar de filmar.

Conocí tantos directores que hicieron una gran película y después solo filmaron mierdas, solo por dinero.

Yo no me comparo, pero tomo como ejemplo y valoro mucho a Rulfo. Escribió dos libros geniales y después dijo “basta no tengo más ganas de escribir, no tengo nada más que decir”. No hay que mentir y pensar que somos sabios con miles de cosas para contar. Los temas de los directores son en general los mismos, se repiten los argumentos. Tal vez Lars Von Trier, hace cosas muy distintas y es muy bueno, pero a veces no le creo, le falta alma a sus películas. Es muy bueno de todos modos, pero yo no tengo el talento que él tiene.

**HB ¿Cómo trabajás a nivel estético? Creo que en ambas películas hay una gran comunicación a nivel sensorial porque evitás hacer un cine televisivo de plano- contra plano donde es el diálogo el que explica todo en lugar de las acciones de los personajes.**

**LA** Sí justamente, yo quiero contar todo en un solo plano. No me gusta el corte dentro del plano. Yo trato de observar, y para mí la mejor manera de observar es con un plano a distancia, un poco respetuoso y dejar que el espectador se pueda disparar para cualquier lado, que tenga libertad para pensar lo que quiera. No hay que guiarle la mirada de la película. Yo le exijo más al espectador, un poco más de trabajo, de reflexión.

Con el director de fotografía y camarógrafo de ambas películas, Cobi,, llegábamos al lugar, veíamos más o menos el encuadre que iba a estar en primer plano y qué en el fondo. Se marcaba la acción al actor, estás sentado, comés, te parás, entrás por esa puerta etc. Uso planos medios en general porque es mas fácil de seguir las acciones con un paneo, sencillo.

El inicio de *Los muertos* es una mezcla, de sueño o de recuerdo. Se filmó a 70 cuadros con un steadycam muy malo, pesado y el camarógrafo no podía ver lo que filmaba. Se hizo 4 veces y no pudimos verlas hasta que llegamos a Buenos Aires. En el laboratorio descubrimos que dos de las tomas se velaron, por suerte las otras dos estaban bien. Yo quiero que los encuadres sean geométricos, tranquilos y parejitos para que se pueda contemplar mejor. No hay nada muy pensado, la idea es observar y seguir al personaje, en ocasiones discutimos con Cobi y pensamos que es mejor irse del personaje o bien poner la cámara para ver lo que él está mirando. La idea es observar el personaje todo el tiempo, siempre sin guión.

**HB ¿Cómo haces el montaje?**

**LA** Casi todas las escenas las hacemos en un plano secuencia, entonces filmo un minuto de más al comienzo y al final de cada toma. La película está en lo sensorial del montaje. Ahí decido cuándo le saco el minuto del comienzo cuando el del final. Y así se arma, es como un tempo que

ter à ce jeu et je n'ai pas envie de le faire, ça ne m'intéresse pas. Je ne veux pas faire de cinéma pour faire le beau et boire du champagne. Je n'ai jamais vu le cinéma comme un moyen de subsistance, s'il me permet de vivre, très bien et sinon je ferai autre chose. Peut-être que viendra un moment où il ne sera plus nécessaire de faire des films. Il faut s'arrêter de filmer.

J'ai connu tellement de réalisateurs qui ont fait un grand film puis ensuite n'ont tourné que des merdes, pour l'argent. Je ne me compare à personne, mais je prendrai comme exemple Rulfo, que j'admire beaucoup. Il a écrit deux livres géniaux et après il s'est dit “Stop, je n'ai plus envie d'écrire, je n'ai plus rien à dire”. Il ne faut pas mentir et penser qu'on est des génies avec des milliers de choses à raconter. Les thématiques des réalisateurs sont récurrentes en général, ils répètent les mêmes histoires. Peut-être Lars Von Trier fait très bien des choses très différentes, mais parfois j'ai du mal à le croire, ses films manquent d'âme. De toutes façons, il est très bon, mais je n'ai pas son talent.

**HB Comment travailles-tu d'un point de vue esthétique ? On retrouve dans tes deux films une grande communication sensorielle parce que tu évites le champ-contrechamp du cinéma télévisuel où les dialogues explicitent le film au lieu d'utiliser les actions des personnages pour construire l'histoire.**

**LA** Oui, effectivement, j'aimerais tout dire en un seul plan. Je n'aime pas couper au milieu d'un plan. J'essaie d'observer et, pour moi, la meilleure façon d'observer c'est avec un plan à distance, un peu respectueux et qui laisse le spectateur regarder ce qu'il veut, qui lui laisse cette liberté de penser. Il ne faut pas téléguider sa perception du film. Je suis plus exigeant avec le spectateur, je lui demande un peu plus de travail, de réflexion.

Avec le chef-opérateur et cadreur des deux films, Cobi, on arrivait sur les lieux, on voyait plus ou moins ce qu'on cadrerait en premier plan et ce qu'on mettrait en arrière-plan. On marquait les actions de l'acteur : “Tu es assis, tu manges, tu te lèves, tu entres par cette porte, etc”. En général, je fais des plans moyens parce que c'est plus facile pour suivre les mouvements avec une panoramique, toute simple.

Le début de *Los muertos* est un mélange de rêve et de souvenir. On l'a filmé à soixante-dix images par seconde avec un steadycam de mauvaise qualité, très lourd, et le cadreur ne voyait pas ce qu'il filmait. On a refait la scène quatre fois et on n'a pu voir les prises que de retour à Buenos Aires. Au laboratoire, on s'est rendu compte que deux des prises étaient voilées ; heureusement les deux autres étaient bonnes.

J'aime que les cadrages soit géométriques, simples et ressemblants, pour faciliter la contemplation. Rien n'est vraiment élaboré au préalable, mon idée est d'observer et de suivre le personnage. Quand on n'était pas d'accord avec Cobi, on décidait de se détacher du personnage ou bien de mettre la caméra de façon à montrer ce que lui était en train de regarder. L'idée est de suivre le personnage tout le temps, sans scénario.



Los muertos (2004) de Lisandro Alonso

lo siento yo internamente. No pierdo tiempo en el montaje, la película ya esta montada, además filmo de manera cronológica, para ayudar a los actores, a mí y a la historia, porque si en algún momento se me canta el culo de ir para otro lado tengo la libertad de hacerlo.

Para el actor es más fácil porque entiende mejor lo que el está haciendo. Respecto a la fotografía confío en Cobi, es su trabajo, yo no sé cómo se va a ver la profundidad de campo o si va a ser una imagen contrastada.

En ese sentido, sí que es un poco documental la forma de filmar.

Un comentario sobre la escena de *La libertad* en que Misael se va a dormir la siesta y la cámara va sola por el monte y luego una plantación.

Eso no tiene ningún significado, pero a veces siento al filmar que me estoy aburriendo de seguir al protagonista, entonces digo "acá invento algo". Pensando en el total de la película siento que tiene que haber un quiebre, sea la siesta de Misael, la cabra o la prostituta en *Los muertos*. En *Los muertos* creo que pasamos mucho tiempo con Vargas, entonces después de lo de la cabra siento que yo quiero ver a alguien joven y es cuando vemos al chiquito trepando por los árboles. Todo es bastante inconsciente, nunca sé si de repente puedo colgarme con una hormiga o viendo el agua del río pasar. Así se puede notar que alguien más está en la historia, sea el camarógrafo o el director que dice "ahora vamos para este lado", pero nunca sé de antemano cuando puede suceder. A medida que voy filmando intento darme cuenta para dónde seguir la historia o dónde debe haber algo que sorprenda.

**HB ¿Lo de matar un animal en cámara?**

**LA** Eso no estaba en la idea original. No me interesa shockear al espectador. Fue casualidad que el animal sangrara delante de cámara, nosotros no sabíamos como iba a pasar.

**HB Comment fais-tu le montage ?**

**LA** Quasiment toutes les scènes sont tournées en plan-séquence, je filme une minute de plus au début et à la fin de chaque prise. Tout le film est dans l'aspect sensoriel du montage. C'est là que je décide à quel moment je coupe la minute initiale et idem pour la minute finale. Je monte comme ça, avec un tempo que je ressens intérieurement. Je ne perds pas de temps au montage, le film est déjà monté. En plus je filme de façon chronologique pour faciliter le travail aux acteurs, à moi et à l'histoire, parce que si à un moment donné j'ai envie d'aller dans une autre direction, j'ai la liberté de le faire.

Pour l'acteur c'est plus facile parce qu'il comprend mieux ce qu'il fait. Concernant la photographie, j'ai confiance en Cobi, c'est son travail, je ne sais pas comment va être la profondeur de champ ou si l'image sera contrastée. En ce sens, ma façon de filmer se rapproche du documentaire.

Un commentaire sur la scène de *La libertad* dans laquelle Misael part faire une sieste et que la caméra part seule dans la montagne puis dans une plantation.

Cette scène n'a pas de signification particulière, mais parfois, en filmant, je m'ennuie de suivre le protagoniste alors je me dis : "Là, il faut que j'invente quelque chose". En repensant au film dans sa totalité, je sens qu'il faut un coupure, que ce soit la sieste de Misael, l'épisode de la chèvre ou de la pute dans *Los muertos*. Dans *Los muertos*, je crois qu'on a passé beaucoup de temps avec Vargas, alors après la scène de la chèvre j'ai envie de voir quelqu'un de jeune, et c'est là qu'apparaît le garçon qui monte dans l'arbre. Tout ça est assez inconscient, je ne sais pas si tout à coup je vais m'attarder sur une fourmi ou sur l'eau du fleuve qui court. De cette façon on voit qu'il y a quelqu'un d'autre dans l'histoire, que ce soit le cadreur ou le réalisateur qui dit : "Maintenant on va par là", mais je ne sais jamais à l'avance quand ça va arriver. A



Pero sentí que era importante que este hombre mate para que la gente se de cuenta que para él es instintivo matar, que sabe como hacerlo fácilmente y es natural. Encuentra un machete, un animal y piensa que en la casa de su nieto no va haber comida, entonces quiere llevar un poco de alimento. Y también para cargarlo de agresividad, si puede matar a un animal de quince kilos puede matar a un chiquito de trece años.

El título de *Los muertos* no tiene relación con la gente que él pudo haber matado, sino con la forma de vida de esa gente. Tienen muy pocas opciones de vida, siguen respirando pero es como una muerte lenta. Me interesa hablar de las personas que están más resignadas a cuando se les acabe el tiempo. En esa zona hay un áurea de violencia, de muerte y se tiene otro respeto a la vida, cuando algo se muere se muere, nadie les garantizó que se tiene que vivir por siempre. Cuando chupan mucho alcohol aflora más toda la agresividad que reciben del mundo exterior y la expresan de alguna manera. Sumado a que de chiquitos tuvieron mala alimentación se les congela la forma de razonar, no pueden resolver fácilmente los problemas ni tienen posibilidad de hablarlo, entonces lo descargan con violencia física.

**HB ¿La naturaleza es violenta?**

**LA** Sí, es violencia. Yo quiero ir a Ushuaia porque hay hielo, puerto, viento y frío. Que el personaje sienta la violencia de es frío que lo puede helar en cualquier momento y que no tenga un lugar donde habitar, sólo va a querer conseguir alcohol y caminar por la ciudad para encontrar reparo y eso le va a generar violencia por sufrir el frío. Quiero ir al lugar y ver que posibilidades hay de relacionar el entorno con su forma de estar en el día. Puede desmayarse y congelarse, o entrar en un corral con ovejas y gallinas, no sé. Además tendrá ese problema de no saber expresar lo que le hace falta.

**HB ¿Te sentís identificado con tus personajes? ¿Hablan algo por vos?**

**LA** Para mí son personajes muy universales. Están obligados a comunicarse para satisfacer sus necesidades y como no lo consiguen por la vía de la palabra ya ni lo intentan. Yo antes era más tímido, sentía que todo lo que tenía para decir no le iba a interesar a nadie, entonces no lo decía y me lo tragaba todo.

Por eso siempre me interesa filmar un solo personaje y generalmente nunca hablo de mujeres porque hasta el día de hoy que no sé como involucrarlas en una película o en mi mundo.

Muchas veces prefiero estar solo con mis problemas, cuando tengo dudas con mis decisiones son mis dudas y decisiones, si pongo a otra persona a mi lado ya siento la responsabilidad de involucrar su comunicación con la mía y eso ya es mucha presión y me genera un doble conflicto. Yo prefiero pasar desapercibido porque me da más libertad para observar a los demás y así aprendo de mí mismo. Si

medida que yo filme yo voy a intentar de me rendir cuenta como la historia debe seguir o si él debe tener una sorpresa.

**HB Et tuer un animal face à la caméra ?**

**LA** Ça n'était pas dans l'idée de départ. Ça ne m'intéresse pas de choquer le spectateur. C'est par hasard que l'animal saigne devant l'objectif, on ne savait pas comment ça se déroulerait. Mais j'ai senti que c'était important que cet homme tue pour qu'on se rende compte que c'est instinctif chez lui, qu'il sait comment tuer d'une façon simple et naturelle. Il trouve une machette, un animal et comme il se dit que chez son petit-fils il n'y aura sans doute rien à manger, alors il décide d'apporter quelque chose. Et c'était aussi pour le charger d'agressivité : s'il peut tuer un animal de quinze kilos, il peut aussi tuer un enfant de treize ans.

Le titre *Los muertos* n'a pas de relation avec les personnes qu'il a pu tuer mais avec la façon de vivre de ces gens. Ils ont peu d'alternative dans la vie, ils respirent encore mais c'est comme une mort lente. Ça m'intéresse de parler de ces gens qui sont résignés à ce que leurs jours soient comptés. Dans cette région, il y a une violence et une mort latentes et les gens ont un autre respect pour la vie : quand quelque chose meurt, elle meurt, personne ne leur a garanti qu'elle devait vivre éternellement. Quand ils boivent beaucoup, toute l'agressivité du monde extérieur qu'ils ont reçue s'extériorise et ils l'expriment comme ils peuvent. Comme, de plus, ils n'ont pas reçu une bonne alimentation dans leur enfance, leur cerveau s'arrêtait de raisonner, ils ne peuvent pas résoudre les problèmes facilement, ils n'ont pas la possibilité de les verbaliser, alors ils déchargent cette tension à travers la violence physique.

**HB La nature est violente ?**

**LA** Oui, elle est violence. Je veux aller à Ushuaia parce qu'il y a de la glace, du vent, un port, il fait froid. Il faut que le personnage sente la violence de ce froid qui peut le congeler à n'importe quel moment et qu'il sente qu'il n'a pas où aller ; il essaiera de se procurer de l'alcool, il marchera dans les rues en quête d'une consolation et ça, ça produira chez lui de la violence, à cause de ce froid qui fait mal. Je veux aller sur les lieux pour voir comment mettre en relation l'environnement et sa façon d'être dans l'espace d'une journée. Il peut perdre connaissance et mourir de froid ou entrer dans une étable avec les moutons et les poules, je ne sais pas. En plus, il aura ce problème de ne pas savoir exprimer ce dont il a besoin.

**HB Tu t'identifies avec tes personnages ? Ils sont un peu tes porte-parole ?**

**LA** Pour moi ce sont personnages universels. Ils sont obligés de communiquer pour satisfaire leurs besoins et comme ils n'y arrivent pas à travers les mots, ils n'essayent même plus.

Avant j'étais plus timide, j'avais l'impression que ce que j'avais à dire n'intéresserait personne, alors je me taisais et gardais tout pour moi.

C'est pour ça que je filme un seul personnage et, en général, je ne parle pas des femmes parce que, pour le moment,

uno no pasa desapercibido está obligado a comunicarse y tiene menos tiempo para aprender de los demás.

#### **HB Conclusión de ¿Qué es el cine?**

**LA** ¿Qué era lo que hacían los hermanos Lumière? ¿Qué querían decir? ¿Cine documental o ficción? ¿Era, la llegada de un tren, un espectáculo? ¿Una curiosidad tecnológica? Cuando alguien me pregunta que es el cine yo digo que vayan a ver una película de los hermanos Lumière, para mí es eso.

Creo que se puede ver como se quiera, pero el peligro es cuando todo el cine se vuelve un espectáculo. Es un peligro para mucha gente que podría apreciarlo de otra manera si le dieran la oportunidad de hacerlo, pero no se la dan ni las multisalas ni el precio de una entrada que es prohibitivo en Argentina. Si un espectador acá tiene dinero para ir una vez al mes al cine no se puede dar el lujo de ver una película un poco rara, va a ir a ver de la que están hablando todos los diarios y las televisiones.

El tiempo

Más tiempo para mirar las cosas y no que me digan esto es esto. Si filmás este vaso dos segundos, es solo un vaso con un resto de cerveza pero si lo filmás treinta segundos es un vaso con un resto de cerveza que alguien se la tomó, se escucha gente hablar, en castellano, das mucha más libertad de interpretación, sino solo filmás para que el espectador lo tome como lo que es y no le pueda dar otro significado, eso es, el tiempo ayuda a dar más libertad.

**RESUMEN** Me gusta el campo y necesito la ciudad. La vida en la ciudad es más difícil de entender que la vida rural. Busqué a personajes que no conocen el cine, Vargas lo aceptó por dinero como cualquier trabajo. Filmo respetando al que filmo, sólo quiero hacer la película que deseo. Me es difícil escribir un guión, por mi forma de filmar, pero sirve para tener fondos. Los festivales son una forma de forzar al artista y quitarle libertad.

**PALABRAS CLAVES** observar, ganas de filmar, escribir un guión, energía, campo, ciudad, idea de película, actores, escenarios, cuidado, palabra, respeto, festival, dinero, alcoholismo, violencia.



je ne sais pas comment les incorporer dans un film ou dans mon univers.

Bien souvent je préfère être seul face à mes problèmes. Quand j'ai des doutes sur les décisions que je dois prendre, ce sont mes doutes et mes décisions ; si j'ai quelqu'un avec moi, je me sens responsable de mettre en jeu sa communication avec la mienne, et c'est une pression, j'entre dans un conflit double.

Je préfère passer inaperçu parce que ça me laisse davantage de liberté pour observer les autres et de cette façon, j'apprends à me connaître. Si tu ne passes pas inaperçu, tu es obligé de communiquer et ça te laisse moins de temps pour apprendre des autres.

#### **HB Conclusion de : qu'est-ce que le cinéma ?**

**LA** Qu'est-ce que faisaient les frères Lumière ? Qu'est-ce qu'ils voulaient dire ? Cinéma documentaire ou de fiction ? Est-ce que l'arrivée d'un train en gare était un spectacle ? Une curiosité technologique ? Quand quelqu'un me demande ce qu'est le cinéma, je lui réponds d'aller voir un film des frères Lumière, pour moi c'est ça.

Je crois qu'on peut voir le cinéma de différentes façons, mais le danger apparaît quand tout le cinéma devient un spectacle. C'est dangereux pour beaucoup de gens qui pourraient apprécier le cinéma d'une façon autre si on leur en laissait l'opportunité, mais ni les multiplex ni le prix de l'entrée, qui est prohibitif en Argentine ne le leur permettent. Ici, si un spectateur a de quoi aller au cinéma une seule fois par mois, il ne peut pas se payer le luxe d'aller voir un film un peu bizarre, il ira voir celui dont parlent tous les journaux et les chaînes de télé.

Le temps

Plus de temps pour regarder les choses, et aussi qu'on ne me dise pas : Ça, c'est ça ! Si tu filmes ce verre deux secondes, c'est seulement un verre avec un fond de bière mais que tu le filmes trente secondes, c'est un verre avec un fond de bière que quelqu'un a bu, on entend les gens parler, en espagnol... Tu offres beaucoup plus de liberté d'interprétation, sinon tu filmes uniquement pour que le spectateur prennent les choses telles quelles et ne puisse pas y trouver une autre signification ; c'est ça : le temps permet de donner plus de liberté.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR ANA SAINT-DIZIER**

**RÉSUMÉ** J'aime la campagne et j'ai besoin de la ville. La vie en ville est plus difficile à cerner que la vie rurale. J'ai cherché des personnages qui ne connaissent pas le cinéma, Vargas a accepté pour de l'argent ce travail comme un autre. Je filme dans le respect de la personne filmée, je ne veux que faire le film dont j'ai envie. J'ai du mal à écrire un scénario, mais ça sert à trouver des fonds. Les festivals sont une façon d'obliger l'artiste et de lui ôter de la liberté.

**MOTS CLÉS** observer, envie de filmer, écrire un scénario, énergie, campagne, ville, idée de film, acteurs, lieux de tournage, soin, mot, respect, festival, argent, alcoolisme, violence

# una orquesta de reincidentes



La niña santa (2004) Lucrecia Martel

## un orchestre de récidivistes

Diego Lerer

### CINE: TRES JÓVENES CINEASTAS HABLAN DE SU SEGUNDA PELÍCULA

Para cualquier cineasta, la segunda película es una de esas apuestas complicadas que pueden volverse una obsesión. De hecho, existen muchos que jamás llegan a hacerlas, o bien tardan muchísimos años.

El asunto es problemático tanto si la primera fue un éxito o si fue un fracaso. En el primer caso, la presión de repetir aquello que funcionó frente al miedo a reiterarse puede llegar a ser agobiante y frustrante. En el segundo –en el caso de que el fracaso no obligue al cineasta a cambiar de profesión– el problema será hacer funcionar aquello que no salió bien la primera vez.

Todo eso lo saben Paula Hernández, Diego Lerman y Ulises Rosell, tres realizadores que tienen en común haber logrado impactar con sus operas primas, y que hoy se ven ante la perspectiva de rodar nuevamente. A los tres los une, además, haber ganado el premio *eQuinoxe*, que da la Embajada de Francia y el INCAA para el desarrollo de guión.

### CINÉMA : TROIS JEUNES RÉALISATEURS PARLENT DE LEUR SECOND FILM

Pour tout cinéaste, le second film est un de ces paris compliqués qui peuvent tourner à l'obsession. De fait, nombreux sont ceux qui ne parviennent jamais à le faire, ou qui y mettent des années.

L'affaire est tout aussi problématique, que le premier ait été un succès ou un échec. Dans le premier cas, entre l'envie forte de réitérer ce qui a marché et la crainte de se répéter on peut arriver à l'étouffement et à la frustration. Dans le second – en supposant que l'échec ne contraigne pas le cinéaste à changer de métier – le problème sera de faire fonctionner ce qui n'a pas marché pour le premier. Tout ceci est bien connu de Paula Hernández, Diego Lerman et Ulises Rosell, trois cinéastes qui ont en commun d'avoir réussi à faire mouche avec leur première œuvre, et qui se voient aujourd'hui dans la perspective de tourner de nouveau. Ils ont en commun, en outre, d'avoir gagné le prix *eQuinoxe*, de l'Ambassade de France et l'INCAA pour le scénario.

Pero no son los únicos: el año que acaba de comenzar verá infinidad de rodajes y estrenos de segundas películas (ver más adelante), que van desde algunos tanques esperados (como *El aura*, de Fabián Bielinsky) hasta películas que bordean lo experimental (como *Monobloc*, de Luis Ortega), pasando por gente que se tomó su buen tiempo entre una y otra película (Esteban Sapir, que trabaja en *La antena* a casi una década de *Picado fino*, su debut) o trabajadores compulsivos (como Damián Szifrón, que arranca en breve con su segundo opus).

- Para Paula Hernández –que filmó *Herencia* en 2001 y la estrenó con éxito en 2002– la situación no fue sencilla. Si bien hizo un corto (*Eva*) que se acaba de presentar en el Festival de La Habana, todo este tiempo estuvo tratando de encontrarle la vuelta a *Lluvia*, su segundo largo. “Costó mucho encontrar el proyecto –dice. Tuve uno que finalmente decidí no filmar, hasta que finalmente apareció esta historia.”

“*Lluvia* –cuenta la realizadora– es la historia de una mujer y un tipo que se encuentran en un embotellamiento de tránsito. Ella se acaba de separar y viene con el auto cargado de cosas y no tiene siquiera casa. El es un argentino que vive afuera y que vuelve por una ocasión especial. La historia transcurre a lo largo de tres días, en invierno”. Hernández calcula estar filmando para mediados de año –luego de pasar por los talleres de guión para los que fue invitada– y aún no tiene el elenco de la película, que seguramente se conocerá en el 2006.

Mais ils ne sont pas les seuls : l’année qui vient de commencer verra une infinité de tournages et de sorties de seconds films (voir plus loin), qui vont de gros budgets (comme *El aura* de Fabián Bielinsky) à des films qui frisent l’expérimental (comme *Monobloc* de Luis Ortega), en passant par des gens qui ont pris leur temps entre deux films (Esteban Sapir, qui travaille sur *La antena* presque dix ans après *Picado fino*, son début) ou des travailleurs compulsifs (comme Damián Szifrón, qui entamera bientôt sa seconde œuvre).

- Pour Paula Hernández – qui a filmé *Herencia* en 2001 et l’a sorti avec succès en 2002 – la situation n’a pas été simple. Elle a bien fait un court métrage (*Eva*) qu’elle vient de présenter au festival de La Havane, mais tout ce temps, elle l’a passé à tenter de trouver comment faire *Lluvia*, son second long métrage. “J’ai eu bien du mal à former le projet, dit-elle, j’en ai eu un que j’ai décidé finalement de ne pas filmer, jusqu’à ce que cette histoire apparaisse”.

“*Lluvia*, raconte la cinéaste, est l’histoire d’une femme et d’un type qui se rencontrent dans un embouteillage. Elle vient de se séparer et sa voiture est pleine d’affaires, elle ne sait même pas où habiter. Lui est un Argentin qui vit à l’étranger, de passage occasionnel. L’histoire se passe en trois jours, en hiver”. Hernández calcule qu’elle tournera vers la moitié de l’année – après les ateliers de scénario où elle est invitée – et n’a pas encore les acteurs de son film, et ne les aura pas avant 2006, probablement.

*La demolición* (2005) Marcelo Mangone







*Herencia* (2001)  
Paula Hernández

• Rosell calcula que en febrero arrancará con el rodaje de *La intrusa*, que tendrá como protagonista nada menos que a Cecilia Roth. Si bien no es estrictamente su segunda película (fue uno de los codirectores de *El descanso* y dirigió el documental *Bonanza*), se puede decir que es su segunda *película como solista*. “Es la historia de una familia compuesta por una madre y tres hijos varones, a los que la visita de una amiga de la madre les cambia la vida”, cuenta. El filme se rodará en Buenos Aires y en San Luis y –Rosell supone– podrá verse antes de fin de año. “Los cineastas independientes medimos el tiempo por festivales, no por fechas de estreno –dice más en serio que en broma—. Uno la hace, la termina, después nunca sabés cuando se estrena. Te puede pasar como con *El descanso*, que se estrenó cuando empezó el Mundial 2002, no la vio nadie, y ahora me dicen que anda muy bien cada vez que la pasan por cable...”

• El caso de Diego Lerman es más efectivo. Su *Tan de repente* ganó premios alrededor del mundo a lo largo de 2002, se estrenó aquí al año siguiente, y tuvo mucha menos repercusión que la esperada (y merecida). Lerman no perdió el tiempo. En el ínterin filmó un corto –*La guerra de los gimnasios*, basado, como el largo, en cuento de César Aira, que ahora compite en Rotterdam– y ganó (como Rosell) la famosa beca de Cannes para desarrollar su segundo largo, que empezaría a filmar en mayo en Buenos Aires.

*Mientras tanto*, tal el título, “es una coproducción con Francia y posiblemente España –dice. El elenco no está definido, pero yo prefiero trabajar con actores con los que me sienta cómodo, más allá de que sean o no conocidos. Va a ser una película más grande que *Tan de repente*, y estuve trabajando muchísimo en el guión”.

La película, “es difícil de explicar –reconoce. Es la narración de un tiempo. Una película coral, de varias historias cruzadas. Son tres protagonistas que se cruzan

• Rosell calcule qu’en février, il commencera le tournage de *La intrusa*, qui aura pour protagoniste rien moins que Cecilia Roth. Quoique ce ne soit pas son second film au sens strict (il a co-dirigé *El descanso* et a dirigé le documentaire *Bonanza*), on peut dire que c’est son second film en solo. «C’est l’histoire d’une famille composée d’une mère et de trois fils, dont la vie change à partir de la visite d’une amie de la mère» raconte-t-il. Le film sera tourné à Buenos Aires et San Luis et, suppose Rosell, sortira avant la fin de l’année. “Nous, cinéastes indépendants, mesurons le temps en festivals, et non en dates de première, dit-il sérieux plus que pour plaisanter. On le fait, on le termine, mais on ne sait jamais quand il sortira. Cela peut se passer comme pour *El descanso*, qui est sorti au moment du Mondial de foot 2002, personne ne l’a vu, et maintenant on m’en fait compliment à chaque fois qu’il passe sur le câble...”

• Le cas de Diego Lerman est plus frappant. Son film *Tan de repente* a gagné plusieurs prix de par le monde en 2002, il est sorti ici l’année suivante, et a eu bien moins de répercussion que ce qu’on attendait (et qu’il méritait). Lerman n’a pas perdu de temps. Entre temps il a fait un court métrage –*La guerra de los gimnasios*, à partir, comme son long métrage, d’une nouvelle de César Aira, et qui est en compétition à Rotterdam à présent– et il a obtenu (comme Rosell) la fameuse bourse de Cannes pour développer son second long métrage, qu’il devrait commencer à filmer en mai à Buenos Aires.

*Mientras tanto*, tel en est le titre, “est une co-production avec la France et peut-être l’Espagne, dit-il. Les acteurs ne sont pas choisis, mais je préfère travailler avec des acteurs avec lesquels je me sens bien, qu’ils soient connus ou non. Ce sera un film plus grand que *Tan de repente*, et j’ai travaillé énormément sur le scénario”.

Le film “est difficile à expliquer, reconnaît-il, c’est la

como en un rompecabezas, y en el medio, está la historia de una pareja que se está separando. Una mujer le pide a su pareja tiempo para pensar, y digamos que todo sucede en ese tiempo”.

Entre las causas de las demoras para hacer la segunda película algunos admitirán que fueron sus temores y dudas; otros pondrán la dificultad en lo práctico, en lo difícil que resulta conseguir fondos. “Había interés de parte de los productores –dice Lerman–, pero no es sencillo armar un proyecto. Pero a mí lo que más tiempo me llevó fue el guión, lo rearmaba constantemente”.

“Siento que *Herencia* encontró un público gracias a su tono simple, sencillo, que apuntaba a la emoción –comenta Hernández. Sería fácil para mí quedarme en eso, y por eso me costó tanto encontrar otra historia. Por ahí esta película es menos comercial, es más ambigua. Además, creo que el panorama cambió y hoy es más difícil para los que hacemos cine independiente”.

Rosell es el único del trío que se lanza con un nombre conocido como el de *la Roth* y sin temores. “Quería probar cómo sería trabajar con un actor conocido. No veo por qué hay que rechazar eso, como si fuera una regla. Tampoco creo que te asegure nada. Vamos a ver qué pasa”, dice y cuenta que con *Bonanza* –un documental que duró cuatro meses en el Malba– le fue mejor que con *El descanso*, cuando todos creían que iba a ser al revés.

Todos coinciden en que el panorama no es fácil. Rosell teme por el avance de las *majors* y sus filmes que copan las bocas de salida que existen para el cine nacional, más allá de la ventana que da la *cuota de pantalla*. “Creo que la batalla cultural se perdió. La gente no se reconoce en lo propio, sino en lo ajeno. No podés competir con los tanques –dice. Pero gracias a Dios sigue saliendo gente que hace películas”.

Hernández tampoco es muy optimista. “Casi no hay una franja para un cine intermedio –dice. O tenés los *tanques* o te vas al Malba. Es muy difícil sobrevivir. En el medio no hay siquiera un circuito alternativo. Tenés que morir en los multicines”.

Lerman, acaso frustrado por la poca repercusión de su opera prima (que llevó más del doble de espectadores en Francia que en la Argentina y que se vendió a veinte países), es más contundente aún. “Hay una tendencia monopólica muy marcada, tanto en el cine internacional como en el nacional, de achicar la oferta –dice. Por más que tengas reconocimiento afuera, si acá no contás con apoyo de los multimedios, si los exhibidores te la hacen difícil, todo es muy complicado. Me da mucha tristeza. De cualquier manera, mi lugar es expresarme, es hacer la película que quiero. No me puedo hacer cargo de lo que pasa después”.

narration d’un temps. Un film choral, de plusieurs histoires croisées. Il y a trois protagonistes qui se croisent comme dans un puzzle, et au milieu, il y a l’histoire d’un couple qui se sépare. Une femme demande à son compagnon du temps pour réfléchir, et disons que tout se passe pendant ce temps”.

Parmi les raisons de retard pour faire le second film certains admettent leurs craintes et leurs doutes, d’autres avancent les problèmes pratiques, la difficulté à trouver des fonds. “Les producteurs étaient intéressés, dit Lerman, mais il n’est pas simple de monter un projet. Pour moi, le plus long a été d’écrire le scénario, je le montais et le démontais sans arrêt”.

“Je sens qu’*Herencia* a trouvé un public grâce à la simplicité du ton, qui visait l’émotion, commente Hernández. Il me serait facile d’en rester là, c’est pourquoi j’ai eu tant de mal à trouver une autre histoire. Si ça se trouve ce film est moins commercial, plus ambigu. De plus, je crois que le paysage a changé et que c’est plus difficile à présent pour les cinéastes indépendants”.

Rosell es le seul du trio à se lancer avec un nom connu comme celui de *la Roth*, et sans crainte. “Je voulais savoir ce que c’est que de travailler avec un acteur connu. Je ne vois pas pourquoi il faudrait rejeter ça, comme s’il s’agissait d’une règle. Je ne crois pas non plus que ça t’assure quoi que ce soit. On verra bien”, dit-il, et il raconte qu’avec *Bonanza* – un documentaire qui a tenu quatre mois l’affiche du cinéma Malba – les choses ont mieux marché qu’avec *El descanso*, alors que tout le monde croyait le contraire.

Tous s’accordent à dire que l’environnement n’est pas facile. Rosell craint l’avancée des *majors* et de leurs films qui bouchent les issues existantes pour le cinéma national, au-delà de la fenêtre ouverte par le *quota à l’écran*. “Je crois que la bataille culturelle est perdue. Les gens ne se reconnaissent plus dans ce qui vient d’ici, mais dans ce qui vient d’ailleurs. Tu ne peux pas lutter avec les superproductions, dit-il, mais Dieu merci il y a toujours des gens qui font des films”.

Hernández n’est guère plus optimiste. “Il n’y a presque pas de marge pour un cinéma intermédiaire, dit-elle. Ou tu vas voir une superproduction, ou tu vas au Malba. Survivre est bien difficile. Dans le milieu il n’y a même pas de circuit alternatif. Il te faut mourir au multiplex”.

Lerman, peut-être frustré par le peu de répercussion de sa première œuvre (qui a eu presque le double de spectateurs en France qu’en Argentine et qui s’est vendue dans 20 pays), est encore plus radical. “Il y a une tendance de monopole très marquée, tant dans le cinéma international que local, à rétrécir l’offre, dit-il. Même si tu es reconnu à l’étranger, si tu n’est pas aidé ici pas les multimédias, si les exploitants te font la vie dure, tout devient très compliqué. J’en suis très triste. De toute façon, ma position est de m’exprimer, de faire le film que je veux faire. Je ne peux pas porter le poids de ce qui se passe après”.

## SEGUNDAS QUE HICIERON HISTORIA

Durante el año que terminó se estrenaron varias segundas películas que tuvieron importante repercusión internacional. De hecho, las dos películas argentinas que participaron en Cannes, *La niña santa*, de Lucrecia Martel; y *Los muertos*, de Lisandro Alonso, son segundas películas. A diferencia de lo que sucedió con la uruguayana *Whisky*, de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll –coproducción con la Argentina que sirvió para que los directores pegarán un importante salto en cuanto a repercusión internacional respecto a *25 watts*– las películas de Martel y Alonso confirmaron el sobrado talento de ambos realizadores pero a la vez no salieron del todo de su personal y ya probado (amado o incomprendido) estilo.

*La cruz del sur*, de Pablo Reyero, pasó por Cannes (pero de 2003), y fue la primera experiencia en ficción del director del documental *Dársena Sur*. El filme se estrenó en marzo pasado. Daniel Rosenfeld pasó por Venecia 2003 con *La quimera de los héroes*, que continúa en la veta de “documental de autor” de su anterior *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*. Y también se estrenó *La mina*, de Víctor Laplace.

En las últimas décadas hubo algunas segundas películas que fueron clave para las carreras de cineastas consagrados, como *El romance del Aniceto y la Francisca*, de Leonardo Favio; *La historia oficial*, de Luis Puenzo; *Hombre mirando al sudeste*, de Eliseo Subiela, y *Señora de nadie*, de María Luisa Bemberg, entre otras.

## DEUXIÈMES FILMS MARQUANTS

L’an passé sont sortis plusieurs seconds films qui ont eu une grande répercussion internationale. En fait, les deux films argentins qui ont participé au festival de Cannes, *La niña santa* de Lucrecia Martel, et *Los muertos* de Lisandro Alonso, sont des seconds films. A l’inverse de ce qui est arrivé pour le film uruguayen *Whisky*, de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll – coproduit avec l’Argentine qui a servi à ce que les cinéastes fassent un grand bond dans la répercussion internationale par rapport à *25 watts* – les films de Martel et d’Alonso ont confirmé l’immense talent des deux réalisateurs, mais ils ne sont pas non plus tout à fait sortis de leur style personnel et avéré (apprécié ou incompris).

*La cruz del sur*, de Pablo Reyero, est passé par Cannes (mais en 2003), c’était la première expérience de fiction du cinéaste du documentaire *Dársena Sur*. Ce film est sorti en mars passé. Daniel Rosenfeld est passé par Venise en 2003 avec *La quimera de los héroes*, qui prolonge la trajectoire de «documentaire d’auteur» du précédent *Dino Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*. Et *La mina* de Víctor Laplace est sorti aussi.

Dans les dernières décennies, il y a eu quelques deuxièmes films clés pour les carrières de cinéastes consacrés, comme *El romance de Aniceto y la Francisca*, de Leonardo Favio, *La historia oficial* de Luis Puenzo, *Hombre mirando al sudeste*, d’Eliseo Subiela, et *Señora de nadie*, de María Luisa Bemberg, entre autres.

*La niña santa* (2003), Lucrecia Martel



**LAS PELÍCULAS QUE SE VIENEN...**

Además de los filmes de Paula Hernández, Diego Lerman y Ulises Rosell, la que sigue es una lista (incompleta, provisoria) de algunas segundas películas que están terminadas, en rodaje o preproducción.

*Cuatro mujeres descalzas*, de Santiago Loza. Si bien no tuvo una gran repercusión de público, *Extraño* fue uno de los descubrimientos del año. Entre que terminó esa película (2002) y ahora, el cordobés Loza se las arregló para volver a filmar, en este caso la historia de cuatro mujeres y sus vivencias a lo largo de un sofocante enero en Buenos Aires. Terminada.

*El aura*, de Fabián Bielinsky. Si bien es el más veterano del grupo, es uno de los que más tiempo se tomó en reincidir: cinco años. En su caso, es la precisión en el trabajo de guión lo que le lleva tiempo. Nuevamente con Ricardo Darín, el director de *Nueve reinas* promete un thriller enigmático con un protagonista epiléptico. En rodaje.

*Como un avión estrellado*, de Ezequiel Acuña. El director de *Nadar solo* y otra historia de amores adolescentes y familias disfuncionales. Aquí, habla de un romance de una chica chilena (Manuela Martelli, de *Machuca*) con un porteño (Ignacio Rogers), que atraviesa una complicada situación familiar. En posproducción.

**LES FILMS À VENIR**

Outre les films de Paula Hernández, Diego Lerman et Ulises Rosell, la liste qui suit (incomplète, provisoire) donne quelques seconds films terminés, en tournage ou en pré-production.

*Cuatro mujeres descalzas* de Santiago Loza. Malgré sa faible répercussion dans le public, *Extraño* a été une des découvertes de l'année. Depuis la fin de ce film (2002) et maintenant, Loza, qui est de Córdoba, s'est débrouillé pour filmer de nouveau, dans le cas présent l'histoire de quatre femmes et de leur vécu au cours d'un mois de janvier suffocant à Buenos Aires. Terminé.

*El aura* de Fabián Bielinsky. Quoiqu'il soit le plus ancien du groupe, c'est un de ceux qui a mis le plus de temps à récidiver : 5 ans. Lui, c'est la précision du scénario qui lui prend du temps. A nouveau avec Darín, le cinéaste de *Nueve reinas* promet un thriller énigmatique dont le personnage central est épileptique. En tournage.

*Como un avión estrellado*, d'Ezequiel Acuña. Le réalisateur de *Nadar solo* raconte une autre histoire d'amours adolescentes et de familles qui fonctionnent mal. Ce sont ici les amours d'une jeune chilienne (Manuela Martelli, de *Machuca*) et d'un portègne (Ignacio Rogers) qui traverse une situation familiale compliquée. En post-production.



*Monobloc* (2005), Luis Ortega

*Monobloc*, de Luis Ortega. Aún más arriesgada y vanguardista que su opera prima, *Caja negra*, pero con elenco de primeras figuras (Graciela Borges, Rita Cortese, Carolina Fal y *mamá* Evangelina Salazar), Ortega cuenta la historia de tres mujeres que intentan sobrevivir, solas, en un mundo cada vez más enrarecido. En posproducción.

*Los suicidas*, de Juan Villegas. Su opera prima, *Sábado*, protagonizada por Gastón Pauls, se terminó en 2001 y se estrenó en 2002. Este lunes, y tras una larga demora,

*Monobloc*, de Luis Ortega. Encore plus avant-gardiste et casse-cou que pour son premier film *Caja negra*, mais pourvu d'une affiche de grands noms (Graciela Borges, Rita Cortese, Carolina Fal, et *Mamá* Evangelina Salazar), Ortega raconte l'histoire de trois femmes qui tentent de survivre seules, dans un monde de plus en plus oppressant. En post-production.

*Los suicidas*, de Juan Villegas. Sa première œuvre, *Sábado*, où Gastón Pauls avait le premier rôle, finie en 2001, est sortie en 2002. Ce lundi, après une longue





*Monobloc* (2005), Luis Ortega

Villegas logró comenzar el rodaje de su adaptación de la novela de Antonio Di Benedetto, con Daniel Hendler en el papel protagónico. En rodaje.

*Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás. Transformado en figura de culto tras el éxito de *Balnearios*, Llinás se lanza a la ficción para contar un relato de aventuras que transcurre en la provincia de Buenos Aires, pero que incluye escenas en el África y otras durante la Segunda Guerra Mundial. En preproducción.

*La antena*, de Esteban Sapir. Que el director de *Picado fino* (rodada entre 1992 y 1994) se toma su trabajo seriamente (y sin apuro) es bien sabido. Filmada en 2004, su nueva película (de *retro-ciencia-ficción*) verá la luz en 2006, debido a su trabajo de efectos digitales. En posproducción.

*Hacer agua*, de Rodrigo Fürth. El director de *Tocá para mí* rodó durante 2004 este drama acerca de un argentino que, ante la muerte de su esposa, se ve obligado a permanecer en Nueva York solo y sin dinero. Los protagonistas son Pepe Soriano y Adriana Aizenberg. Terminada.

*El custodio*, de Rodrigo Moreno. En realidad, más que la segunda, *El custodio* puede ser tomada también como la primera o la tercera película de Moreno, que dirigió uno de los cortos de *Mala época* y codirigió *El descanso*. La historia de un guardaespaldas que encarnará Julio Chávez viene llevándose todos los premios al guión. En preproducción.

attente, Villegas a réussi à démarrer le tournage de son adaptation du roman d'Antonio Di Benedetto, avec Daniel Hendler en premier rôle. En tournage.

*Historias extraordinarias*, de Mariano Llinás. Devenu figure culte après le succès de *Balnearios*, Llinás s'est lancé dans la fiction pour un récit d'aventures dans la province de Buenos Aires, où il inclut des scènes tournées en Afrique et d'autres de la seconde guerre mondiale. En pré-production.

*La antena*, d'Esteban Sapir. On sait que le cinéaste de *Picado fino* (tourné de 1992 à 1994) prend son travail au sérieux (et sans se presser). Tourné en 2004, son nouveau film (de *retro-science-fiction*) doit voir le jour en 2006, à cause de son travail d'effets numériques. En post-production.

*Hacer agua*, de Rodrigo Fürth. Le réalisateur de *Tocá para mí* a tourné en 2004 ce drame au sujet d'un Argentin qui, face à la mort de son épouse, se voit obligé de rester à New York, seul et sans le sou. Les personnages principaux sont Pepe Soriano et Adriana Aizenberg. Terminé.

*El custodio*, de Rodrigo Moreno. En réalité, plus que comme un second film il peut être considéré, comme le premier ou le troisième film de Moreno, qui a réalisé l'un des courts de *Mala época* et a co-réalisé *El descanso*. L'histoire d'un garde du corps qu'incarnera Julio Chávez remporte tous les prix de scénario. En pré-production.



Pablo Stoll (Uruguay),  
à Toulouse 2004,  
réalisateur avec Juan Pablo Rebella  
de *Whisky* (2004) et *25 watts* (2003)

*Cómo pasan las horas*, de Inés de Oliveira Cézar. En 2001 dirigió su opera prima, *La entrega* (que se estrenó en 2002). Hace poco terminó el rodaje de este filme que marca la última aparición en el cine de Susana Campos, que falleció en pleno rodaje. El filme tiene guión de la directora y el autor teatral Daniel Veronese. Terminada.

*Adiós, querida luna*, de Fernando Spiner. Presentada en competencia el año pasado en el Festival de Mar del Plata, y recién estrenada en Villa Gesell, el filme del director de *La sonámbula* es una comedia que cuenta la epopeya de un grupo de argentinos (Gabriel Goity, Alejandra Flechner y Alejandro Urdapilleta) perdidos en el espacio. Terminada.

*La hora de los valientes*, de Damián Sziffrón. Si bien se sabe poco de su trama, la nueva película del creador de *Los simuladores* y director de *El fondo del mar*, volverá a ser un thriller con elementos de comedia, con Diego Peretti y Luis Luque, en los roles protagónicos. El rodaje comienza en breve. En preproducción.

*La demolición*, de Marcelo Mangone. Si bien su opera prima, *Natural*, una historia de amor entre adolescentes, nunca se estrenó, Mangone ya rodó su segundo largo, centrado en un hombre que quiere mantener su empresa pese a la crisis. Con Enrique Liporace, Gastón Pauls y Mimí Ardú. En posproducción.

*Pueblo chico*, de Fernán Rudnik. El director de la experimental *El nadador inmóvil* (filmada en 1998, estrenada en el 2000) se lanza a contar este drama intimista entre tres personajes (Lorenzo Quinteros, Carla Crespo, Diego Starosta) que sobreviven en un pueblo alejado de la civilización. Terminada.

*Cómo pasan las horas* de Inés de Oliveira Cézar. En 2001 elle a réalisé sa première œuvre, *La entrega* (sortie en 2002). Il y a peu de temps elle a fini de tourner ce film qui marque la dernière apparition au cinéma de Susana Campos, morte durant le tournage. Le scénario est de la cinéaste et du dramaturge Daniel Veronese. Terminé.

*Adiós, querida luna*, de Fernando Spiner. Présenté en compétition l'an dernier à Mar del Plata il vient de sortir à Villa Gesell. Ce film du réalisateur de *La sonámbula* est une comédie qui raconte l'épopée d'un groupe d'Argentins (Gabriel Goity, Alejandra Flechner et Alejandro Urdapilleta) perdus dans l'espace. Terminé.

*La hora de los valientes*, de Damián Sziffrón. Quoiqu'on ne sache pas grand chose de sa trame, le nouveau film du créateur de *Los simuladores* et réalisateur de *El fondo del mar*, sera un thriller avec des éléments de comédie, avec Diego Peretti et Luis Luque dans les rôles principaux. Le tournage commence bientôt. En pré-production.

*La demolición*, de Marcelo Mangone. Bien que son premier film, *Natural*, histoire d'amour entre adolescents, ne soit jamais sorti, Mangone a déjà tourné son second long métrage, centré sur un homme qui veut sauver son entreprise malgré la crise. Avec Enrique Liporace, Gastón Pauls et Mimí Ardú. En post-production.

*Pueblo chico*, de Fernán Rudnik. Le réalisateur de l'expérimental *El nadador inmóvil* (filmé en 1998, sorti en 2000) nous raconte ce drame intimiste de trois personnages (Lorenzo Quinteros, Carla Crespo, Diego Starosta) qui survivent dans un village éloigné de la civilisation. Terminé.

*Dormir al sol*, de Alejandro Chomski. Basada en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares, el probable segundo filme del director de *Hoy y mañana* quedó como proyecto suplente en los premios eQuinoxe (*ver más arriba*), además de ser finalista en los premios de guión que otorga Sundance y que ganó Moreno. Los protagonistas serían Julio Chávez, Romina Ricci y Julieta Cardinali. En preproducción.

#### OTROS PROYECTOS

Además de los dieciocho filmes citados, otros títulos nacionales dirigidos por cineastas “reincidentes” que están en distintas etapas de preproducción (esto es, que todavía pueden modificarse sustancialmente, suspenderse o jamás hacerse) son *Fe*, de Leonardo Di Césare; *El otro*, de Ariel Rotter; *Aguas verdes*, de Mariano de Rosa (ambas ganadoras del concurso de primeras y segundas películas del INCAA); *Parto natural*, de Juan Taratuto, y *La velocidad funda el olvido*, de Marcelo Shapces, entre otros.

**RESUMEN** Paula Hernández (*Herencia*), Diego Lerman (*Tan de repente*) y Ulises Rosell (*Bonanza*) se preparan para hacer sus segundos filmes. Para otros, la segunda fue decisiva. Y no son los únicos: más de veinte directores reincidentarán en los próximos meses.

**PALABRAS CLAVES** segunda película, reincidentir, historia, guión, estreno, rodaje.

*Dormir al sol*, d’Alejandro Chomsky. Basé sur le roman homonyme d’Adolfo Bioy Casares, le probable second film du réalisateur de *Hoy y mañana*, s’est retrouvé en liste supplémentaire de projets pour le prix Quinoxe (voir plus haut), et en plus, finaliste pour le prix au scénario décerné par Sundance, qu’a gagné Moreno. Les rôles centraux seraient Julio Chávez, Romina Ricci et Julieta Cardinali. En pré-production.

#### AUTRES PROJETS

En plus des dix-huit films cités, d’autres titres nationaux dirigés par des cinéastes “récidiviste” se trouvent à divers stades de pré-production (c’est-à-dire qu’ils peuvent encore subir des modifications significatives, s’interrompre, ou ne jamais se faire) : ce sont *Fe*, de Leonardo Di Cesare, *El otro*, d’Ariel Rotter, *Aguas verdes*, de Mariano de Rosa (tous deux ont gagné le concours de premier et deuxième films de l’INCAA), *Parto natural*, de Juan Taratuto, et *La velocidad funda el olvido*, de Marcelo Schapces, entre autres.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR ODILE BOUCHET

**RÉSUMÉ** Paula Hernández (*Herencia*), Diego Lerman (*Tan de repente*) et Ulises Rosell (*Bonanza*) préparent leur second film. Pour d’autres, le second film a été décisif. Et ils ne sont pas les seuls : plus de vingt cinéastes récidiveront dans les mois qui viennent.

**MOTS CLÉS** second film, récidiver, histoire, scénario, projet, sortie de film, tournage



Daniel Rosenfeld, Toulouse mars 2004



Leonardo Di Césare, Toulouse 2004  
Réalisateur de *Buena Vida Delivery* (Argentine, 2003).  
Grand Prix Coup de cœur des 16<sup>e</sup> Rencontres

# EL ELVIS ROJO



## L'ELVIS ROUGE

Eduardo Montes-Bradley

Antes de las *cookies* y los *pop-up windows* de Internet, hubo *bumper stickers*, calcomanías que se adherían a los paragolpes de los coches que proclamaban la filiación política del motorista, su estado civil, la condición de alumno destacado del gordito que saluda apoyado en la luneta trasera, las simpatías por algún equipo de béisbol, que los Marines tienen que irse de Nicaragua, que hay que apoyar a los que están en Granada, o que ama New York aunque uno viva en Nebraska. Hoy ya no se ven bumper stickers, en parte porque lo que desapareció fueron los paragolpes y no habiendo dónde pegar las consignas (efímeras ellas), la oferta fue desapareciendo. Por eso me llamó tanto la atención encontrarme frente al más enigmático de todos los que jamás vió: "Who's Dean Reed?" (¿Quién es Dean Reed?). Por una vez el *sticker* no buscaba marcar diferencias o señalar simpatías sino que postulaba un enigma. La calcomanía llevaba más de veinte años pegada al paragolpe del Volvo.

Antes de las *cookies* y los *pop-up windows* d'Internet, il y a eu des autocollants, ces décalcomanies que l'on collait sur les pare-chocs des voitures, qui clamaient l'appartenance politique du chauffeur, son état civil, le prix d'excellence du petit gros qui salue par la lunette arrière, les sympathies pour un club de base-ball, la nécessité du retrait des Marines du Nicaragua, le besoin de soutien à ceux de Granada ou qu'on aime New York même si on vit dans le Nebraska. On ne voit plus aujourd'hui de ces autocollants, entre autres parce que ce qui a disparu ce sont les pare-chocs, et comme on n'a plus où coller les slogans (tous éphémères), l'offre a fini par disparaître. C'est pourquoi j'ai été si interloqué de me trouver face au plus énigmatique que j'aie jamais vu : "Who's Dean Reed ?" (Qui est Dean Reed ?). Pour une fois, l'autocollant ne cherchait pas à marquer des différences ou des sympathies mais affirmait une énigme. Il y avait plus de vingt ans que la décalcomanie était collée sur le pare-choc de la Volvo.





Avec Salvador Allende  
1970, Chile

Entre muchas otras cosas Reed fue el protagonista de *American Rebel* un documental de Will Roberts en el que el cowboy confiesa abiertamente de su conversión al marxismo-leninismo, su simpatía por las luchas obreras, su fervor socialista. En *American Rebel* Reed aparece cantando para Arafat y las tropas sandinistas, en Chile en tiempos de la represión en la Plaza Roja asediado por adolescentes como si fuera un beatle cualquiera. De algún modo el filme de Roberts es una suerte de respuesta tardía a *Alicia en el país de las maravillas* aunque el set que elige Reed para sus viajes esté más cerca de Jonathan Swift que de Lewis Carroll. *American Rebel* se exhibe en Denver en 1985. Para entonces Ronald W. Reagan cursaba el primer año de su segundo término y para el presidente, la URSS era el “el imperio maligno”. Dean Reed vendía centenares de miles de discos en el imperio maligno y había protagonizado decenas de fil-

Parmi bien d'autres choses Reed a été protagoniste d'*American Rebel*, un documentaire de Will Roberts dans lequel le cow-boy avoue ouvertement sa conversion au marxisme-léninisme, sa sympathie pour les luttes ouvrières, sa ferveur socialiste. Dans *American Rebel* on voit Reed chanter pour Arafat et pour les troupes sandinistes, au Chili à l'époque de la répression sur la Place Rouge, assailli par des adolescents comme s'il était un quelconque Beatle. D'une certaine façon, le film de Roberts est une sorte de réponse tardive à *Alice au pays des merveilles*, même si le terrain d'action choisi par Reed pour ses voyages est plus proche de Jonathan Swift que de Lewis Carroll. *American Rebel* est projeté à Denver en 1985. A cette époque-là, Ronald W. Reagan en était à la première année de son second mandat, et pour le président, l'URSS était “l'empire du mal”. Dean Reed vendait des centaines de milliers de disques dans l'em-

mes. Si Estados Unidos tenían a Baryshnikov, los rusos contaban con la complicidad del Johnny Cash de los Cárpatos, al Kenny Rogers de los Urales y el Clint Eastwood de la lucha por la Paz. Con el tiempo, el vaquero socialista acabaría por convertirse en una postal descolorida de la guerra fría, pero por simple que fuera, el enigma no estaba resuelto: la historia no terminaba de contarse. Algo detrás del nombre de Reed me era mucho más familiar que un bumper sticker. Quizás fuera la coincidencia de que un homónimo suyo hubiera inaugurado el tránsito hacia el Este, durante los diez días que sacudieron al mundo. Warren Beatty hizo un buen Reed; ahora Tom Hanks quería llevar a la pantalla la historia del Dean y a mí me seguía haciendo ruido el camarada cowboy: faltaba algo. Fue entonces que me encontré con María Esther Lovero en un mercadito tropical y entre papayas, kiwis, mangos y avocados le confieso mi preocupación en torno al nombre que había visto escrito en la calcomanía que estaba pegada al paragolpes del Volvo. Ni lenta ni perezosa María pasa a contarme que Dean le había birlado la novia a Palito Ortega en un filme de Carreras, y de cómo las muchachas suspiraban por el gringo. Después de todo la historia no era tan simple, lo que antes era ruido empezaba a convertirse en música para mis oídos: antes de entregarse a la causa del internacionalismo proletario Reed había transitado por Radio Mitre, por el auditorio de la UOM y por los carritos de la costanera; había estado preso en Devoto y calavereando en las boîtes de moda. Sólo faltaba que Dean Reed fuera argentino. La pregunta comenzaba a molestarme.

Es cierto, Dean Reed había pasado por Buenos Aires antes de consagrarse como el “Camarada Cowboy” en el top Ten de las prioridades soviéticas, pero también es cierto que la mayoría de los que conocieron al cowboy en sus tiempos de gloria (aún hoy) desconocen su incursión en tierras de Andrea del Boca, sus repetidas apariciones en los sábados circulares de Pippo Mancera, de su rivalidad con Palito Ortega por una mujer con la que logró quedarse aunque más no sea en celuloide porque en la vida real la chica se fue a Miami con el tucumano. Los ruskies se habían perdido lo mejor: Reed quemando una bandera frente a la embajada norteamericana (¿la quemaba o la lavaba?), Reed moviéndose como Elvis en la pantalla cóncava del Philips que mi zeide había comprado en cuotas a un cuentenik de Burzaco, Reed firmando autógrafos en Lavallo un jueves después del estreno de *Mi primera novia*. Los soviéticos habían consagrado al ídolo, pero nosotros lo habíamos convertido, la transformación había tenido lugar en el mágico y misterioso sur.

pire du mal et avait joué dans des dizaines de films. Si les États-Unis avaient Baryshnikov, les Russes avaient la complicité du Johnny Cash des Carpates, du Kenny Rogers de l'Oural, et du Clint Eastwood de la lutte pour la Paix. Avec le temps, le cow-boy socialiste finirait par devenir une carte postale jaunie de la guerre froide, mais quoique simple, l'énigme n'était pas résolue : l'histoire n'était pas racontée jusqu'au bout. Quelque chose derrière le nom de Reed m'était bien plus familier que l'autocollant. Peut-être était-ce l'homonymie de celui qui a démarré le transit vers l'Est, pendant les dix jours qui secouèrent le monde. Warren Beatty a fait un bon Reed ; maintenant Tom Hanks voulait porter à l'écran l'histoire de Dean, et moi, je trouvais que ça clochait encore chez le camarade cow-boy : quelque chose manquait. C'est alors que j'ai rencontré María Esther Lovero sur un petit marché tropical, et entre papayes, kiwis, mangues et avocats, je lui avoue mon souci au sujet du nom que j'avais vu écrit sur la décalcomanie collée au pare-choc de la Volvo. Sans me faire languir María me raconte que Dean avait soufflé sa copine à Palito Ortega dans un film de Carreras, et comment les filles soupiraient pour le “gringo”. Après tout l'histoire n'était pas si simple, ce qui clochait commençait à devenir musique à mes oreilles : avant de se consacrer à la cause internationaliste prolétaire, Reed était passé par Radio Mitre, par l'auditorium de la UOM et par les restaurants à grillades de la Costanera ; il avait été prisonnier à Devoto et avait traîné dans les boîtes de nuit à la mode. Il ne lui manquait plus que d'être argentin. La question commençait à m'agacer.

Il est vrai que Dean Reed était passé par Buenos Aires avant sa consécration en tant que “Camarade Cow-boy” au hit parade des priorités soviétiques, mais il est aussi vrai que la majorité de ceux qui ont connu le cow-boy à son heure de gloire (encore aujourd'hui) ignorent son incursion sur les terres d'Andrea del Boca, ses fréquentes apparitions au cercle du samedi de Pippo Mancera, sa rivalité avec Palito Ortega pour une femme qu'il a réussi à garder, même si c'est peu de chose, sur celuloïd, car dans la vie réelle, la fille est partie à Miami avec le Tucumanais. Les Ruskofs avaient raté le meilleur : Reed en train de brûler un drapeau devant l'ambassade étasunienne (il le brûlait ou le lavait ?), Reed s'agitant comme Elvis sur l'écran concave du téléviseur Philips que mon zeide' avait acheté à crédit à un colporteur de Burzaco, Reed signant des autographes à Lavallo un jeudi après la première de *Mi primera novia*. Les soviétiques avaient consacré l'idole, mais nous l'avions converti, la transformation avait eu lieu dans le sud magique et mystérieux.

### TRIBULACIONES DE UN VAQUERO MALOGRADO EN HOLLYWOOD

Dean nació el 22 de setiembre de 1938 en Wheat Ridge, hoy un suburbio de Denver, el mismo día en que Chamberlain voló para encontrarse con Hitler y discutir el destino de Checoslovaquia. Su cuerpo, el de Reed no el de Hitler, aparecería flotando cuarenta y ocho años más tarde en aguas del lago Schmockwitz, Berlín Oriental, a pocos pasos del número 6 "A" Schmockwitzer Damm donde vivía con Renata Blume, su tercer esposa. En más de un sentido puede decirse que su vida es un espejo de esos años que van del apogeo del fascismo a la derrota del bloque socialista. Pero en ese espejo hay un dato que complica las cosas y es precisamente el paso de Reed por Buenos Aires y antes por Santiago.

Para 1960 Dean se había instalado en Los Angeles donde había firmado contrato con Capitol Records y con la Warner Brothers. Por aquel entonces Hollywood estaba recuperándose de las cacerías de brujas y los "rojos" que se atrevían a asomar las narices lo hacían con todas las precauciones del caso. Uno de aquellos sobrevivientes del macartismo fue Paton Price, el tutor de Reed en la academia de actores de la Warner (Warner Brothers Drama School) donde el cowboy entrenaba para sacarse el miedo a las cámaras. Pero Paton fue más que un tutor. El plan de entrenamiento para los sesenta contemplaba el debut del cowboy en un burdel de lujo y la perspectiva de un mundo en el que valía la pena luchar por la Paz. La Paz, por entonces, era menos un destino turístico en Sudamérica que una marca registrada del bloque socialista y el socialismo era la única forma de conseguir lo imposible. Reed fue un pupilo aplicado y aprendió mucho de Paton. En aquellos años hubo otros los que sacaban la cabeza fuera del agua por primera vez y algunos hasta se animaban a subir el volumen para que los acordes del banjo de Pete Seeger se filtraran en las habitaciones del vecino. El grito de guerra *The russians are coming!* iba lentamente disipándose en la medida que los rusos no movían un solo tanque para justificar el miedo. Los rusos no venían y los rojos locales se volvieron cada vez más audaces. La revolución ya no era un fenómeno que tenía lugar en tierras exóticas con nombres extravagantes, aquí y ahora sucedían hechos que tenían a la clase media norteamericana sumamente alterada. En más de un sentido, puede pensarse que la aparición de Presley en el horizonte del Mississippi hizo más por el cambio de actitud en la sociedad moderna que ninguno de los apremios románticos del Caribe. Pero como bien dice la canción, siempre es más verde el verde del otro lado de la cerca y Cuba empezaba a tallar hondo. Dean Reed ya había grabado varios discos para cuando el Che hace su aparición estelar en el foro de las Naciones Unidas. Empezaban a venderse camisetas y el discurso se convierte en un ele-

### TRIBULATIONS D'UN COW-BOY RATÉ À HOLLYWOOD

Dean est né en septembre 1938 à Wheat Ridge, aujourd'hui banlieue de Denver, le jour même où Chamberlain s'est envolé pour rencontrer Hitler et discuter du destin de la Tchécoslovaquie. Son corps, celui de Reed et pas celui d'Hitler, devrait apparaître flottant 48 ans plus tard dans les eaux du lac Schmockwitz, Berlin Est, à quelques pas du n°6 A Schmockwitzer Damm où il vivait avec Renata Blume, sa troisième épouse. A bien des égards on peut considérer sa vie comme un miroir de ces années, qui vont de l'apogée du fascisme à la déroute du bloc socialiste. Mais dans ce miroir il y a un fait qui complique les choses, et c'est précisément le passage de Reed par Buenos Aires, et auparavant par Santiago.

En 1960 Dean s'était installé à Los Angeles où il avait signé un contrat avec Capitol Records et avec la Warner Brothers. A cette époque-là Hollywood se remettait de la chasse aux sorcières et les "rouges" qui osaient montrer le bout de leur nez le faisaient avec toute la prudence requise. Un des survivants du maccarthysme était Paton Price, le tuteur de Reed à l'académie des acteurs de la Warner (Warner Brothers Drama School) où le cow-boy s'entraînait à perdre la peur des caméras. Mais Paton a été plus qu'un tuteur. Le programme d'entraînement dans les années 60 comprenait le début du cow-boy dans un bordel de luxe et la perspective d'un monde où lutter pour la Paix valait le coup. La Paix, alors, était moins une destination touristique en Amérique du Sud (La Paz) qu'une marque déposée du bloc socialiste, et le socialisme la seule façon d'atteindre l'impossible. Reed a été un disciple appliqué et a beaucoup appris de Paton. Ces années-là, d'autres ont sorti la tête hors de l'eau pour la première fois, et certains avaient même le courage de monter le son afin que les accords du banjo de Pete Seeger arrivent chez le voisin. Le cri de guerre *The russians are coming!* se dissipait peu à peu dans la mesure où les Russes ne bougeaient pas le moindre tank qui aurait justifié cette peur. Les Russes ne venaient pas et les rouges locaux devinrent de plus en plus audacieux. La révolution n'était plus un phénomène qui avait lieu chez des exotiques aux noms extravagants, ici et maintenant il arrivait des choses qui altéraient fort la classe moyenne nord-américaine. A plus d'un égard, on peut penser que l'apparition de Presley dans le paysage du Mississippi a plus fait pour un changement d'attitude dans la société moderne qu'aucune des urgences romantiques des Caraïbes. Mais comme le dit la chanson, l'herbe est toujours plus verte de l'autre côté de la clôture et Cuba commençait à marquer les esprits. Dean Reed avait déjà enregistré plusieurs disques quand le Che a fait son apparition en vedette dans le forum des Nations Unies. On commençait à vendre des tee-shirts et le discours est

mento más de mercado. Con esto no quiero decir que el progresismo estuviera mejor recompensado, sino que tanto liberales como conservadores comienzan a tener en cuenta qué es lo que se dice, a qué manifestación se suma y qué candidato presidencial se apoya. Los liberales están con Kennedy y Dean es liberal :

*“Nunca me propuse ser un revolucionario. Mi intención fue crear una revista para hombres de circulación masiva en la que sexo fuera un aspecto fundamental. Eso fue lo que acabó convirtiéndose en una idea revolucionaria”*

Hugh Hefner  
fundador del la revista *Playboy*

devenu un élément de plus du marché. Je ne veux pas dire par là que le progressisme ait été mieux loti, mais que les libéraux comme les conservateurs se sont mis à s'occuper de ce qui se disait, de savoir quelle manifestation était suivie, quel candidat soutenu. Les libéraux sont avec Kennedy et Dean est libéral :

*Je n'ai jamais voulu être révolutionnaire. Mon intention était de créer une revue pour les hommes, à circulation massive, où le sexe serait un aspect fondamental. C'est ce qui est devenu une idée révolutionnaire.*

Hugh Hefner  
fondateur de la revue *Playboy*



Avec Ernesto Cardenal et Daniel Ortega, 1984, Nicaragua

Dean Reed había aprendido mucho en poco tiempo y había descubierto algo que tenía a toda su generación caminando con las manos: el sexo. Hugh Hefner le llevaba unos cuantos años, poco más de una década. *Playboy* había cautivado a miles de hombres y mujeres, la mansión del casquivano en Berverly Hills se había convertido en una suerte de Polo Obrero de Millonarios y Conejitas y sacaba de quicio a tipos como Cyril Reed, padre de Dean, republicano de pura cepa y supuestamente miembro de la muy anticomunista John Birch Society. Estados Unidos estaba cambiando y ya no volvería a ser lo mismo. El gospel de la revolución cultural había enfrentado a padres e hijos, suele suceder. Diez años después del fin de la guerra Nicholas Ray había dado en el clavo con el tema de la rebeldía pero todavía no terminaba de entender las causas James Dean, otra vez el nombre, otra vez el padre. Era 1955 y Dean Reed todavía orbitaba por los cielos de Denver. Cinco años más tarde estalla Cuba y un reducido grupo de hijos de la burguesía al mando del abogado Fidel Castro

Dean Reed avait beaucoup appris en peu de temps et avait découvert quelque chose qui faisait marcher sur les mains toute sa génération : le sexe. Hugh Hefner était plus âgé que lui de quelques années, un peu plus de dix. *Playboy* avait captivé des milliers d'hommes et de femmes, le manoir de l'écervelé à Beverly Hills était devenu une sorte de Pôle Ouvrier pour Millionnaires et Minettes, et mettait hors d'eux des types comme Cyril Reed, père de Dean, républicain pur jus et apparemment membre de la très anticomunista John Birch Society. Les Etats-Unis étaient en train de changer et ne redeviendraient plus comme avant. Le gospel de la révolution culturelle avait fait s'affronter pères et fils, c'est habituel. Dix ans après la guerre, Nicholas Ray avait vu juste en traitant de la rébellion mais James Dean, le même nom, et là encore le père, n'en avait pas compris toutes les raisons. On était en 1955 et Dean Reed était encore en orbite dans les cieus de Denver. Cinq ans plus tard Cuba éclate et un petit groupe de fils de la bourgeoisie dirigé par l'avocat Fidel Castro consolide en





1984 en télévision

consolida en dos años la primera revolución socialista de América. Los pelos y las barbas en Santa Mónica y en el Escambray son parte de un mismo fenómeno de la cultura pop. Claro que los primeros parecieran tener cierto resquemor ante la idea de sociedad organizada (sobre todo si el organizador es el Estado), mientras los segundos buscan precisamente restaurar leyes con una perspectiva aggiornada a las nuevas-viejas corrientes económicas de la época (aunque para entonces no tan nuevas). En California vuelan las bragas y se rompen límites, en Santa Clara y Matanza se organizan actos de repudio que establecen nuevos límites y se refuerzan calzones bajo la celosa mirada de la moral revolucionaria. Con las bragas de los primeros también vuelan muchos otros resabios de la cultura rural y se consolida definitivamente un hecho revolucionario trascendente: el rock'n roll. Mientras en Alabama se ensanchan las distancias entre la rodilla y el pliegue de las polleras, en Pinar del Río se acortan. Revolución y contra-revolución. En cierto modo, y visto desde el *destape* provocado por la revolución de Presley, la revolución cubana es un hecho conservador.

Así estaban las cosas cuando un buen día Reed recibe llamada de Capitol Records. El cowboy teme lo peor, ninguno de sus discos había logrado convertirse en nada que se pareciera a un éxito. Pero el llamado era para comunicarle que la suerte estaba cambiando y que "Our Summer Romance" su último intento, había alcan-

deux ans la première révolution socialiste d'Amérique. Les poils et les barbes à Santa Mónica et dans l'Escambray sont en partie un même phénomène de la culture pop. Il est clair que l'idée d'une société organisée (surtout si l'organisateur est l'État) semble donner de l'urticaire aux premiers, alors que les seconds cherchent justement à restaurer des lois dans une perspective au goût du jour des nouveaux vieux courants économiques de l'époque (quoiqu'alors ils n'étaient pas si nouveaux). En Californie, les culottes volent et on supprime les limites, à Santa Clara et Matanza on organise des actes de répudiation qui établissent de nouvelles limites et l'on double les caleçons sous le regard jaloux de la morale révolutionnaire. Avec les culottes des premiers, s'envolent bien d'autres relents de la culture rurale et l'on consolide définitivement un fait révolutionnaire capital : le rock'n roll. Pendant qu'en Alabama la distance entre l'ourlet de la jupe et le genou s'allonge, à Pinar del Río elle raccourcit. Révolution et contre-révolution. D'une certaine façon, et vue de la perspective de la libération provoquée par la révolution de Presley, la révolution cubaine est un fait conservateur.

Les choses en étaient là quand un beau jour Reed reçoit un appel de Capitol Records. Le cow-boy craint le pire, aucun de ses disques n'avait réussi à devenir un succès de près ou de loin. Mais on voulait lui communiquer que le sort était en train de changer et que *Our summer romance*, sa dernière tentative, était à la pre-

zado el puesto número uno en el ranking de... (inimaginable) ;Argentina! En realidad no sólo Argentina sino también Chile y Perú. Sudamérica es también una perspectiva: ¿Dónde queda? Por aquel entonces también hubo un bumper sticker que rezaba: “God is Alive and Well, in Argentina”. Dean Reed se había convertido de la mañana a la noche en un demidieu entre las comunidades de “allá abajo”. Oportunidades como esa, difícilmente puedan dejarse pasar.

#### “YANQUI GO HOME”

*Sudamérica cambió mi vida porque, desde luego, uno puede apreciar las grandes diferencias entre justicia e injusticia, o pobreza y riqueza.*

Dean Reed

Dean Reed obtuvo pasaporte norteamericano a comienzos de 1962 y supuestamente habría de embarcarse con destino a Santiago el 9 de marzo. Como todos los pasaportes emitidos durante aquellos años, el suyo llevaba inscrita la leyenda: “No válido para viajar a Albania, Cuba, y las partes de China, Corea y Vietnam bajo control comunista”. Con aquel pasaporte comienza la saga Reed, todo un símbolo de la era Eisenhower.

Es poco probable que el cowboy llevara una copia de *La otra América: Pobreza en los Estados Unidos* (1962), de Michael Harrington, fundador y líder del partido Democratic Socialists of America. El libro había calado hondo en la nuevas corrientes liberales (¿habrán sido aquellos los primeros neoliberales?), pero Reed no era muy afecto a la lectura y por lo general tocaba de oído. Su formación era intuitiva, solidaria, voluntarista. En ese sentido el universo con el que se encuentra al llegar a Chile, es ideal para poner en práctica la retórica aprendida de Paton al compás del banjo de Pete Seeger y los versos de Woody Guthrie. La afinidad con las luchas revolucionarias latinoamericanas de aquellos días somete a los simpatizantes a escasos requerimientos ideológicos. Basta reconocer las diferencias entre pobres y ricos y abogar por un mundo en el que todos tengan techo, cuidados médicos y educación básica. Esas tres banderas del socialismo serían inquebrantables en el discurso de Reed desde su llegada a Santiago hasta el último día de su vida en un oscuro barrio de Berlín oriental, en el que muere misteriosamente ahogado dentro del lago Schmockowitz el 13 de junio de 1986.

Reed desembarca en Santiago poco antes de que se iniciaran las operaciones clandestinas de la CIA que acabarían una década más tarde con el golpe de estado del 11 de setiembre de 1973. Hasta entonces Chile había sido un país de menor escala en la agenda de Washington. Pero el horno no estaba para bollos. Cuba se había declarado abiertamente comunista y Lyndon B. Johnson no estaba dispuesto a ceder más terreno al ene-

mière place au hit parade... (inimaginable) d'Argentine! Au vrai, non seulement d'Argentine, mais aussi du Chili et du Pérou. L'Amérique du Sud est aussi une perspective : où est-elle ? A cette époque-là il y avait aussi un autocollant qui disait “God is Alive and Well, in Argentina”. Dean Reed était devenu du jour au lendemain un demi-dieu dans les communautés de “là-bas en bas”. O ne laisse pas passer une chance comme celle-là.

#### “YANKIE GO HOME”

*L'Amérique du Sud a changé ma vie, parce qu'on peut bien sûr y apprécier les grandes différences qui existent entre la justice et l'injustice, ou la pauvreté et la richesse.*

Dean Reed

Dean Reed a eu un passeport étasunien début 1962 et devait embarquer le 9 mars pour Santiago. Comme tous les passeports émis ces années-là, le sien portait la mention : “non valide pour l'Albanie, Cuba, et les parties de la Chine, la Corée et le Vietnam sous contrôle communiste”. Avec ce passeport commence la saga de Dean Reed, tout un symbole de l'ère Eisenhower.

Il est peu probable que le cow-boy ait emporté une copie de *La otra América : Pobreza en los Estados Unidos* (1962), de Michael Harrington, fondateur et leader du parti Democratic Socialists of America. Le livre avait eu une grande portée sur les nouveaux courants libéraux (étaient-ils les premiers néolibéraux ?), mais Reed n'aimait guère la lecture et en général, ils fonctionnait à l'instinct. Sa formation était intuitive, solidaire, volontariste. A ce point de vue, l'univers qu'il trouve en arrivant au Chili est idéal pour mettre en pratique la rhétorique apprise chez Paton au rythme du banjo de Pete Seeger et des vers de Woody Guthrie. L'affinité avec les luttes révolutionnaires latino-américaines de cette époque soumet les sympathisants à peu d'exigences idéologiques. Il suffit de reconnaître la différence entre pauvres et riches et de défendre l'idée d'un monde où tous aient toit, soins médicaux et éducation de base. Ces trois bannières du socialisme seraient inébranlables dans le discours de Reed de son arrivée à Santiago au dernier jour de sa vie dans un obscur quartier de Berlin Est, où il meurt mystérieusement noyé dans le lac de Schmockowitz le 13 juin 1986.

Reed débarque à Santiago peu avant le début des opérations clandestines de la CIA qui devaient aboutir 10 ans plus tard au putsch du 11 septembre 1973. Jusqu'alors le Chili avait été un pays de seconde zone sur l'agenda de Washington. Mais l'heure n'était plus à la plaisanterie. Cuba s'était déclarée ouvertement communiste et Lyndon B. Johnson n'était pas disposé à céder plus de terrain à l'ennemi soviétique. Une autre crise de missiles sur le continent américain aurait été

migo soviético. Otra crisis de misiles en el continente americano hubiera sido imperdonable. Salvador Allende había rasguñado la presidencia de Chile en 1958 por un escaso margen del 3% en los votos. Las próximas elecciones estaban previstas para 1964 y ese sería el siguiente round de la guerra fría, cuando menos un desafío.

En el aeropuerto de Santiago, Dean Reed esperaba encontrarse con algún representante de Capitol Records pero en cambio fue recibido por una multitud histérica de adolescentes al grito de ¡Viva Dean! Las pancartas con su foto y su nombre en letras gigantes podían leerse desde la ventanilla del avión. Reed acababa de descubrir América, la revolución y la fama, todo en el mismo día que perdió la camisa a manos de una fan desesperada. Esa noche se hospedó en el Hotel Carrera, a un costado de la Casa de la Moneda donde culminaría el proyecto golpista de la CIA. Aquí sería interesante remarcar que entre la llegada de Reed a Santiago y el comienzo de las operaciones encubiertas, tiene lugar el asesinato de John F. Kennedy y la consagración del movimiento por los derechos civiles inspirado en la prédica del Doctor King. La Revolución estaba en marcha, los cuestionamientos en torno a la pelvis de Elvis comenzaban a enfrentarse con la realidad de un Estado en guerra, fría, pero en guerra. En ese contexto Reed conoce a Pablo Neruda y Víctor Jara, por entonces miembro del equipo estable de directores del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. Jara es un poco mayor que Reed, fue seminarista, hijo de campesinos. Algo los une. Los dos vienen del campo y padecieron los prejuicios religiosos de sus padres. Todo un tema. Los folcloristas chilenos estaban muy influenciados por Violeta Parra que ya había viajado a la Unión Soviética y volvería a hacerlo en repetidas oportunidades hasta que finalmente fija su residencia en París, lo que favorece la movilidad entre un continente y otro y, además, queda bien. El Partido Comunista Chileno tenía llegada entre los músicos y artistas, lo mismo sucede en la Argentina a donde Reed viaja por primera vez desde Santiago para realizar un par de actuaciones en televisión. A diferencia de los Parra, Jara y los artistas argentinos vinculados al Partido Comunista que Dean frecuentaba, éste podía darse el lujo de coquetear con la frivolidad, y la frivolidad en aquellos años se llamaba también “Nueva Ola”.

#### UN MUCHACHO COMO YO

Quizás fue durante la gira a Chile de Carlinhos y su Banda que el joven baterista Ramón Ortega conoció a Dean Reed. Reed está muerto y nunca contó cómo fue que se conocieron y Ortega está encerrado en una oficina del centro de Miami y no creo que quiera hablar del rubio que casi le birla la novia. Después de aquel encuentro en Chile, Ortega se separa del grupo y lanza su carrera como Nery Nelson desde una oscura pensión de Mendoza. Pero aunque la mona se vista de

impardonable. Salvador Allende avait frôlé la présidence en 1958 avec une faible marge de 3 % des votes. Les prochaines élections étaient prévues pour 1964 et ce serait le round suivant de la guerre froide, pour le moins un défi.

À l'aéroport de Santiago, Dean Reed s'attendait à trouver quelque représentant de Capitol Records mais en revanche il fut reçu par une foule hystérique d'adolescents au cri de Vive Dean! Les pancartes avec sa photo et son nom en lettres géantes étaient lisibles depuis le hublot de l'avion. Reed venait de découvrir l'Amérique, la révolution et la célébrité, tout ça le jour même où il perdit sa chemise arrachée par une fan désespérée. Cette nuit-là il logea à l'hôtel Carrera, à côté du palais de la Moneda où aboutirait le projet putschiste de la CIA. Il faudrait ici remarquer qu'entre l'arrivée de Reed à Santiago et le début des opérations clandestines, a lieu l'assassinat de John F. Kennedy et la consécration du mouvement pour les droits civils inspiré par la prédication du Docteur King. La Révolution était en marche, les questions au sujet du pelvis d'Elvis commençaient à se heurter à la réalité d'un État en guerre, froide certes, mais guerre. C'est dans ce contexte que Reed connaît Pablo Neruda et Víctor Jara, alors membre de l'équipe stable des directeurs de l'Institut du Théâtre de l'Université du Chili. Jara est un peu plus âgé que Reed, il a été séminariste, fils de paysans. Quelque chose les unit. Tous deux viennent de la campagne et ont souffert des préjugés religieux de leurs parents. Un thème complet. Les folkloristes chiliens étaient très influencés par Violeta Parra qui était déjà allée en Union Soviétique et devait y retourner plusieurs fois avant de fixer sa résidence à Paris, ce qui favorise la mobilité entre un continent et l'autre, et en plus, ça fait bien. Le Parti Communiste Chilien était bien placé parmi les musiciens et les artistes, c'était aussi le cas en Argentine, où Reed est allé depuis Santiago pour la première fois pour quelques émissions de télévision. Au contraire des Parra, de Jara et des artistes argentins liés au Parti Communiste que Dean fréquentait, celui-ci pouvait s'offrir le luxe de flirter avec la frivolidé, et la frivolidé de ces années-là s'appelait aussi “Nouvelle Vague”.

#### UN GARÇON COMME MOI

Peut-être est-ce pendant la tournée au Chili de Carlinhos et de son orchestre que le jeune batteur Ramón Ortega a connu Dean Reed. Reed est mort et n'a jamais raconté comment ils se sont connus ; Ortega est enfermé dans un bureau du centre de Miami et je ne crois pas qu'il ait envie de parler du blond qui a failli lui faucher sa nana. Après cette rencontre au Chili, Ortega se sépare du groupe et lance sa carrière comme Nery Nelson depuis une obscure pension de Mendoza.



Avec Arafat

seda... Ortega acabó siendo Palito como el lector bien supone. Lo de Palito venía a colación de las delgadas piernas que más delgadas parecían al ajustarse las botamangas al estilo Reed. Palito también ensayaba el movimiento de cadera sin levantar ni mover los pies y balanceando los brazos de un lado hacia el otro como anunciando el twist que se venía. Reed había dejado el campo por la ciudad en 1958, Palito en 1956. Los caminos de ambos tienen curiosas coincidencias que me gustaría explorar. Pero la más notable es aquella que los halla en el mismo escenario de dos filmes dirigidos por Enrique Carreras, en particular *Mi primera Novia* en la cual Palito y Reed se disputan nada menos que a Evangelina Salazar. En la vida real el tucumano se queda con Jacinta Pichimahuida pero en el filme el rubio barre con los premios. El segundo nombre de Ramón es Bautista y, en cierto modo suena correcto que fuera quien acabara quedándose con Evangelina. Pero la curiosidad pasa por el hecho de que Buenos Aires es a Tucumán un poco lo que Hollywood a Wheat Ridge, y si bien la suerte los había atrapado con los vientos de la nueva ola en el Río de la Plata, sería el hijo del matrimonio evangélico-bautista el que acabaría triunfando en Miami con ayuda del acento extranjero, la pinta del novio gringo y del hecho de que la penetración cultural en Miami no es un tema que le preocupe a nadie.

Mais le singe, fût-il vêtu comme un prince... le lecteur suppose bien : Ortega a fini par être Palito. Palito<sup>2</sup> lui est resté à cause de ses jambes maigres qui le semblaient plus encore quand il ajustait ses brodequins à la façon de Reed. Palito tentait aussi le mouvement des hanches sans lever ni bouger les pieds et en balançant les bras d'un côté à l'autre, comme annonçant l'arrivée du twist. Reed avait laissé la campagne pour la ville en 1958, Palito en 1956. Les chemins des deux hommes avaient de curieuses coïncidences que je voudrais bien explorer. Mais la plus remarquable est celle qui les met sur la même scène de deux films réalisés par Enrique Carreras, en particulier *Mi primera novia* dans lequel Palito et Reed se disputent rien moins qu'Evangelina Salazar. Dans la vie réelle, le Tucumano garde Jacinta Pichimahuida mais dans le film, le blond rafle tous les prix. Le deuxième nom de Ramón est Bautista et d'une certaine façon il est correct qu'il ait fini par garder Evangelina. Mais la curiosité réside dans le fait que Buenos Aires est à Tucumán un peu ce que Hollywood est à Wheat Ridge : or, le sort les a emportés dans les vents de la nouvelle vague du Río de la Plata, mais ce serait le fils du couple évangélico-baptiste qui finirait par triompher à Miami avec l'aide de l'accent étranger, l'air de fiancé "gringo", et du fait que la pénétration culturelle n'angoisse personne à Miami.



Las chicas que persiguen a Dean Reed para arrancarle la camisa no sólo son beligerantes en términos hormonales sino que hablan el mismo idioma de Paton y los liberales de California, es el idioma que Cyril Reed teme. Dean se opone a las pruebas nucleares que los Estados Unidos realizan en el Pacífico sur y en señal de protesta lava la bandera de las franjas y las estrellas frente a la embajada Norteamericana en Santiago. El hecho cobra notoriedad. Reed aparece en una fotografía cuando es arrestado y por el resto de su vida hablará de ese día como fundador de su reencarnación en revolucionario. De ahora en más Reed dirá que aquel día quiso lavar la sangre del pueblo vietnamita. Pero para los chilenos, lo curioso de la protesta fue que lavara con detergente la bandera y no que la quemara como bien se sabe es rutina en casos similares, y ese es un rasgo de interés, uno que marca diferencias si se las quiere ver. Dean lava lo que entiende que se puede limpiar, la quema es un recurso sin apelaciones. Si Reed quema la bandera quema las naves, si las lava podrá usarlas cuando quiera. Y las va a usar. De hecho, a lo largo de toda su vida, dio entrevistas frente al hogar a leña de su departamento en Berlín donde colgaba aquella bandera que había lavado frente al consulado norteamericano. Quemarla hubiera sido un despropósito. Lo que Dean Reed nunca contó, fue que lo pusieron en libertad ese mismo día por mediación del consulado norteamericano del país, el mismo que, supuestamente lo tenía fichado como tipo peligroso. Supuestamente, esta es una de las experiencias que esgrimen como argumento aquellos que piensan en Dean Reed como el más conspicuo de todos los agentes de la CIA. Una vez más: Who's Dean Reed?

En 1964 Reed filma *Guadalajara en verano* un low budget mexicano en el que conoce a Patricia Hobbs quien acabaría convirtiéndose en su primer mujer. En junio de 1965, el mismo año en que actúa en *Mi primera Novia* Reed viaja como delegado (supuestamente argentino) al congreso por la Paz en Helsinki. Cómo y porqué llega hasta la capital finlandesa, es todo un misterio que ni siquiera Reggie Nadelson ha podido desentrañar después de casi una década de seguirle los pasos. Reggie es autor de *Comrade Rockstar* una biografía formidable del cowboy heroico, que desenmascara prolijamente el entretejido de relaciones, vínculos y circunstancias que le permitieron a Reed consolidarse como una de las figuras públicas más destacadas en el bloque socialista.

Después de aquel primer contacto con la URSS, Reed regresa a Buenos Aires para encontrarse que Illia había sido reemplazado por Onganía y que sus declaraciones en torno al congreso al que había asistido en Helsinki son motivo suficiente para lo deporten, o al menos así contó Dean cada vez que tuvo oportunidad de contar

Les filles qui poursuivent Dean Reed pour lui arracher sa chemise ne sont pas seulement des belligérantes en termes hormonaux : de plus, elles parlent la même langue que Paton et les libéraux de Californie, c'est la langue qui fait peur à Cyril Reed. Dean est opposé aux essais nucléaires que les Etats-Unis font dans le Pacifique sud et en signe de protestation lave le drapeau rayé et étoilé devant l'ambassade nord-américaine de Santiago. Le fait devient notoire. Reed sort en photo lors de son arrestation et pour le restant de ses jours il parlera de ce jour-là comme fondateur de sa réincarnation en révolutionnaire. Désormais Reed dira que ce jour-là il a voulu laver le sang des Vietnamiens. Mais pour les Chiliens, la curiosité dans cette protestation était qu'il lave le drapeau au savon, et qu'il ne le brûle pas, car on sait bien que telle est la routine en pareil cas, et c'est un point intéressant, de ceux qui marquent des différences si on veut les voir. Dean lave ce qu'il comprend qu'on peut laver, le feu est un recours sans appel. Si Reed brûle le drapeau, il brûle ses vaisseaux, s'il les lave il pourra s'en resservir à volonté. Et il le fera. De fait, tout au long de sa vie, il a donné des entrevues devant la cheminée de son appartement berlinois où pendait ce drapeau qu'il avait lavé devant le consulat nord-américain. Le brûler aurait été une ânerie. Ce que Dean Reed n'a jamais raconté, c'est qu'il a été libéré le jour même grâce à la médiation du consulat nord-américain du pays, celui-là même qui l'avait apparemment fiché comme dangereux. Apparemment, c'est l'une des expériences que sortent comme argument ceux qui pensent que Dean Reed était le plus notoire des agents de la CIA. Une fois de plus : Who's Dean Reed?

En 1964 Reed filme *Guadalajara en verano*, un petit budget mexicain pendant lequel il fait connaissance de Patricia Hobbs qui allait devenir sa première femme. En juin 1965, l'année où il joue dans *Mi primera novia*, Reed va en tant que délégué (supposé argentin) au congrès pour la Paix à Helsinki. Comment et pourquoi il parvient jusqu'à la capitale finlandaise, voilà tout un mystère que même Reggie Nadelson n'a pas pu élucider après presque 10 ans à suivre ses pas. Reggie est l'auteur de *Comrade Rockstar*, une formidable biographie du cow-boy héroïque, qui démasque tout du long le tissu de relations, liens et circonstances qui ont permis à Reed de s'affirmer comme une des figures publiques les plus en vue du bloc socialiste.

Après ce premier contact avec l'URSS, Reed rentre à Buenos Aires pour y découvrir qu'Illia a été remplacé par Onganía et que ses déclarations au sujet du congrès auquel il avait assisté à Helsinki sont un motif suffisant pour le deporter, ou c'est du moins ce qu'a raconté Dean chaque fois qu'il a eu l'occasion de raconter sa métamorphose de ver en papillon, de capitaliste en



como había sido su transformación de gusano a mariposa, de capitalista a comunista. A quienes quisieran ver, Reed les ofrecía la foto en la que se lo ve con un esmoquin de seda, escoltado por policías sonrientes que parecen profesar más admiración que otra cosa. La imagen no parece estar a la altura de los ultrajes de la época. Por otra parte no hay muchas otras fotografías de Dean Reed en Buenos Aires o Santiago salvo por aquellas dos que refieren los episodios heroicos. La cuestión es que Dean se fue o lo fueron y que no le disputó la novia a Palito; se fue supuestamente a Roma y no regresó sino hasta 1983, aunque para esta oportunidad ya nadie recuerda haberse cruzado con él por la calle.

En Roma volvió a casarse y trabajó en varios espagueti westerns donde hacía las veces de corsario, pirata, karateca, Zorro y cazador de fortunas. Entre tanto continúan los viajes a la URSS hasta que, finalmente, durante un festival de cine en Leipzig Reed conoce a una actriz de Alemania oriental con la que acaba casándose y con quien iría a convivir precisamente en Berlín. Desde entonces y hasta el día de su muerte Dean Reed vivió en Berlín oriental, realizó un centenar de giras por

comunista. A qui voulait la voir, Reed offrait la photo où on le voit en smoking de soie, escorté par des policiers souriants qui semblent lui vouer plus d'admiration qu'autre chose. L'image ne semble pas à la hauteur des outrages de l'époque. D'autre part, il n'y a guère d'autres photos de Dean à Buenos Aires ou à Santiago, que ces deux-là, témoins des épisodes héroïques. La question c'est qu'il est parti, ou qu'on l'a fait partir, et qu'il n'a pas disputé sa copine à Palito ; il est en principe parti à Rome et n'est pas revenu avant 1983, quoiqu'à ce moment-là nul ne se souvient de l'avoir croisé dans la rue.

A Rome il s'est remarié et a travaillé dans plusieurs westerns spaghetti où il faisait parfois le corsaire, le pirate, le karateka, Zorro et le chasseur de fortunes. Pendant ce temps, il continuait ses voyages en URSS jusqu'à ce que, finalement, pendant un festival de cinéma à Leipzig, Reed fit connaissance d'une actrice allemande de l'Est qu'il finit par épouser et avec qui il devait aller vivre précisément à Berlin. Depuis lors et jusqu'au jour de sa mort Dean Reed a vécu à Berlin Est, a fait une centaine de tournées dans toute l'Union Soviétique, la Chine, le Moyen Orient, Cuba et le

toda la Unión Soviética, China, Medio Oriente, Cuba y Nicaragua. Cantó para Arafat, para las tropas del Vietcong, para los sandinistas en plena campaña y para el mismísimo Brezhnev que se jactaba, al igual que Honecker o Ceausescu de ser amigo personal de “Dinrid”. Su estatus de estrella le permitía trasladarse frecuentemente a los Estados Unidos. La idea de que hubiera desertado no se ajusta a la frecuencia con la que viajaba, no sólo a su país, sino a Londres, París y muchos otros destinos del mundo capitalista sin ningún tipo de reparos por parte de las autoridades. Sin embargo *Pravda* diría que Reed “había abandonado su país en señal de protesta por la injusta guerra en Vietnam.” Curiosamente, Dean Reed, el ciudadano norteamericano, no dejó de cumplir ni un solo mes de abril con su presentación de impuestos ante el Internal Revenue Service de los Estados Unidos.

Dean Reed todavía tiene fans en muchas partes del mundo. Hay un sitio en la web que le está dedicado ([www.deanreed.de](http://www.deanreed.de)). Cada vez que tengo la oportunidad de hablar con algún ruso o rumano, o búlgaro o argentino, pregunto si se acuerdan de Dean Reed y entre las de todos trato de sacar la imagen que más me complazca ese día dándole a la pregunta de los bumper stickers nuevas interpretaciones. Las más curiosas, quizá, aquellas que giran en torno a su muerte, o no muerte: Hay quienes creen que la misma CIA que lo había contratado en 1963 tuvo que cargárselo cuando Reed decide regresar a Colorado, otros sospechan de la STASI y hablan de una cuenta con \$300.000 dólares que Reed guardaba en una caja de seguridad en Berlín Occidental, desde luego, abundan las conspiraciones en torno a bandas de neonazis y maridos celosos y quizá, la más romántica es la que supone a Reed suicidado al darse cuenta de la que se veía venir con la invasión de bandas de rock norteamericanas. Después de todo aquel había sido un territorio que le pertenecía casi en exclusividad y que ahora, en tiempos de la Perestroika, estaba pasando a manos de nombres como Billy Joel que llenaban la plaza Roja donde hasta la momia de Lenin aplaudía parado los éxitos de occidente. Pero la que definitivamente se lleva todos los premios, es aquella que lo supone aún con vida en algún lugar de la Argentina. En ese caso Reed tendría hoy sesenta y siete años y estaría viviendo en el sur. Como Dios, “Dean is Alive and Well, in Argentina.”

[Artículo publicado en *Suplemento Radar de Página12*]

**RESUMEN** Dean Reed fue muy popular en muchos países, entre otros en el Cono Sur y la Unión Soviética. Examen de una trayectoria de oeste a este, pasando por el sur, con final misterioso.

**PALABRAS CLAVES** Dean Reed, bumper stickers, revolución, Unión Soviética, Estados Unidos, enigma, bandera, fan.

Nicaragua. Il a chanté pour Arafat, pour les troupes du Vietcong, pour les sandinistas en pleine campagne, et pour Brejnev lui-même qui se vantait, tout comme Honecker et Ceausescu d’être un ami personnel de “Dinrid”. Son statut de vedette lui permettait d’aller fréquemment aux États-Unis. L’idée qu’il ait pu désertar ne s’ajuste pas à la fréquence de ses voyages, non seulement vers son pays, mais à Londres, Paris et bien d’autres destinations du monde capitaliste sans hésitation d’aucune sorte de la part des autorités. Cependant la *Pravda* devait dire que Reed “avait abandonné son pays en signe de protestation contre l’injuste guerre du Vietnam”. Curieusement, Dean Reed, le citoyen nord-américain, n’a jamais sauté un seul mois d’avril pour faire sa déclaration d’impôts à l’Internal Revenue Service des États-Unis.

Dean Reed a encore des fans dans bien des endroits du monde. Un site web lui est consacré ([www.deanreed.de](http://www.deanreed.de)). Chaque fois que j’ai la chance de parler avec un Russe ou un Roumain, un Bulgare ou un Argentin, je leur demande s’ils se souviennent de Dean Reed, et entre toutes leurs images, je tente de choisir ma préférée du jour, donnant de nouvelles interprétations à la question de l’autocollant. Les plus curieuses sont peut-être celles qui tournent autour de sa mort, ou non mort : certains croient que la CIA, elle qui lui avait fait un contrat en 1963, a dû le buter le jour où il a décidé de rentrer au Colorado, d’autres soupçonnent la STASI et parlent d’un compte de 300 000 \$ que Reed gardait dans un coffre-fort à Berlin Ouest ; c’est clair, les conspirations de bandes néo-nazies et de maris jaloux sont légion, et peut-être la plus romantique suppose que Reed s’est suicidé quand il s’est rendu compte de ce qu’on voyait venir avec l’invasion d’orchestres de rock des États-Unis. Après tout, ce territoire-là avait été le sien presque exclusif et à présent, en temps de Pérestroïka, il passait à des noms comme Billy Joel qui remplissaient la Place Rouge où même la momie de Lénine applaudissait debout les succès de l’Occident. Mais celle qui rafle tous les prix décidément, c’est celle qui le suppose encore en vie quelque part en Argentine. Dans ce cas, Reed aurait aujourd’hui 67 ans et vivrait dans le sud. Tel Dieu “Dean is Alive and Well, in Argentina”.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR ODILE BOUCHET

[Article publié dans *Suplemento Radar de Página12*]

**RÉSUMÉ** Dean Reed a été très populaire dans bien des pays, notamment dans le cône Sud et en Union Soviétique. Retour sur une trajectoire d’ouest en est en passant par le sud, à la fin mystérieuse.

**MOTS-CLÉS** Dean Reed, autocollants, révolution, Union Soviétique, États-Unis, énigme, drapeau, fan.

1. Zeide : grand père en yiddish (ndt)
2. Palito : petit bâton, surnom d’Ortega (ndt)





DESPUÉS DE LA MUERTE DE DEAN REED, SU MADRE, LA SEÑORA BROWN VIAJÓ A BERLÍN CON EL OBJETO DE REALIZAR ALGUNAS AVERIGUACIONES. AÑOS MÁS TARDE, EN ENTREVISTA CON REGGIE NADELSON DIRÁ:

**¡Dios mío, cuánta pompa y circunstancia! Cuando le pregunté al oficial de quién sospechaban el tipo me miró como si yo estuviera loca. Nunca voy a olvidar su respuesta: “Hay tres cosas a considerar. Primero, asesinato. Segundo, suicidio. Tercero, accidente” el hombre respiró profundamente y concluyó: “En cuanto a lo primero, sabemos que no existe criminalidad en la República Democrática Alemana. Con respecto a lo segundo, conocíamos bien al camarada Dean y sabemos que jamás se hubiera quitado la vida. De modo que sólo nos queda la tercera alternativa: fue un accidente”.**

APRÈS LA MORT DE DEAN REED, SA MÈRE, MADAME BROWN, EST ALLÉE À BERLIN DANS LE BUT DE FAIRE QUELQUES RECHERCHES. DES ANNÉES PLUS TARD, INTERVIEWÉE PAR REGGIE NADELSON ELLE DIRA :

**Mon Dieu, que de manières et de circonlocutions ! Quand j’ai demandé à l’officier qui on soupçonnait, le type m’a regardé comme si j’étais folle. Je n’oublierai jamais sa réponse : “Il y a trois choses à prendre en compte. Un : l’assassinat. Deux : le suicide. Trois : l’accident”. Profond soupir de l’homme qui conclut : “Pour le un, on sait qu’il n’y a pas de criminalité en République Démocratique Allemande. Pour le deux, nous connaissions bien le camarade Dean et savons qu’il ne se serait jamais ôté la vie. De sorte qu’il ne reste que la troisième solution : l’accident”.**



A pedido de Arbatov, miembro del Politburó de la RDA y responsable político del cowboy, Reed le escribe una carta abierta a Alexander Solzhenitsyn en 1971:

**“Estimado Solzhenitsyn, colega en las artes, Sr. Solzhenitsyn, la sociedad de mi país, no del suyo, está enferma. Los principios de los que depende la unión del suyo gozan de buena salud, son puros y justos, en tiempos en que los principios con que la unión del nuestro se construye son crueles, egoístas e injustos”.**

Dean Reed hizo muchas declaraciones políticas a lo largo de su carrera en la Unión Soviética. Por lo general sus comentarios era traducidos del inglés al ruso por Oleg Smirnov. Oleg cree que Reed era sincero y que su compromiso político era sentido y sentimental. “Había algo en la forma de decir las cosas que lo hacía creíble, por empezar su idioma era el inglés y para los adolescentes las mentiras venían en ruso”. Oleg es de la opinión que Dean jamás se arrepintió de nada, excepto de haberle escrito aquella carta a Solzhenitsyn. “Dean no era hombre culto ni nada que se le pareciera, una carta suya al escritor ruso (a todas luces escrita por los servicios) era francamente patético”

Sur la demande d’Arbatov, membre du politburo de la RDA et responsable politique du cowboy, Reed écrit une lettre ouverte à Alexandre Solzhenitsine en 1971 :

**Cher Solzhenitsine, collègue des arts, Monsieur Solzhenitsine, la société de mon pays, et non du vôtre, est malade. Les principes qui régissent l’union du vôtre sont en pleine santé, ils sont purs et justes, à une époque où les principes qui construisent l’union du nôtre sont cruels, égoïstes et injustes”.**

Dean Reed a fait bien des déclarations politiques tout au long de sa carrière en Union Soviétique. En général, ses commentaires étaient traduits de l’anglais en russe par Oleg Smirnov. Oleg croit que Reed était sincère et que son engagement politique était profond et sentimental. “Il y avait quelque chose dans sa façon de s’exprimer qui le rendait crédible, tout d’abord, sa langue était l’anglais, et pour les adolescents, c’est en russe qu’on mentait”. Oleg pense que Dean ne s’est jamais repenti de rien, hormis de cette lettre à Solzhenitsine. “Dean n’était absolument pas un homme cultivé, une lettre de lui à l’écrivain russe (à l’évidence écrite par les services policiers) c’était franchement pathétique”.





Ici entre  
cinéastes

Aquí entre cineastas

*Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio, Mil nubes de paz surcan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor (2002) Julián Hernández*

## Luis Tovar

Del 19 al 21 de noviembre pasado tuvo lugar en Monterrey, Nuevo León, el primer Encuentro Nacional de Cineastas, convocado por el Gremio Cineastas de Nuevo León, gestionado y promovido sobre todo por la documentalista Leticia Vargas. El Encuentro tuvo un apellido largo y ambicioso: “La identidad de una cinematografía regional en el contexto de la globalización”. Hubo un nutrido cuerpo de ponentes, entre los que estuvieron los siguientes directores de cortometraje, largometraje, guionistas y productores, a todos los cuales habría que poner dentro del paréntesis que sólo se cita un par de títulos de una obra más extensa: Arturo Pimentel (*Yo, Pátzcuaro*, y productor de *Puños rosas*), Beto Gómez (*El sueño del Caimán*, *Puños rosas*), Everardo González (*Zurcido invisible*, *La canción del pulque*), Gabriel Retes (*Un dulce olor a muerte*, *Festivercine.ron*), Jimena Rodríguez (coproductora de *Las lloronas*), Julián Hernández (*Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio*, *Mil nubes de paz surcan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*), Leticia Vargas (*Sombrero de látex*, *Chiapas, el deseo no murió*), Madeleine Bondy (*Mi casa es tu casa*), Mario Viveros (*En los cuernos de la luna*,

Du 19 au 21 novembre dernier s’est déroulée à Monterrey, Nuevo León, la première Rencontre Nationale des Cinéastes, convoquée par la Corporation des Cinéastes du Nuevo León, gérée et promue surtout par la documentaliste Leticia Vargas. L’intitulé de la Rencontre était long et ambitieux : “L’identité d’un cinéma régional dans le contexte de la globalisation”. De nombreux intervenants y participèrent parmi lesquels se trouvaient les réalisateurs de court métrage et de long-métrage, scénaristes et producteurs suivants ; il faudrait préciser qu’on ne cite entre parenthèses que deux titres d’une œuvre plus large : Arturo Pimentel (*Yo, Pátzcuaro*, et producteur de *Puños rosas*), Beto Gómez (*El sueño del Caimán*, *Puños rosas*), Everardo González (*Zurcido invisible*, *La canción del pulque*), Gabriel Retes (*Un dulce olor a muerte*, *Festivercine.ron*), Jimena Rodríguez (co productrice de *Las lloronas*), Julián Hernández (*Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio*, *Mil nubes de paz surcan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*), Leticia Vargas (*Sombrero de látex*, *Chiapas, el deseo no murió*), Madeleine Bondy (*Mi casa es tu casa*), Mario Viveros (*En los cuernos de la luna*, *Ombbligo*), Óscar Blancarte

*Omblijo*), Óscar Blancarte (*Dulces compañías, Entre la tarde y la noche*), Patricia Carrillo (*Gertrudis Blues*), Víctor Ugalde (*La lechería, Un día sin auto*), Manuel Fernández (*Adictos*), Carlos Javier González (*Derrota, El otro crimen*), Víctor Saca (*Laudate pueri, En el paraíso no existe el dolor*), Lourdes Elizarrarás (codirectora de *La mudanza y Festivercine.ron*), Roberto Fiesco (*Arrobo*, y productor de *El mago*), José Luis García Agraz (*Salón México, El misterio del Trinidad*), Sergio Molina (guionista de *Los naufragos de Liguria y Piratas*), Edu Tijerina (académico y asesor de proyectos audiovisuales), Jesús Mario Lozano (*El banquete, Blancas mariposas*).

#### LA MULTIPLICACIÓN DEL PROBLEMA

Piense cuáles de las treinta y tres películas mencionadas ha visto. Le apuesto una entrada al cine a que no conoce ni la mitad siquiera por el nombre. Multiplique, digamos por tres, el número de producciones hechas por los cineastas mencionados. Ahora multiplique de nuevo, al gusto, por cinco o seis, pues tal es aproximadamente la cifra de cineastas que por una u otra razón no estuvieron en el Encuentro. Lo anterior arroja poco más o menos un medio millar de dólares de producciones entre largometrajes, documentales y cortometrajes, filmados en los últimos años.

Se necesita tener la mentalidad de un miembro del gabinetazo para afirmar que el cine mexicano está muy bien, habida cuenta del puñado de nominaciones de relumbrón, los premios –esos sí muy meritorios– obtenidos por algunas películas en festivales internacionales, y el trabajo que llevan a cabo fuera del país unos pocos directores, fotógrafos y actores nacionales. Para cualquiera debería ser obvio que el cine mexicano no consiste solamente en esos pocos logros y que, si de eso se tratara, entonces ya podríamos todos quedarnos tranquilísimos, pues ahí están, por citar a los más conspicuos, el *glamour* sempiternamente escotado de Hayek, el neochayanismo flatulento de Luna, la dulce superficialidad de Mandoki, y a cada tanto más instalado en las que quieren ser consideradas grandes ligas actorales sólo porque allá sí se cobra bien, el desempeño todavía disparejo de García Bernal; ahí están, digo, para la eficiente salvaguarda del epitelio cinematográfico, lucidor y presumible, que le hace creer a Todomundo la falacia de que, con dineros más o dineros menos, canalizados a la producción como si se le estuvieran dando puñados de migajas a unas palomas muy pedinches; con leyes y reglamentos malos, buenos o asesinados por una realidad mercadotécnica proclive al aprovechamiento éticamente ilegal de la legalidad; con amparos leguleyos y dóndequedólabolita de fortunas hechas *peso sobre peso*; con apatía legislativa que un periodo de sesiones medio aprueba algo benéfico para el cine y otro periodo lo mete a la congela-

(*Dulces compañías, Entre la tarde y la noche*), Patricia Carrillo (*Gertrudis Blues*), Víctor Ugalde (*La lechería, Un día sin auto*), Manuel Fernández (*Adictos*), Carlos Javier González (*Derrota, El otro crimen*), Víctor Saca (*Laudate pueri, En el paraíso no existe el dolor*), Lourdes Elizarrarás (co réalisatrice de *La mudanza et Festivercine.ron*), Roberto Fiesco (*Arrobo*, et producteur de *El mago*), José Luis García Agraz (*Salón Mexico, El misterio del Trinidad*), Sergio Molina (scénariste de *Los naufragos de Liguria et Piratas*), Edu Tijerina (universitaire et conseiller de projets audiovisuels), Jesús Mario Lozano (*El banquete, Blancas mariposas*).

#### LA MULTIPLICATION DU PROBLÈME

Parmi ces trente trois films, combien en avez-vous vu ? Je vous parie un ticket de cinéma que vous n'en connaissez même pas la moitié de nom. Multipliez, disons par trois, le nombre de productions faites par les cinéastes mentionnés. Maintenant multipliez à nouveau, au choix, par cinq ou six, et vous obtiendrez approximativement le nombre de cinéastes qui, pour une raison ou une autre, n'étaient pas à la Rencontre. Ce qui précède atteint à peu près un demi millier de dollars de productions entre long métrages, documentaires et courts métrages, tournés ces dernières années.

Il faut avoir la mentalité d'un membre de cabinet pour affirmer que le cinéma mexicain va bien, en comptant la poignée de nominations tape-à-l'œil, les prix – ceux-là, oui, très mérités – obtenus par quelques films dans des festivals internationaux et le travail mené hors du pays par quelques réalisateurs, photographes et acteurs nationaux. Pour n'importe qui, il devrait être évident que le cinéma mexicain ne se limite pas à ces quelques réussites, et que, si c'était le cas, alors nous pourrions être tranquilles, car nous trouvons, pour citer les plus illustres, le glamour toujours décolleté de Hayek, le "néo-chayanisme" flatulent de Luna, la douce superficialité de Mandoki, toujours plus installé dans celles qui se veulent de grandes ligues d'acteurs seulement parce que ça paye bien, le jeu encore inégal de García Bernal ; voici, je dis, pour la sauvegarde efficace du cinéma superficiel, brillant et présumable, qui fait croire à M. Toutlemonde le mensonge que, avec plus ou moins d'argent, canalisé pour la production comme si on donnait des poignées de miettes à des pigeons quémandeurs ; avec des lois et des règlements mauvais, bons ou assassinés par une réalité technique du marché propice à l'usage éthiquement illégal de la légalité ; avec des soutiens d'avocillons et "où-est-la-petite-pelote" de fortune gagnée peso par peso ; avec une apathie législative qui, pendant certaines sessions adopte à moitié quelque mesure bénéfique pour le cinéma et à d'autres la met au congélateur ; avec chaque deux ou trois ans, des produits exceptionnels nés de l'amour



*Un dulce olor a muerte* (1999) de Gabriel Retes

dora; con garbanzos de a libra cada dos o tres años, originados a partir del puro amor al arte y el ejercicio esporádico de un talento que si fuese fomentado antes de la *opera prima*, estimulado en el *durante*, y no dejado a su suerte en el *después*, ya podría tener la olla medio llena de esos garbanzos; con eso y la innumerable cauda de lastres con los que una semana sí y otra también se fatigan éstas y otras líneas, Todomundo a veces cree que el cine mexicano *ahí la lleva*.

De qué tanto es verdad que el cine mexicano *ahí la lleva* y a dónde *la lleva* se habló en el Encuentro Nacional de Cineastas en Monterrey. El propósito del Encuentro era abordar de manera preponderante el concepto de cinematografía regional, y por eso se estructuraron paneles cuyos ejes temáticos fueron las condiciones para la formación de una industria cinematográfica regional; si ésta es posible; cómo impulsarla; el cine de minorías: de mujeres, de gays, étnico y de altermundistas; políticas gubernamentales cinematográficas y marco jurídico; y finalmente la visión de un cineasta en el contexto de la globalización.

Gabriel Retes, invitado a formar parte del último de los referidos paneles, lo resumió en una sola frase: “Decimos las mismas cosas desde hace años porque los problemas también siguen siendo los mismos.” Tiene y no tiene razón Retes porque esos problemas, descritos con brocha un tanto gorda en este espacio hace una

pur de l’art et l’exercice sporadique d’un talent qui s’il était développé avant la *opera prima*, stimulé dans le *pendant* et non laissé à son sort dans l’*après*, pourrait nous donner un bon nombre de ces travaux ; avec ça et l’innombrable suite de poids morts sur lesquels ces lignes et d’autres peinent semaine après semaine, M. Toutlemonde croit parfois que le cinéma mexicain va bien.

A la Rencontre Nationale des Cinéastes de Monterrey, on s’est demandé à quel point vraiment le cinéma mexicain allait bien et où il allait. La Rencontre se proposait d’aborder principalement le concept de cinéma régional et nous avons pour cela formé des groupes de discussion, dont les axes thématiques étaient les conditions pour la formation d’une industrie cinématographique régionale ; si celle-ci est possible ; les moyens de la mettre en œuvre ; le cinéma des minorités : femmes, homosexuels, ethnique et alter mondialistes ; politiques gouvernementales cinématographiques et cadre juridique, et finalement la vision d’un cinéaste dans le contexte de globalisation.

Gabriel Retes, invité à la dernière des tables de discussion citées, a tout résumé en une seule phrase : “Nous disons les mêmes choses depuis des années parce que les problèmes sont toujours les mêmes”. Retes a raison ou pas, parce que ces problèmes, décrits de façon un peu grossière ici même il y a une semaine, sont devenus plus robustes ou bien se sont endurcis avec le pas-



*Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio, Mil nubes de paz surcan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2002) Julián Hernández

semana, o bien se han puesto más robustos o se han endurecido con el paso del tiempo. Además debe sumárseles un doble problema extra: la fatiga y la obligación que entraña tener que seguir abordándolos, porque cualquier otra actitud equivaldría a un resignado y por supuesto inútil levantamiento de hombros.

#### **AHÍ LA LLEVAMOS (PERO AL DESHUESADERO)**

México es puntero e indigno ejemplo de la tendencia mundial –global, se dijo en el Encuentro– que nos tiene mirando y remirando lo que se le antoja que miremos a la *fábrica de los sueños* estadounidense. Víctor Ugalde, que además de prolífico guionista es un incansable numerólogo del cine y uno de los que mejor empujan para que el marco legal sea más favorable, volvió a ponernos tristes diciéndonos que en México, como prácticamente en todas partes, el ochenta por ciento de los espacios de exhibición están copados por el cine norteamericano.

Ninguna novedad, diremos todos, a lo que habría que responder que un dato no requiere ser nuevo para ser alarmante, y que si Todomundo no se alarma es porque siempre resulta más sencillo dejar las cosas como están que hacer algo. Que lo hagan otros, por ejemplo los cineastas, mientras uno se sienta en su butaca, se arropa con su mejor aire perdonavidas y juzga el cine que se hace en México desde una perspectiva ésa sí

sage du temps. Il faut de plus leur ajouter un double problème : la fatigue et l'obligation qu'entraîne le fait de devoir les aborder encore et toujours, parce que n'importe quelle autre attitude équivaldrait à un soulèvement d'épaules résigné et bien sûr inutile.

#### **NOUS ALLONS BIEN (MAIS À L'ÉQUARRISSAGE)**

Le Mexique est le meilleur et le plus indigne exemple de la tendance mondiale, globale, a-t-on dit à la Rencontre, qui est de nous regarder et regarder ce que l'*Usine à rêves* des États-Unis a envie que nous regardions. Victor Ugalde qui n'est pas seulement un prolifique scénariste, mais aussi un infatigable numérologue du cinéma et un de ceux qui font le plus pour que le cadre légal soit plus favorable, nous a rendu à nouveau tristes en nous disant qu'au Mexique comme pratiquement partout, 80 % des espaces de diffusion était occupé par le cinéma étatsunien.

Rien de neuf, dirons-nous tous, ce à quoi on devrait répondre qu'une donnée ne doit pas nécessairement être nouvelle pour être alarmante, et que si M. Toutlemonde ne s'alarme pas c'est parce qu'il est toujours plus facile de laisser les choses en l'état que de faire quelque chose. Que d'autres le fassent, par exemple, les cinéastes, pendant qu'on s'assoit dans son fauteuil, qu'on se drape dans son plus bel air fanfaron et juge le cinéma que l'on fait au Mexique depuis



globalizada, donde la cada vez más choteada palabreja debería significar en principio universalidad semántica y no uniformización formal, y mucho menos corrección política, y muchísimo menos promoción de valores morales, estilos de vida y aspiraciones existenciales favorables al mantenimiento *ad aeternum* del actual estado de las cosas; y todavía menos, apreciación del fenómeno cinematográfico enana y prejuiciadamente basada en el bagaje pobre y chueco obtenido a fuerza de masticarse toda la basura del *mainstream*, que (des) educa a Todomundo hasta hacerlo creer barbaridades, por ejemplo, que una película es mejor entre más se parezca a lo que se filma en Hollywood, ya sea por su propuesta formal –digo, cuando algo así se asoma a la pantalla, lo cual es infrecuentísimo–, por su estructura narrativa, o por las temáticas que aborda. Si nunca sale uno del McDonald's, lo más seguro es que hasta el más elogiado de los pozoles le sepa feo.

#### UNA DE CULTURA

Así como en otros ámbitos se habla de cultura ecológica –a la cultura se le ponen tantos apellidos–, se habló en el Encuentro de la necesidad de una cultura cinematográfica. Pero ¿qué debería entenderse aquí por “cultura”? De acuerdo con los ponentes, se trataría de una preocupación no pasiva por el cine. Nadie lo dijo, pero habría que añadir a ello el conocimiento, no sólo del cine que se ha visto –y aquí, desde luego, la necesidad de paliar la pobreza exhibidora del cine nacional–, sino sobre todo el conocimiento del contexto y, en el caso de quienes lo realizan, lo promueven y lo gestionan, del intratexto del cine.

Al respecto, tiene su lado preocupante que precisamente quienes hacen el cine mantengan posturas cuya consecuencia inevitable sería dejarnos a todos, realizadores y espectadores, sumidos en un mar de inopias. No es reconfortante que un joven director como lo es Beto Gómez salga al ruedo con una apología del cineasta empírico, que no lee y quizá tampoco sepa, ni por intuición, los qués y los cómo de la realización cinematográfica, para no mencionar los paraqués, pero se siente merecedor de la venia colectiva nada más que por el prístino hecho de que tiene “algo que decir”.

Con una frecuencia que asusta, el empirismo aquí descrito suele conducir a la permanente revelación del agua tibia. Si a la hora de hacer cine lo único importante, el requisito exclusivo, es “tener una historia que contar”, como se dijo y se redijo en el Encuentro Nacional de Cineastas, preparémonos entonces para la hegemonía del diletantismo fílmico, y que nadie se enoje después porque la película no gustó / no funcionó en taquilla / no ganó ni un solo premio / nadie fue a verla / no fue estrenada, etcé.

une perspective, là oui globalisée, quand ce mot obscur de plus en plus discrédité devrait signifier en principe universalité sémantique et non uniformisation formelle, et encore moins “political correction”, et encore moins promotion de valeurs morales, styles de vie et aspirations existentielles favorables au maintien *ad aeternum* de l'actuel état des choses, et encore moins, appréciation du phénomène cinématographique fondée de façon étrequée et préjudiciable sur le pauvre bagage saugrenu obtenu à force de remâcher les immondices du *mainstream* qui (dé)forme M. Toutle-monde au point de lui faire croire qu'un film est d'autant meilleur qu'il se rapproche des films d'Hollywood, que ce soit par sa proposition formelle – je veux dire, quand pareille chose apparaît à l'écran, ce qui arrive rarement – par sa structure narrative, ou par les thèmes qu'il aborde. Si on ne sort jamais du Mac Donald's, il est sûr que le meilleur *pozole* nous semblera immangeable.

#### QUELQUES MOTS

De même que dans d'autres domaines, on parle de culture écologique – on donne tant de noms à la culture – à la Rencontre on a parlé du besoin d'une culture cinématographique. Mais que devrions-nous comprendre ici par “culture” ? Selon les intervenants, il s'agirait d'un intérêt non passif pour le cinéma. Personne ne l'a dit mais il faudrait ajouter à cela non seulement la connaissance du cinéma que l'on a vu – et ici, évidemment le besoin de pallier la pauvreté du cinéma national – mais surtout la connaissance du contexte et, pour ses réalisateurs, ses promoteurs et ses gestionnaires, de l'intratexte du cinéma.

A ce sujet, il est préoccupant que précisément ceux qui font le cinéma aient des prises de position dont la conséquence inévitable serait de nous laisser tous, réalisateurs et spectateurs, plongés dans une mer d'indigence. Il n'est pas reconfortant qu'un jeune réalisateur comme Beto Gomez monte du créneau avec une apologie du cinéaste empirique, qui ne lit pas et qui peut-être ne connaît pas non plus, même par intuition, le pourquoi et le comment de la réalisation cinématographique, sans parler de ses intentions, mais qui attend comme un dû l'absolution collective, uniquement pour le fait qu'à l'origine il a “quelque chose à dire”.

Avec une fréquence qui fait peur, l'empirisme ici décrit conduit généralement à la permanente découverte de l'eau tiède. Si au moment de faire du cinéma, la seule chose importante, la condition exclusive, est d'“avoir une histoire à raconter” comme on l'a dit et redit lors de la Rencontre Nationale des Cinéastes, préparons-nous alors à l'hégémonie du diletantisme fílmique, et que personne ne se plaigne après de ce que le film n'a pas plu / n'a pas fait d'entrées / n'a même pas gagné le moindre prix / que personne n'est allé le voir / il n'a pas été lancé, etc.



*Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio, Mil nubes de paz surcan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2002) Julián Hernández

#### UN POCO DE TEORÍA, POR FAVOR

Debajo de tales argumentaciones, sin duda hechas con honestidad, subyace un romanticismo antiintelectual que no para mientes en su despropósito: la idea de que lo más –o peor, lo único– importante es querer hacer las cosas y “aventarse”, pues ya se irá aprendiendo sobre la marcha, en un ensayo y error fuente de alguna que otra escena o secuencia o diálogo logrados, que alcanzan para perdonarle sus barrabasadas al perpetrador. ¿Usted viviría en un inmueble construido por un entusiasta de la ingeniería que luego de ver muchos edificios *se aventó* a construir condominios con la idea de que así iría aprendiendo poco a poco? La comparación sólo puede parecerle exagerada a quienes consideran las disciplinas artísticas susceptibles de ser abordadas por cualquier persona *con ganas de*, mientras que las profesiones “serias” sí tienen que ser desempeñadas exclusivamente por especialistas.

Entiéndaseme, no es que no se valga intentarlo, a nadie se le puede prohibir que pergeñe un guión, consiga una cámara, junte a sus cuates y haga su película, pero la osadía no es un valor formal y sus resultados no son automática y obligatoriamente encomiables. Todos sabemos que desde 1895 han surgido y seguirán apareciendo un buen número de cineastas que jamás estudiaron para serlo, cuya obra es insoslayable, o innovadora, o interesante, o simplemente está bien hecha y a nadie se le ocurre discutirlo.

Los resultados del empirismo también deben estar sujetos, como todo aquello hecho “con academia”, a un cotejo múltiple: con el público, sea local, regional,

#### UN PEU DE THÉORIE, S'IL VOUS PLAÎT

Derrière de tels arguments, sans doutes énoncés honnêtement, on trouve un romantisme anti-intellectuel qui ne réfléchit pas à leur bêtise : l'idée que la chose la plus importante – ou, pire, la seule – est de vouloir faire les choses et de “foncer”, parce qu'on apprendra sur le tas, grâce à un essai et une erreur qui donneront une scène, une séquence ou un dialogue réussis, qui pourront faire oublier les canailleries de celui qui les a perpétrées. Vous habiteriez dans un immeuble construit par un mordu du génie civil qui après avoir vu beaucoup d'édifices s'est lancé à construire des logements avec l'idée qu'il apprendra peu à peu ? La comparaison ne peut paraître exagérée qu'à ceux qui considèrent que les disciplines artistiques peuvent être abordées par n'importe quelle personne *qui a envie de*, alors que les professions “sérieuses”, elles, doivent être exclusivement exercées par des spécialistes.

Comprenez-moi, ce n'est pas qu'il ne faille pas essayer de le faire, on ne peut interdire à personne d'ébaucher un scénario, de trouver une caméra, de réunir ses potes et de faire son film, mais l'audace n'est pas une valeur formelle et ses résultats ne sont pas automatiquement et obligatoirement dignes d'éloges. Nous savons tous que, depuis 1985, ont surgi et continueront à apparaître un bon nombre de cinéastes qui n'ont jamais étudié pour le devenir, dont l'œuvre est incontournable, innovatrice, ou intéressante ou simplement bien faite et personne ne pense à discuter cela.

Les résultats de l'empirisme doivent aussi être soumis, comme tout ce qui est fait “suivant les règles de l'art”, à une

nacional o mundial; con sus colegas, y sí, ni modo, con la crítica e inclusive con su deformación y/o su imposición. En este sentido, la crítica de la crítica suele ser muy acrítica cuando cree ser efectiva. En noventa y nueve de cien casos consiste en el ninguneo y la descalificación, cuando no en el soslayamiento más absoluto –“que el crítico diga lo que quiera, total, ni quién lo lea y si lo leen, ni quién le haga caso”. Eso sí, el trabajo de la crítica se desecha sólo cuando no se aceptan sus resultados; caso contrario, puede ver usted en los anuncios de una película la cita de lo que dijeron Fulano y Zutano.

### MINORÍA SOMOS TODOS

De acuerdo con algunos de los invitados al Encuentro, aceptar que se forma parte de una minoría es resignarse a ser víctima del reduccionismo implícito en todas las manifestaciones posibles de un *ghetto*. Puede ser, pero la búsqueda de la igualdad –ya se ha dicho infinidad de ocasiones en otros foros y en todas las disciplinas– no debería pasar por la uniformización y la integración a una colectividad de rostro borroso. Según Perogrullo, la minoría está definida en función de la existencia de una mayoría de naturaleza diferente a la de la minoría. De acuerdo, pero, ¿está definida esa mayoría?, ¿es realmente unívoca?, ¿no será tal vez que de ella sólo alcanzamos a ver una mediática punta de *iceberg*?

Pareciera haber una confusión conceptual entre lo que significa minoría y lo que implica la idea de identidad. Bien mirado, minoría somos todos, o todos formamos parte de una minoría, y ésta no es entonces sino la forma contemporánea de nombrar a un grupo de personas identificadas entre sí por uno o más rasgos, posturas, ideas, intenciones, situación social... En cuanto a cine, ¿qué resultados concretos, qué películas se desprenden de asumirse o no asumirse como miembro de una minoría? Un buen ejemplo es el trabajo de Julián Hernández, cuya inteligente reivindicación de lo positivo que tiene asumirse como minoría –gay, en su caso– confirma que de lo que se trata es de conseguir la igualdad defendiendo la diferencia. De otro modo, el peligro consiste, y no sólo para las minorías estigmatizadas, en ser más fácilmente víctimas del avasallamiento que sobre cada quien ejerce una identidad más fuerte y de vocación expansiva.

El peligro de fenecer, culturalmente hablando, a manos de una identidad que no es la nuestra, se materializa todos los días en la cartelera cinematográfica en el referido ochenta por ciento de programación fílmica estadounidense. Como otros, el medio de comunicación masiva que es el cine lleva décadas siguiendo las órdenes de una hegemonía cuyos objetivos son la dominación económica y la dominación política. No es cierto

multiple confrontation : avec le public, qu'il soit local, régional, national ou mondial, avec ses collègues et aussi, sans y échapper, avec la critique y compris avec sa déformation et/ou son imposture. Dans ce sens, la critique de la critique est généralement très acritique quand elle croit être efficace. Dans quatre vingt dix neuf pour cent des cas, elle consiste à mépriser et disqualifier, quand ce n'est pas à ignorer totalement. "Que le critique dise ce qu'il veut finalement, personne ne le lit et si on le lit, personne ne l'écoute". Il est vrai qu'on rejette le travail de la critique seulement quand on n'accepte pas ses résultats ; dans le cas contraire vous pouvez voir dans les promos d'un film les citations de ce qu'ont dit Untel et autre tel.

### NOUS SOMMES TOUS UNE MINORITÉ

Selon quelques-uns des invités de la Rencontre, accepter de faire partie d'une minorité c'est se résigner à être victime du réductionnisme implicite à toutes les manifestations possibles d'un *ghetto*. C'est possible, mais la recherche de l'égalité – on l'a déjà dit une infinité de fois dans d'autres forums et dans toutes les disciplines – ne devrait pas passer par l'uniformisation et l'intégration à une collectivité au visage brouillé. Selon M. de la Palisse, la minorité est définie en fonction de l'existence d'une majorité de nature différente de celle de la minorité. D'accord, mais cette majorité est-elle définie ? Est-elle réellement univoque ? Ne serait-ce pas plutôt que nous n'en voyons qu'une médiatique pointe d'*iceberg* ?

Il semble exister une confusion conceptuelle entre ce que signifie minorité et ce qu'implique l'idée d'identité. En y regardant bien, nous sommes tous une minorité, ou nous faisons tous partie d'une minorité, et celle-ci n'est alors que la façon contemporaine de nommer un groupe de personnes identifiées entre elles par un ou plusieurs traits, attitudes, idées, intentions, situation sociale... Quant au cinéma, quels résultats concrets, quels films se détachent par le fait qu'ils reconnaissent leur appartenance à une minorité ? Un bon exemple est le travail de Julian Hernandez, dont la revendication intelligente du côté positif de l'appartenance à une minorité – gay dans son cas – confirme que ce dont il s'agit est de parvenir à l'égalité en défendant la différence. Sinon, le danger consiste, et pas seulement pour les minorités stigmatisées, à être plus facilement les victimes de la contrainte qu'exerce sur chacun une identité plus forte à la vocation expansive.

Le danger de mourir, culturellement parlant, des mains d'une identité qui n'est pas la nôtre, se matérialise tous les jours sur les affiches de cinéma avec les quatre vingt pour cent de programmation de films états-unis. Comme d'autres, le moyen de communication massive qu'est le cinéma suit depuis des décennies les ordres d'une hégémonie dont les objectifs sont la domination économique et politique. Il n'est pas certain que,



*Digna, hasta el último aliento* (2004), documentaire de Felipe Cazals

que cuando Todomundo ve *Los Fockers: la familia de mi esposo* (Jay Roach, EU, 2004) sólo constata que Robert de Niro cada vez actúa peor; amén de contribuir al enriquecimiento de cualquier bolsillo menos el suyo, al mismo tiempo recibe la enésima lección acerca de cómo vestirse, cómo decorar la casa, qué comer, qué decir y qué pensar, entre muchas otras cosas. El lobo de la uniformización cultural vestido con esa nueva piel de oveja llamada globalización tiene los colmillos más afilados que nunca, y las películas prohijadas por él no tienen una sola pizca de inocencia: están hechas con absoluto conocimiento de causa, y si por ahí algún cineasta de éstos que producen en serie una cinta tras otra más parecidas entre sí que dos salchichas, sale con la puntada de que él sólo está “contando su historia” y que nada tiene que ver con la promoción de un estilo de vida en particular y mucho menos con el apuntalamiento de una ideología, lo único que está demostrando es su nivel de asimilación a un aparato del cual es un pequeño y cumplidor engrane.

#### **CABEZA, CORAZÓN Y HUEVOS**

“El cine no es un oficio de cobardes”, ha dicho Werner Herzog. Ninguno puede serlo, cabe añadir. Desde la perspectiva de una cinematografía regional que quiere tener y dar a conocer una identidad propia en un medio globalizado –vale decir *hegemonizado*–, en principio se necesita, como dijo Lourdes Elizarrarás en el Encuentro de Cineastas, “vocación de sacerdote, disciplina de militar y condición de atleta”. Pero no sólo eso. También es necesario, como se desprende de lo afirmado por Mario Viveros, saber con claridad al menos dos cosas: en

lorsque M. Toutlemonde voit *Los Fockers : la familia de mi esposo* (Jay Roach, EU, 2004), il constate seulement que Robert de Niro joue de plus en plus mal ; outre qu’il contribue à l’enrichissement de toute autre bourse que la sienne, en même temps il reçoit la énième leçon sur la façon de s’habiller, de décorer sa maison, que manger, que dire et que penser, entre autres choses. Le loup de l’uniformisation culturelle revêtu de cette nouvelle peau de mouton appelée globalisation a les crocs plus acérés que jamais et les films qu’il fait naître n’ont rien d’innocent : ils sont faits en absolue connaissance de cause, et si par ici un cinéaste de ceux qui produisent en série une bande après l’autre aussi ressemblantes entre elles que deux saucisses, arrive avec l’argument qu’il se borne à “raconter son histoire”, et que cela n’a rien à voir avec la promotion d’un style de vie en particulier et encore moins avec la défense d’une idéologie, la seule chose qu’il démontre est son niveau d’assimilation à une machine dont il est un petit engrenage très efficace.

#### **TÊTE, CŒUR ET COUILLES**

“Le cinéma n’est pas un métier de lâches” a dit Werner Herzog. Aucun ne peut l’être, faudrait-il ajouter. Depuis la perspective d’un cinéma régional qui veut avoir et faire connaître une identité propre dans un média globalisé – autant dire hégémonisé – en principe, on a besoin, comme l’a dit Lourdes Elizarrarás dans la Rencontre des Cinéastes d’une “vocation de prêtre, une discipline de militaire et une condition d’athlète”. Mais pas seulement ; il faut aussi, comme le confirment les affirmations de Mario Viveros, savoir clairement au



dónde estás parado –cuál es la realidad que te rodea– y para qué filmes eso que vas a filmar –cómo afecta esa realidad a tu película y viceversa.

*Ítem más:* puesto que en México nunca terminará la discusión acerca del papel que debe desempeñar el Estado en la producción fílmica, es preciso igualmente definir una postura acerca del tan traído y llevado cine “independiente” –y por ahí, ya encarrerados, ponerle un cerco al abusivo empleo del término “alternativo”. ¿Se habla de independencia económica, de independencia creativa, o de las dos? ¿Una cancela a la otra o la requiere? Al decir “cine independiente”, ¿sólo se habla de que no hay en él dinero del Instituto Mexicano de Cinematografía? ¿Sólo se puede o se debe ser independiente del Estado, o también del poder económico? ¿Qué tan independiente puede ser una película, digamos un documental, digamos regiomontano, digamos patrocinado por Cemex, digamos que quisiera hablar de la contaminación de las puzolanas y sus efectos en el organismo humano?

Por todo lo anterior da cierto calosfrío escuchar a ciertos cineastas nacionales hablando a partir del desparpajo teórico, por llamarlo de algún modo. La *camarita entusiasta* está muy bien, siempre que con ella no se pretenda tener éxito frente a la empobrecedora y repetitiva y ciega y manida y tendenciosa pero potentísima máquina del entretenimiento fílmico, ya sea que se haga de éste o del otro lado del río Bravo –como los *Santos peregrinos* (Juan Carlos Carrasco, México, 2004) o *Una navidad de locos* (Joe Roth, EU, 2004)–, donde éxito significaría ganarle en su terreno, con su balón, sus reglas y su árbitro.

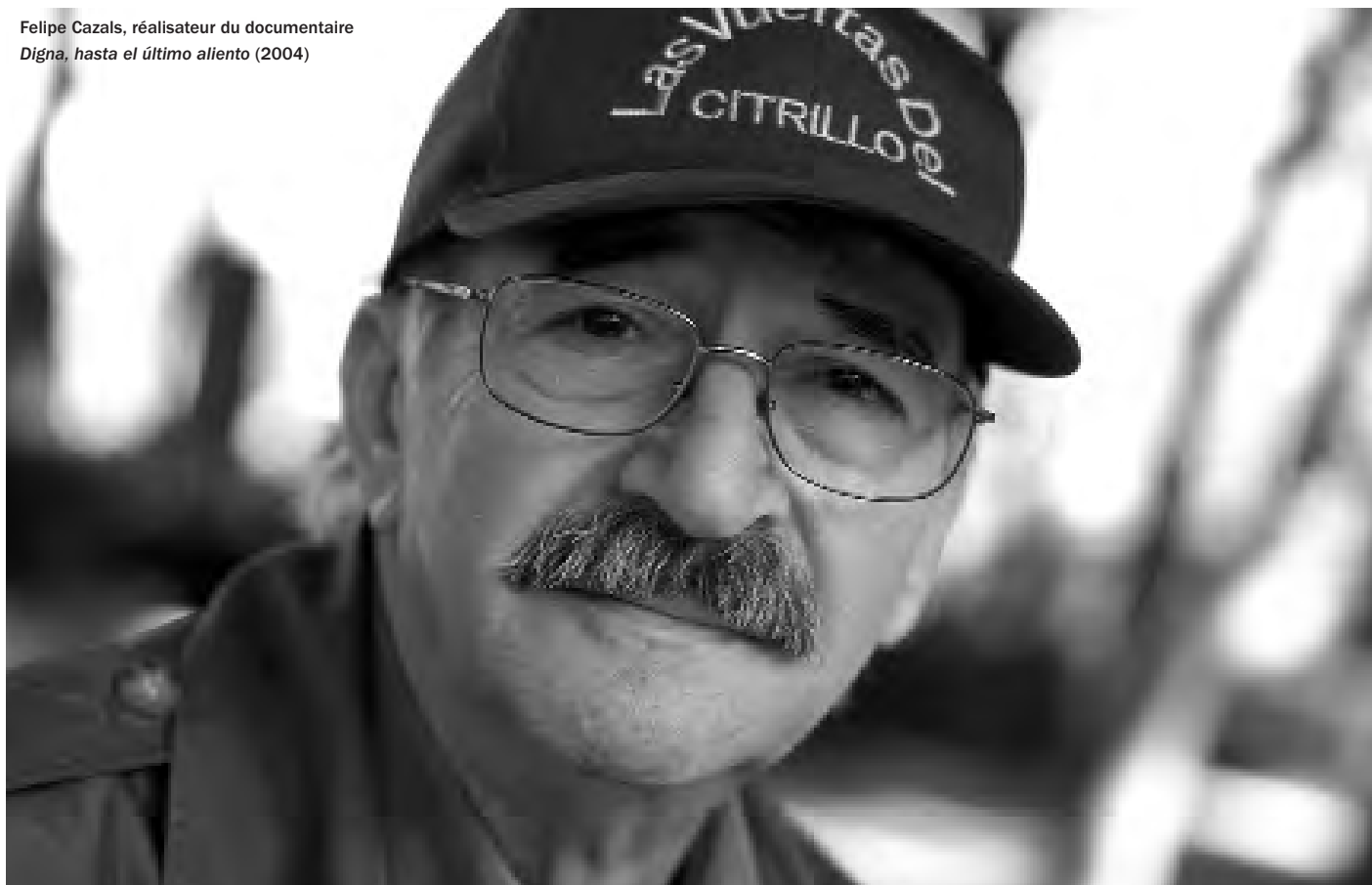
Hasta con sorna lo ven a uno cuando habla de este

moins deux choses : où tu es – quelle est la réalité qui t’entoure – et pourquoi tu filmes ce que tu vas filmer – comment cette réalité affecte ton film et vice versa.

Encore un point : étant donné qu’au Mexique, la discussion ne finira jamais sur le rôle que l’État doit jouer dans la production de films, il faut aussi définir une “position par rapport à ce cinéma indépendant” si galvaudé, et tant que nous y sommes, cerner l’emploi abusif du terme “alternatif”. Parle-t-on d’indépendance économique, d’indépendance créative ou des deux ? Est-ce qu’elles s’annulent, ou bien ont-elles besoin l’une de l’autre ? Lorsque l’on dit “cinéma indépendant”, est-ce à dire seulement qu’il n’a pas reçu d’argent de l’Institut Mexicain de Cinématographie ? Peut-on, ou doit-on, être indépendant seulement de l’État, ou, également du pouvoir économique ? Quelle peut être l’indépendance d’un film, disons : d’un documentaire, disons de Monterrey, disons parrainé par Cemex, et qui, disons, voudrait parler de la pollution due aux pouzolanas et de leur effet sur l’organisme humain ?

Étant donné ce qui précède, on ressent comme un frisson en écoutant certains cinéastes nationaux qui font de grands discours à partir du bla-bla théorique, puisqu’il faut bien lui donner un nom. La *petite caméra enthousiaste*, c’est bien joli, à condition qu’on ne s’imagine pas obtenir le succès grâce à elle, face à l’appauvrissement et répétitive et aveuglante et pourrie et tendancieuse mais toute-puissante machine du divertissement fílmique, que cela soit de ce côté-ci du Río Bravo ou de l’autre – ainsi *los Santos peregrinos* (Juan Carlos Carrasco, Mexico, 2004) ou *Una navidad de locos* (Joe Roth, EU, 2004) – où le succès signifierait gagner la

Felipe Cazals, réalisateur du documentaire  
*Digna, hasta el último aliento* (2004)





*Digna, hasta el último aliento* (2004)  
documentaire de Felipe Cazals

modo, pero el asunto aquí es que se necesita rigor –teórico, formal, cultural, ideológico–; es preciso comprender la importancia de la labor del cineasta en la construcción de la memoria y de la historia. Que los regiomontanos se expresen, no que se exprese “lo regiomontano”, y lo mismo vale para un chilango, un yucateco, etcétera. De lo contrario, pronto tendremos un montón de películas de corte localista o peor, folclorizante, que sólo van a gustarle, si acaso, a unos cuantos paisanos del realizador.

Sin ser panfletario, el cine de esta región llamada México puede y debe tener una significación más allá del entretenimiento y, también, una importancia más allá de la necesidad expresiva de una u otra minoría, no ser sólo técnicamente eficiente, estéticamente aceptable y susceptible de comercialización.

#### A LA CONQUISTA DEL ESPACIO

No se hablará aquí de *Viaje a las estrellas enésima parte*, de *La guerra de las galaxias episodio no sé cuál*, ni de ninguna película de ciencia ficción, como podría sugerir el subtítulo, sino de la conquista del espacio en salas cinematográficas.

Hay quien pone en duda el dato de que ochenta por ciento del espacio en pantalla está copado por producciones extranjeras, la mayoría de ellas estadounidenses. Para comprobar que desgraciadamente el dato es cierto, basta con abrir las páginas de la cartelera de cualquier diario nacional y hacer una simple operación aritmé-

partie sur son terrain, avec son ballon, ses règles et son arbitre.

On vous regarde en ricanant quand vous parlez de cette façon, mais il s’agit de la chose suivante : on a besoin de rigueur – théorique, formelle, culturelle, idéologique ; il faut comprendre l’importance du travail du cinéaste dans la construction de la mémoire et de l’histoire. Que les gens de Monterrey s’expriment, mais non le “Monterrey typique” et ceci est valable également pour un habitant de México, un yucatèque, etc. Sinon, nous aurons bientôt un amas de films de couleur locale ou, pire encore, folklorisants, qui ne pourront plaire, et encore, qu’à quelques compatriotes du réalisateur.

Sans tomber dans la polémique, le cinéma de cette région appelée Mexique peut et doit avoir une signification qui aille au-delà du divertissement et aussi, une importance qui aille au-delà du besoin d’expression de l’une ou l’autre des minorités, il ne doit pas être seulement techniquement efficace, esthétiquement acceptable et susceptible de commercialisation.

#### A LA CONQUÊTE DE L’ESPACE

On ne parlera pas ici du *Voyage dans les étoiles énième partie* ou de *La Guerre des galaxies épisode je ne sais combien*, ni d’aucun autre film de science fiction, comme pourrait le suggérer le sous-titre, mais de la conquête de l’espace dans les salles de cinéma.

Certains mettent en doute le chiffre de quatre vingt pour cent de l’espace à l’écran envahi par les productions étrangères, en majorité états-uniennes. Pour prouver que malheureusement ce chiffre est exact, il suffit d’ouvrir les pages des programmes cinéma de n’importe quel journal national et de faire une simple opé-

tica: restar del total de salas la cantidad destinada a la exhibición de películas mexicanas. Un miércoles de enero de 2005 pude comprobar que de las salas disponibles en Ciudad de México –ochocientas para ponerlo en números redondos, incluyendo las cadenas Cinépolis, Cinemex, Cinemark, Lumière, Cinemas 2000, Multicinemas, Metrópolis, Gabal, Gemelos, Eco-cinemas, Xtracinema, así como la Cineteca Nacional, el circuito de la UNAM, Cinemanía y el Museo del Niño–, sólo el 3,75 %, es decir treinta, ofrecían una película mexicana. Y sólo estamos hablando aquí de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. Es casi seguro que dicho porcentaje variaría a la baja si se añaden los cines en el resto del país.

#### LA CIFRA TRISTE

Lo anterior significa que un día cualquiera, en este caso miércoles de dos por uno en taquilla –donde todavía lo respeten, pues ahora uno se encuentra con arbitrarios y risibles descuentos dependiendo del horario–, el porcentaje de exhibición de cine nacional queda muy lejos ya no digamos del veinte por ciento promedio en el mundo, sino incluso del olvidado diez por ciento de pantalla reservado para el cine mexicano, establecido por la ley de cine y su reglamento y sólo presente en ellos, sin vigencia alguna, pues evidentemente los exhibidores disponen de sus negocios sin hacer caso a nada que no sea la rentabilidad.

Ni siquiera sumando de otro modo hubo alguna mejora sustancial, pues de los cincuenta y dos títulos en exhibición solamente tres son mexicanos, para un paupé-

ration arithmétique, voir sur le total des salles la part destinée aux films mexicains. Un mercredi de janvier 2005 par exemple j'ai pu voir que des salles disponibles dans la ville de Mexico, huit cent pour l'exprimer en chiffres ronds – en incluant les chaînes Cinépolis, Cinemex, Cinemark, Lumière, Cinemas 2000, Multicinemas, Metrópolis, Gabal, Gemelos, Eco-cinemas, Xtracinema, et la Cinémathèque Nationale, le circuit de la UNAM, Cinemanía et le Museo del Niño – seuls 3,75 %, c'est à dire trente, proposaient un film mexicain. Et nous parlons ici seulement de la Zone Métropolitaine de la Ville de Mexico. Il est presque certain que ce pourcentage baisserait si on ajoutait les cinémas du reste du pays.

#### LE CHIFFRE TRISTE

Ce que nous venons de dire signifie qu'un jour au hasard, en l'occurrence un mercredi où l'on donne deux billets pour le prix d'un – là où ceci est respecté encore, puisque maintenant on trouve des réductions arbitraires et risibles selon l'horaire – le pourcentage du cinéma national est très loin des, ne disons plus vingt pour cent de moyenne mondiale mais même des dix pour cent oubliés d'écran réservés au cinéma mexicain, établis par la loi de cinéma et son règlement et seulement présents dans ces textes et jamais appliqués car évidemment les diffuseurs arrangent leurs affaires sans s'occuper d'autre chose que de rentabilité.

Même en calculant d'une autre façon, il n'y a pas d'amélioration substantielle car des cinquante deux titres à l'affiche, seulement trois sont mexicains, pour un pauvre



*El mago* (2004) de Jaime Aparicio

rimo 5,76 %. En los hechos, esto significa que *Digna, hasta el último aliento* (México, 2004) documental de Felipe Cazals presentándose en la sala 3 de la Cineteca, *Santos peregrinos* de Juan Carlos Carrasco en tres cines, y *Cero y van cuatro* de Carrera, Gamboa, Sariñana y Serrano (México, 2004) en veintiséis salas –ni siquiera diez mil butacas en total–, son las únicas posibilidades que un día como hoy tienen millones de personas de ver su realidad reflejada en una pantalla grande. En cambio, hay sesenta y un lugares distintos a los que puede uno meterse a ver *Al caer la noche*, donde lo único mexicano es Salma Hayek y, sinceramente, no importa.

#### LA MISMA PREGUNTA

Hace unos días, por televisión se retransmitió una entrega del programa *México nuevo siglo* dedicada al análisis del cine nacional, que incluía, entre muchas otras, la opinión de un Alto Funcionario de una cadena de exhibición. A todas luces convencido de que así deben ser las cosas y nada hay de anormal en ello, el Alto Funcionario afirmó que a una película mexicana se le trata exactamente igual que a cualquier otra. La declaración es tramposa o, para decirlo menos acusadoramente, tiene matices que en parte la confirman y en parte la desmienten.

Si es verdad que se le trata como a cualquier otra, ¿a partir de qué momento ocurre eso? ¿Una vez que fue elegida para formar parte de la oferta de la semana, o desde antes? El camino que un filme nacional debe recorrer desde que concluye su elaboración hasta que se exhibe en cartelera comercial es largo, lento y complicado, y suele conllevar la enojosa aceptación de dos actitudes: la de quien está pidiendo una limosna y la de quien a veces la concede. Si es verdad que se le trata igual que a todas, ¿por qué entonces setecientos setenta contra treinta? ¿De verdad cree el Alto Funcionario que uno cree que se maneja igual una cinta cuyo presupuesto de promoción triplica el costo de una película mexicana? Eso sí, las dos son tratadas igual si no producen esa ganancia bárbara eufemísticamente llamada rentabilidad.

Copado por *Extranjia*, el espacio en cartelera se rige por la selvática ley de la supuesta libre competencia, donde quien tiene más saliva traga más pinole y donde la producción cinematográfica nacional naufraga una semana sí y otra también, ante la misma mirada del (des)gobierno del cambio, que aquí como en tantos asuntos no ha cambiado absolutamente nada.

**RESUMEN** Análisis de la situación actual y las tendencias del cine mexicano desde la perspectiva de sus creadores: directores, productores, guionistas y gestores.

**PALABRAS CLAVE** Identidad, región, globalización, minoría, independiente, política gubernamental, cartelera comercial.

5,76 %. Dans les faits, cela signifie que *Digna, hasta el último aliento* (Mexico, 2004), documentaire de Felipe Cazals présenté dans la salle 3 de la Cinémathèque, *Santos peregrinos* de Juan Carlos Carrasco dans trois salles et *Cero y van cuatro* de Carrera, Gamboa, Sariñana y Serrano (Mexico, 2004) dans vingt six salles – même pas dix mille fauteuils au total – sont les seules possibilités qu'ont des millions de personnes de voir leur réalité reflétée sur grand écran au jour d'aujourd'hui. En revanche, il y a soixante et un endroits différents où on peut voir *Al caer la noche*, où le seul aspect mexicain est Salma Hayek et sincèrement, cela n'a pas grande importance.

#### LA MÊME QUESTION

Il y a quelques jours, la télévision a retransmis une émission du programme *México nuevo siglo* consacrée à l'analyse du cinéma national, qui incluait entre autres l'opinion d'un Haut Fonctionnaire d'une chaîne de distribution. Nettement convaincu que les choses doivent être comme elles sont et qu'il n'y a rien d'anormal à cela, le Haut Fonctionnaire a affirmé qu'on traite de la même façon un film mexicain et n'importe quel autre. La déclaration est mensongère, ou pour le dire de façon moins accusatrice, certaines de ses nuances la confirment en partie et en partie la démentent.

S'il est vrai qu'on le traite comme n'importe quel autre, à partir de quel moment cela se passe-t-il ? Une fois qu'on l'a choisi pour faire partie de l'offre de la semaine, ou avant ? Le chemin que doit parcourir un film national depuis son élaboration jusqu'à son arrivée à l'affiche est long, lent et compliqué, et généralement il implique l'acceptation déplaisante de deux attitudes : celle de celui qui demande l'aumône et celle de celui à qui on l'accorde parfois. S'il est vrai qu'on le traite comme les autres, pourquoi alors sept cent soixante-dix contre trente ? Le Haut Fonctionnaire croit-il vraiment qu'on traite de la même façon une pellicule dont le budget de promotion représente trois fois le coût d'un film mexicain ? Pour une chose, oui, tous deux sont traités de la même façon : s'ils ne produisent pas ce gain barbare appelé euphémiquement rentabilité.

Occupé par *Extranjia*, l'espace à l'affiche est régi par la loi de la jungle de la supposée libre concurrence, où celui qui a le plus de saliva avale le plus de pinole (farine de maïs grillé) et où la production cinématographique nationale fait naufrage semaine après semaine, devant le regard du (des) gouvernement du changement, qui ici, comme dans tant d'autres domaines n'a absolument rien changé.

**RÉSUMÉ** Analyse de la situation actuelle et des tendances du cinéma mexicain depuis la perspective de ses créateurs, réalisateurs, producteurs, scénaristes et gestionnaires.

**MOTS CLÉS** Identité, région, globalisation, minorité, indépendant, politique gouvernementale, affiche commerciale.



TOULOUSE / 11-20 MARS 2005



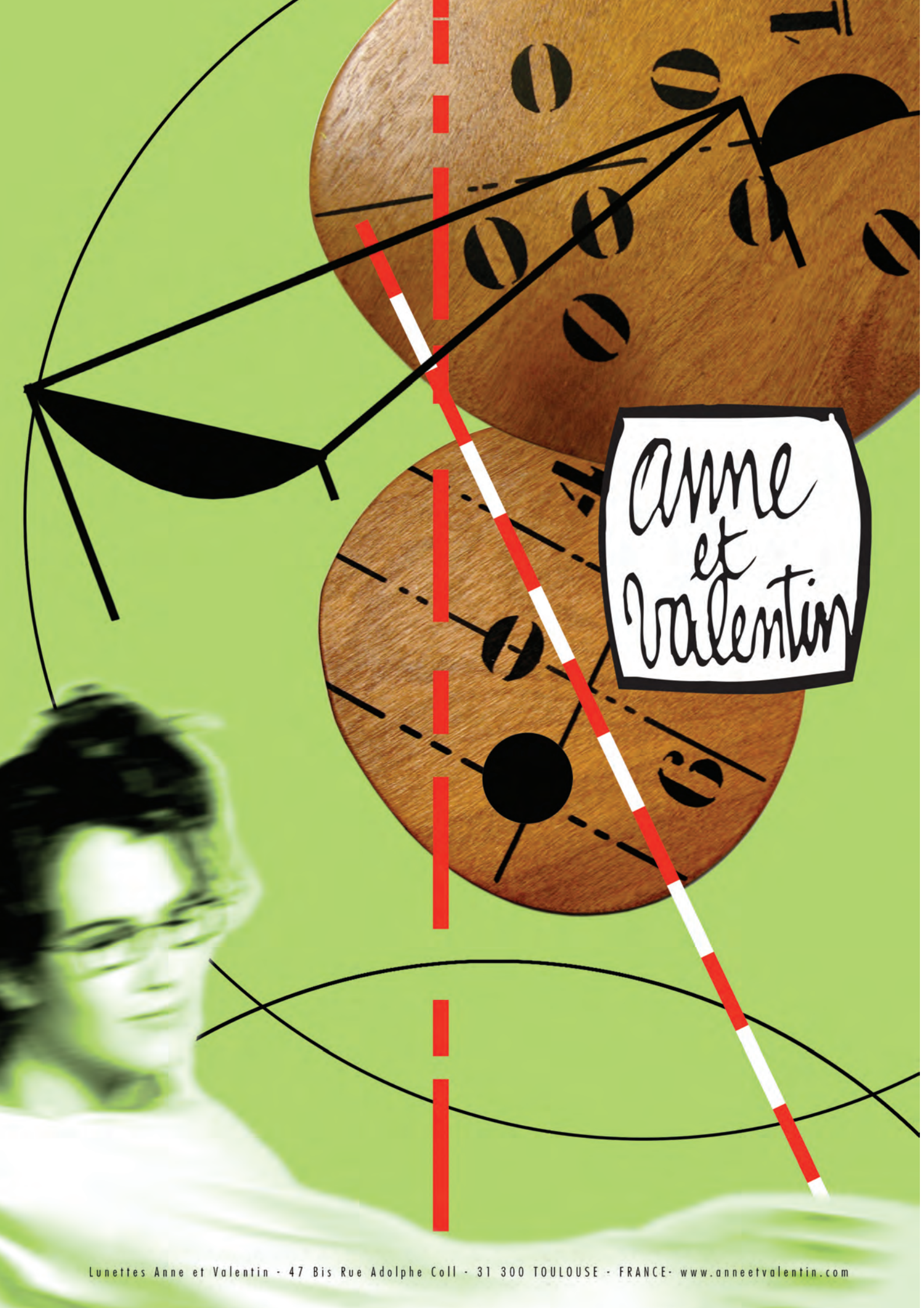
Illustration : Muses Finales - Design : Esa

**CINÉ  
MAS**

17<sup>èmes</sup> RENCONTRES ::: [www.cinelatino.com.fr](http://www.cinelatino.com.fr)

**D'AMÉRIQUE LATINE**





Anne  
et  
Valentin