

Cuerpos, deserción y cotidiano en el nuevo cine pernambucano

Bodies, desertion and quotidian in the new Pernambuco cinema

Luanda Taveira Fernandes

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

ltfernandes@gmail.com

Resumen

Dialogando con un horizonte estético transnacional que articula poéticas individuales en las diferentes coordenadas geográficas del globo, el *novíssimo cinema brasileiro* inserta en los atlas de lo visible del cine contemporáneo los movimientos de los cuerpos por un espacio que trasciende lo nacional y los encuentros que estos cuerpos móviles realizan, forjando comunidades en la dispersión, no como corte, interrupción, sino como condición misma de la experiencia cotidiana. En este análisis nos concentramos en tres películas del nuevo cine pernambucano, como una de las expresiones más relevantes del *novíssimo cinema* que desestabiliza el tradicional eje de producción Rio-São Paulo: *Era uma vez, eu Verônica* (2012), de Marcelo Gomes, *Ventos de agosto* (2014), Gabriel Mascaro y *Eles Voltam* (2012), de Marcelo Lordello.

Nos interesa pensar en cómo, a través del gesto de deserción femenino, las tres películas emprenden una búsqueda por lo común y la comunidad, pensada a partir de las ideas de falta, abertura y experiencia y forjan encuentros como copresencias efímeras inmersas en los flujos del mundo.

Abstract

In dialogue with a transnational aesthetic horizon that articulates individual poetics in the different geographical coordinates of the globe, the *newest Brazilian cinema* inserts in the atlas of the visible of contemporary cinema, mobile bodies and their encounters that forge communities in dispersion, not as a cut, interruption, but as a condition of everyday experience. In this analysis we focus on three films of the new cinema from Pernambuco, as one of the most relevant expressions of *newest Brazilian cinema* that destabilizes the traditional Rio-São Paulo production axis: *Era uma vez, Verônica* (2012), by Marcelo Gomes, *Ventos de agosto* (2014), by Gabriel Mascaro and *Eles Voltam* (2012), by Marcelo Lordello.

We are interested in thinking the relation between the female gesture of desertion and a search for the common and the community in the three films.

Palabras Claves

novíssimo cinema brasileiro

Cotidiano

Cuerpos

Encuentros

Desplazamientos

Key Words

Newest Brazilian cinema

Daily

Bodies

Encounters

Displacement

Recibido 26-11-2017. Aceptado 23-04-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 63-79, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



Empecemos por lo cotidiano. “Lo cotidiano”, escribe Blanchot (2007: 235), “somos por lo tanto nosotros mismos habitualmente”. Es decir: es la existencia en el mundo privado, íntimo, que no es necesariamente doméstico, en su espontaneidad misma, como es vivida y en el momento preciso en que es vivida, ya sea en el trabajo, en el ocio, en el sueño o en la vigilia. “Vida residual que llena nuestros tachos de basura y cementerios” (Ibid: 237). Pero sea en su aspecto “fastidioso, penoso y sórdido”, sea en su aspecto “inagotable, irrecusable y siempre inacabado escapando a las formas o a las estructuras” (Ibid), lo cotidiano, afirma Blanchot, es inaprehensible. En su aspecto huidizo, lo cotidiano es lo extraño familiar. Pertenece al dominio de la insignificancia, pero si lo “insignificante es sin verdad, sin realidad, sin secreto”, es desde ahí donde se puede plantear “toda la significación posible” (Ibid). Sin sujeto, sin acontecimiento, ya sea “partiendo demasiado pronto y llegando demasiado tarde”, ya sea al revés, “alguien lo perdió”, observa Seigworth, “porque lo cotidiano pasa por, y pasa a través” (2004: 139). Pasa así desapercibido, en el sentido de que “la mirada siempre lo ultrapasó” (Blanchot, 2007: 237).

Por estar “inconsumado en su propia realización” (Ibid: 239), Blanchot caracteriza de irresponsable, pero necesaria, la empresa de buscar un conocimiento de lo cotidiano. Al trasladar esa empresa al cine, nos deparamos con la misma irresponsabilidad y a la vez con la misma necesidad, en razón de ser precisamente lo cotidiano, potencia estética que orienta y articula poéticas individuales en las más distintas coordenadas geográficas del globo, ya sea si las pensamos en términos de *estética del flujo*, ya sea si las pensamos, al revés, bajo el rubrica de *slow cinema*. Aquí hablamos de poéticas individuales más que de cines nacionales, dado que la noción misma de cine nacional es puesta en crisis.

1. Marcelo Ikeda (2012) apunta como factores centrales de ese desarrollo, la democratización de la tecnología digital, lo que permitió cierta independencia del modelo de financiación vinculado a las leyes de incentivo, además de inspirar un modelo menos jerarquizado de producción que se reflejó en la conformación de colectivos, tales como *Alumbramento*, de la provincia de Ceará en el nordeste del país, Teia, en Minas Gerais, en el sudeste y las productoras/

Dialogando con ese horizonte estético está lo que la crítica brasileña contemporánea llamó *novíssimo*¹ *cinema brasileiro*, como una forma de pensar un conjunto de películas producidas actualmente en el país que pone acento en lo cotidiano y lo común. El cine de una nueva generación de cineastas pernambucanos emerge en ese contexto como una de las expresiones más relevantes del *novíssimo cinema brasileiro*, expandiendo no sólo mapas de producción y exhibición, sino también los mapas sensibles.

Lo cotidiano aparece aquí no sólo tematizado en las situaciones banales, opuestas a situaciones excepcionales, sino en el tratamiento mismo dado a estos filmes a partir de la dilatación temporal, de la reiteración de las elipsis y finalmente de la sobrevalorización de la dimensión sensorial. La duración nos lanza en un espacio-tiempo de un no-evento que acentúa el presente y el detalle, exaltando así a la delicadeza. El reiterado uso de las elipsis permite a los eventos prescindir de las coordenadas narrativas que orientan, en una estructura clásica, lo que se desarrolla en la pantalla. En lugar de coordenadas narrativas, es el pasaje mismo que emerge como principio orientador. Finalmente, la sobrevalorización sensorial presenta antes que personajes, los cuerpos como vectores semánticos por los cuales “la evidencia de la relación con el mundo es constituida” (Le Breton, 2007:7). En esta *mise en scène* de los cuerpos, los protagonistas (menos como punto de vista privilegiado que como punto de vista posible) están inmersos en el flujo incesante, al mismo tiempo que son privados del inaprehensible cotidiano. Son por lo tanto, sujetos y espectadores. En este cine, todo es experiencia: ya sea lo excepcional -la jornada de tintes homéricos de regreso a casa, el carnaval, o aún, la muerte- ya sea lo banal -las micro acciones, las repeticiones, el manoseo de los objetos-.

Para pensar este horizonte estético que encara lo cotidiano y los personajes comunes menos como tema que como cuestión formal (por afuera del concepto del flujo), Denilson Lopes apuesta al minimalismo “presente en la contención de los gestos, en la reducción de diálogos a hablas banales y/o sin intensidad dramática, en una actuación sin exageración, que evita los closes y las frases de efecto” (2012: 114). Más allá de la actuación, ese minimalismo se traduce también en una austeridad de los elementos formales, sin con ello sobreestimar la presencia del actor (Ibid: 115). Partiendo de este minimalismo que no se inscribe en el naturalismo, ni tampoco en el realismo social -que en algunos casos “se acerca a matrices del gran (melo) drama” (Ibid: 119)-, este autor piensa el hombre común, su cotidiano y los encuentros reconfigurados por los flujos. Al buscar otra genealogía que no pasa por las matrices del naturalismo y del realismo social, Lopes encuentra lo simple, lo que puede ser confundido con lo mediocre, pero, que, al no encerrarse en determinismos, especialmente el de clase social, abre virtualidades para el sujeto en su indistinción, para sus respectivas afectividades y socialidades, que aquí asumen la forma de intensidades y no se confunden con la fusión catártica (Maffesoli, 2005a, 2005b). Lo común y lo cotidiano trascienden así, para este autor, las geografías del sertão y de la favela, que, más que un lugar, emergen como imágenes-síntesis en las diferentes tradiciones estéticas del cine brasileño.

En el pasaje del siglo, es a partir del documental sobre todo que una nueva figuración del hombre ordinario y su topografía adquieren visibilidad en la cinematografía brasileña, y por ende, en la cinematografía pernambucana. En la producción reciente, argumenta Cesar Guimarães, la matriz del comentario social totalizante pierde fuerza en el documental, y da espacio a “lo incompleto, inacabado, híbrido” que no escamotea “la precariedad y las dificultades de los procesos de representación” (2005: 80). Por un lado, la emergencia de esa figuración, defiende este autor, es concomitante a la creciente insuficiencia de la noción de pueblo para “recubrir diferentes formas de manifestación de alteridad” (Ibid: 73). Por otro lado, la adopción de diferentes soportes tecnológicos intervienen en el encuentro entre el realizador y el otro, que, a su vez, inspira procesos estéticos diversos y promueve así, otras formas de interpelación al espectador que terminan por poner en crisis un sistema de asociación directa entre el hombre común y lo subalterno, pobre, estigmatizado habitante de las periferias. En ese contexto, se destaca la obra reciente del director Eduardo Coutinho, quién realiza, como observa Xavier, un trabajo de “etnografía discreta, sin tesis” (*apud* Guimarães, 2005: 79). En contraposición al discurso mediático que trata de encontrar el detalle excepcional de lo común, que trata de elegir representantes de las clases subalternas, el documental contemporáneo abre una “grieta por donde escapa la vida sin calidades, por afuera de la representación, sin denominación, sin pertenencia a una clase, grupo o referencia, pero a la vez, sin disolverse en la generalidad” (Guimarães, 2005: 81).

No por casualidad el documental constituye una puerta de entrada a los jóvenes directores de la nueva generación de cineastas pernambucanos -Gabriel Mascaro (*Avenida Brasília Formosa, Doméstica*), Marcelo Lordello (*Garotas de ponto de venda, Vigias*) y Marcelo Pedrosa (*Pacific*)-. Pero a la vez, funciona como una herramienta para experimentar con la ficción, utilizada también por cineastas de una generación ligeramente anterior como Marcelo Gomes y el cearense Karim Ainouz, codirectores de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). Cabe destacar que en esa generación se abre un importante precedente de redimensionamiento de la icónica geografía del sertão a la esfera de los afectos, particularmente a partir de *O Céu*

colectivos Trincadeira Filmes y Simio Filmes, ambas de Pernambuco, también en la región Nordeste. A esto se suma una cultivada cinefilia que influyó en la multiplicidad de modelos estéticos. Este proceso expandió no sólo los mapas de producción más allá del eje Rio-São Paulo, como también los mapas de exhibición, con salas y festivales aptos a formatos distintos más allá del formato película.

de Suely (2006), segunda película de Ainouz sobre el regreso de una sertaneja y su exceso de cuerpo desertor que desborda en deriva y no cabe en la exterioridad aprisionadora del sertão.

En los primeros largometrajes de ficción de Lordello y Mascaro, y en el segundo largometraje de Gomes, luego de las experimentaciones con el lenguaje documental en *Viajo...*, la deriva se afirma igualmente en el gesto de deserción de los personajes femeninos antes que en el acto grandilocuente de fuga de lo instituido emprendido por los varones en el *road movie*, género cinematográfico constantemente adoptado por los directores de la matriz estética anterior, el *cinema da retomada*. Y aquí es importante remarcar la oposición entre gesto y acto, y cómo estas dos formas dispares orientan estéticas igualmente dispares. Por un lado, la indeterminación de una multiplicidad de gestos que se afirma en la banalidad cotidiana, en situaciones ópticas y sonoras puras, y, por otro, la asertividad del acto afirmado en epifanías que operan grandes transformaciones, produciendo un corte en el cotidiano, en un esquema sensorio-motriz.

El gesto es suplementario al acto: es todo aquello que no es ni signo y ni mensaje y que escapa a la anticipación de los efectos que puede llegar a producir. “El gesto produce todo el resto (‘el suplemento’) sin tener forzosamente la intención de producir nada”, propone Barthes (1986: 164). De ahí se desprende un segundo enfrentamiento, ahora de la fuga a la deserción. No se trata de sustituir la transgresión de la fuga por otra transgresión, en este caso de la traición. Se trata antes, como argumenta Peter Pál Pelbart, de pensar la deserción como “un corrimiento respecto de ciertos lugares, ciertos modos de hablar, ciertas maneras de ocupar el espacio y también de lo contrario: ciertos modos de pasividad, de inercia, de automatismo” (2009: 13). Lo importante aquí, al final, es pensar la deserción, sirviéndose de la soledad, como un medio de encuentro. (Ibid: 48)

Porque es la posibilidad de compartir algo lo que atraviesa muchos de estos films, ya sea en el lazo que se estrecha delante de nuestros ojos (*Eles Voltam*), ya sea en una relación forjada por el propio montaje, que ayudamos a establecer, al articular de forma aleatoria y silenciosa cuerpos en un cruceo (*Pacific*) o en los márgenes de la ciudad (*Avenida Brasília Formosa*). Compartir algo que puede ser el desamparo, el duelo, el aburrimiento, o aún, el ocio, el pasado, algunas ruinas, el presente. Compartir, por lo tanto, experiencias, afectos, espacios, temporalidades, mundanidades. No como algo común a dos, sino como algo entre los dos, fuera de los dos. Antes que una afirmación de la fantasía de la unidad, esta distancia, intervalo, afirma la soledad. Y es en la soledad misma, argumenta Deleuze (1980), donde se puede plantear cualquier posibilidad de encuentro. En consonancia con esta idea, Peter Pál Pelbart agrega que “en el extremo de la soledad, encontrarse no es chocar extrínsecamente con otro, sino experimentar la distancia que nos separa de él, y sobrevolar esta distancia en un ir-y-venir loco” (2009: 49). Podemos hablar así en *socialismo de las distancias*, en la propuesta utópica de Barthes, como una *puesta en común* de las distancias que atraviesan soledades (2003: 49).

A la diferencia de los encuentros inesperados presentes en el *cinema da retomada* que evocaban a las fronteras como marcos físicos y sensibles para pensar identidades –como propuso Andrea França (2010) respecto de *Os Matadores* (1997) de Beto Brandt, *Como nascem os anjos* (1997) de Murilo Salles, *Terra Estrangeira* (1996) de Daniela Thomas e Walter Salles, entre otros-, los encuentros en el *novíssimo*

cinema se afirman como copresencias, comparencias y aluden a lo común y a la comunidad.

En el *novísimo cinema*, como veremos en las películas analizadas, hay una constante búsqueda por lo común y por lo que une a las personas en la comunidad. Y lo que las une, antes que una propiedad, un predicado, una identidad, es un deber, una deuda o un don-a-dar. Así lo común aparece asociado a la falta. El ser-en-común, como observa Nancy (2003) es, antes que pertenencia, abertura. Abertura pensada no como generosidad, “amplitud en la hospitalidad y largueza en el don”, sino como la condición misma “de coexistencia de singularidades finitas, **entre** las cuales circula indefinidamente la posibilidad de sentido” (Ibid: 19, destacado del autor).

Siguiendo los pasos de Agamben (2013), nos permitimos, en una breve digresión, pensar estas singularidades en cuanto singularidad cualquiera. Desvinculada de una inscripción en la dicotomía de lo individual y de lo universal, la singularidad cualquiera se desplaza de las propiedades que identifican su pertenencia. Este desplazamiento no la lleva a constituirse como “simple ausencia genérica de toda pertenencia” (Ibid: 10), sino más bien como ser-cual-se-quiera, lo que la pone en relación original con el deseo. Pero además de la relación que establece con la falta y la abertura, está también la relación que establece con la experiencia. Nancy (2003) propone que al volcarnos hacia afuera, lo común nos entrega a la experiencia.

La comunidad, pensada en relación con la abertura, la falta y la experiencia, escapa así a la representación lo que implicaría volver sobre algo ya dado -como la realidad, la totalización de un mundo- y representarlo. Como un acto “siempre actualizado, que se inaugura en el despliegue de otros”, la comunidad demanda, sostiene Dipaola (2013), un régimen expresivo. Este cambio del régimen representativo al régimen expresivo pone en crisis, a su vez, una noción de intersubjetividad como representación social de una interioridad de la conciencia. En el “tránsito expresivo” (Ibid), y no representativo, de lo que debe darse, la comunidad promueve, por lo tanto, no un diálogo intersubjetivo, y, por ende, el vínculo social, sino la comparencia a través del encuentro. Porque antes que “la interioridad de la conciencia que se representaría socialmente en la intersubjetividad” (Ibid: 83), se trata aquí de la *expresión de la experiencia*.

En este análisis nos concentramos en tres películas del *nuevo cine pernambucano*: *Era uma vez, eu Verônica* (2012) de Marcelo Gomes, *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascaro y *Eles Voltam* (2012) de Marcelo Lordello. Nos interesa pensar en esas películas los movimientos de los cuerpos desertores por un espacio que trasciende lo nacional y en los encuentros que estos cuerpos móviles realizan forjando comunidades en los desplazamientos mismos, aquí no como corte, sino como condición de la experiencia cotidiana.

***Era uma vez, eu, Verônica* – deseo y traducción**

“Es adulto quien es capaz de vivir por sí mismo su cotidianeidad” (HELLER, 2000: 18). Esta afirmación que articula la experiencia plena del cotidiano a una maduración en “la manipulación de las cosas” y en la “asimilación de las relaciones sociales” coherentes con la adultez (Ibid: 19), es lo que parece estar bajo sospecha en el diálogo

íntimo que Verônica (Hermila Guedes) entabla consigo por medio de un grabador y que atraviesa toda la película. El día por el cual Verônica y el padre José Maria (W. J. Solha) tanto esperaron finalmente llegó: la aprobación en el examen para la residencia en el ala psiquiátrica de un hospital público en Recife. Este hito parece traer, sin embargo, la conciencia del pasaje del tiempo. “Blanco, todo se convierte en blanco a mi alrededor, yo, Verônica, envejezco junto a mi padre”, escuchamos la voz en off de la protagonista mientras peina el pelo de su padre, con quien comparte un departamento, una memoria, algunos discos y algunos libros. El grabador -ítem asociado a su periodo de estudiante- antes que ser abandonado tras lo que sería el último registro de la voz de la protagonista cantando *Frevo da Saudade*, canción que versa sobre la nostalgia como un rito de pasaje, termina por convertirse en un intento de contener la impermanencia de las cosas.

En el primer día de trabajo, Verônica solicita un poco más de tiempo para organizarse para la atención en el ala psiquiátrica. Una organización que involucra adaptarse a un espacio al cual no pertenece -y que en realidad no pertenece a nadie, especie de depósito que los cuerpos comparten con cajas y más cajas de archivos con informaciones olvidadas que no serán leídas- pero especialmente, adaptarse a su rol de doctora. Teatralización que ensaya minutos antes que los pacientes empiecen a llegar, entre tantas otras escenificadas en los momentos de ocio con las amigas, en la relación afectiva con el padre, también en el nomadismo sexual que emprende en los sucesivos arraigos y desarraigos en los cuerpos de sus diferentes parejas. Marcelo Gomes echa una mirada a los distintos ámbitos de la vida cotidiana de Verônica y acentúa así “la multiplicidad del ser que no puede existir sino a través de numerosas expresiones mundanas” (Maffesoli, 2005a: 119).

Si el ensayo del teatro se muestra insuficiente ante la imprevisibilidad que el contacto con el otro impone, a la vez, Verônica asume esa máscara, como si nada más hubiese por detrás de ella -porque en última instancia, realmente no lo hay- cuando un paciente pone en duda sus habilidades: “usted debe ser una de estas pasantes que se finge de médica”, dice, al que ella responde cantando, corriendo así del rol esperado de una médica, lo que paradójicamente solo una médica y no una pasante podría permitirse, hasta que él se rinde, sentándose enfrentado a ella y abriéndose a la conversación terapéutica.

Pero es en esa imprevisibilidad que emerge la posibilidad de un encuentro que se da más allá de las palabras empleadas para describir los síntomas, como un acto de traducción. Bourriaud (2009) explica que la traducción implica no un esfuerzo por la correspondencia de las palabras en idiomas distintos, en este caso de los síntomas en el diagnóstico, y sí, en un esfuerzo por la indeterminación. Al “rechazar cualquier código-fuente que ofrezca un origen único a las obras y a los textos”, la traducción disuelve el origen en la multiplicidad, y lo hace insertando un objeto de pensamiento en una cadena, constituyendo así una resistencia a la localización en una especie de *guerrilla* formal que “mantiene las fuerzas combatientes en movimiento perpetuo” (Ibid: 153).

A ejemplo de los pacientes que la interpelan con cuestiones que no saben exactamente formular, Verônica tampoco parece saber cómo elaborar lo que le pasa a ella misma. Su frenesí sexual encuentra así un paralelo posible en la calentura que se apodera del cuerpo de la señora que termina por desvestirse en el consultorio mismo; su catonía cuando está en la compañía del novio Gustavo (João Miguel)

-“estoy pensando que estás a mi lado, pero yo no estoy a tu lado”, revela después del sexo-, tampoco dista de la catatonía del paciente adolescente. Su cabeza “gira de un lado a otro” como el dolor que siente otro paciente bajo los efectos de píldoras de diferentes colores, naranja, amarillo, rosa, rojo. Finalmente, es esa traducción lo que confiere el real sentido de la afirmación “yo sé lo que significa” que dice a la paciente que narra poseer un novio, un trabajo satisfactorio, pero, no obstante, se siente alejada y agotada. Cabe resaltar que no se trata aquí de identificación, reconocimiento: es la traducción lo que deja al descubierto la distancia, el intervalo, al “poner en presencia realidades distintas y autónomas cuyo desplazamiento organiza” (Ibid: 154).

“Yo, paciente Veronica con dudas sobre la vida como cualquier persona. Yo, paciente Veronica, con miedo del futuro como cualquier persona”, el pensamiento desborda del rostro cansado y flota buscando encontrar en los otros rostros anónimos, solitarios e inaccesibles de la gente con quien comparte el colectivo, un puerto donde todos aquellos que están en crisis pueden arribar. De la misma manera, los versos de la canción de Karina Buhr, -“tá tudo padronizado/no nosso coração/esse jeito de amar pelo jeito/não é nosso não (“todo está estandarizado en nuestro corazón, esta forma de amar por lo visto, no es la nuestra”)- entonados por la médica al paciente escéptico se desplazan por los pasillos del hospital. Objeto de pensamiento en una cadena de sentidos entre los individuos que aguardan, entre ansiosos y reflexivos, sus respectivos turnos, en una “tarde que pasa mansa y despreocupada” con Verônica y con todos los demás, como dice otra canción de Buhr integrante de la banda sonora de la película.

Errando por paisajes, ya sean físicos o humanos, de la ciudad y por sus diferentes temporalidades, la lucha aquí, a diferencia de la lucha de Hermila en *O Céu de Suely* -película que constituyó un vector orientador de la producción brasileña subsecuente en la década del 2000- es por la permanencia. En un breve paseo, el padre establece una línea del tiempo que organiza las transformaciones en la calle que los dos recorren: un cine abandonado al lado de una antigua tienda que se transformó en otras tantas tiendas, se convirtió en una iglesia neo-pentecostal, para finalmente dar lugar a una parrilla china. José Maria lucha para permanecer en una ciudad en contantes cambios. Edificios son derribados, en su lugar otros son erguidos y luego derribados dando lugar a nuevos edificios y así sucesivamente. Los mensajes -carteles, grafitis, anuncios- se superponen, disputando en una constante lucha semántica (García Canclini, 2013) la permanencia en el espacio urbano.

Pero la lucha de Verônica es, especialmente, por permanecer en el departamento que habita, como un lugar en el mundo, ahora en rápido proceso de deterioro, proceso que encuentra paralelo en la salud del padre, afectando la estabilidad emocional de la hija. Ambos dan forma a un sentido de finitud. Maffesoli (2005a) sostiene que es la finitud lo que puede llevar a un exceso de vida. Se trata de la relación ambivalente entre la apariencia y lo trágico, que deriva en otra relación igualmente ambivalente entre el goce y el desamparo, vivida en la intensidad del instante que es, fundamentalmente precario. El orgasmo del que habla el autor encarna bien esa ambivalencia, como un enfrentamiento colectivo y ritualizado, “por la pluralidad de los afectos y de los cuerpos”, del “problema insuperable del límite” (Maffesoli, 2005b: 38).

Así, Verônica asume su carne como una *carne de carnaval*, como en la canción de los Novos Baianos. Blancanieves pagana se pierde de Gustavo y pasea sedienta por

otros cuerpos, otros placeres e intensidades. El carnaval impone una diferencia de principio, explica Bajtín: “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (1998: 4-5). Introduce así *una especie de dualidad del mundo*, que sólo es posible con la jerarquización del régimen de clases y el Estado en su atribución desigual de los derechos, a diferencia de *etapas primitivas*, que no conocían ni las clases ni el Estado, y atribuían valor sagrado a los “aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre” (Ibid: 5). Es esta visión “opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad” lo que termina por manifestar “unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas en la lengua”, caracterizadas por la “lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’” (Ibid: 9-10, destacado del autor). La cosmovisión carnavalesca inscrita en la lengua transmite así “la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes” (Ibid: 10).

Por su carácter concreto y sensible el carnaval se aleja tanto del culto religioso cuanto del espectáculo. En el primer caso, al no proyectarse en una expectativa, en un tiempo futuro de redención; en el segundo, al abolir las fronteras entre espectadores y actores, al prescindir de las escenas, produciendo, por lo tanto, una experiencia que es la vida misma. “Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval” (Ibid: 6), escribe Bajtín. Es decir, más que un espectáculo que pone en escena la vida en el escenario, es la actualización de otra forma de realización de la vida misma. Antes que representación, se trata por lo tanto de la experiencia de la vida, “en su banalidad, en su crueldad también, mezcla de sombra y de luz” (Maffesoli, 2005a: 54). Más que oponerse a la realidad cotidiana, el carnaval se opone a un aspecto específico de dicha realidad: su rígido sistema de interdicciones que instauran un perpetuo posible. Como propone Maffesoli, así como se reconoce una economía en negativo, se podría hablar en una sociedad en negativo, que opera bajo este sistema de interdicciones, donde más que enfrentarse violentamente a lo establecido, se trata de experimentar libertades intersticiales, en actos que se agotan en sí mismo, no proyectivos, pasando del perpetuo posible a la sucesión de actualizaciones.

Pero todo carnaval tiene su fin, dice una canción brasilera no tan antigua y, en la aurora del miércoles de ceniza, Verônica abandona la quimera del amor múltiple, libre, en que ella, Gustavo y otros tantos cuerpos se mezclan desnudos hasta la indistinción en las arenas de la playa -escena duplicada en el principio y el fin confiriendo una estructura circular a la película- por otra quimera, de la permanencia: la casa de la infancia que la protagonista compra para vivir con el padre. La casa natal, observa Bachelard (1978), se inscribe en nuestro cuerpo como un cuerpo de imágenes. Son imágenes-recuerdo, imágenes sueños perdidas “en la sombra de un más allá del pasado verdadero” (Ibid: 207) que persisten cuando la casa misma desaparece. Aunque conserve su materialidad, la casa natal aquí es simétrica a una casa final. Una casa que atestigua la llegada del invierno del padre y a la vez, la primavera de la hija, como en la expresión utilizada por el padre en *Late Spring* (1949) de Ozu, durante su último viaje con la hija antes del casamiento de ésta, que plasma el inexorable pasaje del tiempo y la separación de los dos.

Antes que una salida fácil, una ilusión reconfortante de suspender la transitoriedad, la impermanencia de las cosas, sintetizada en las reflexiones de la protagonista quién decide vivir su vida a su forma, la película apunta a un final melancólico materializado en la adquisición de una casa que “prepararía pensamientos y no más sueños,

pensamientos graves, pensamientos tristes” (Barchelad, 1978: 236). Una casa final que en el límite nos recuerda que más vale “vivir en lo provisorio que en lo definitivo” (Ibid).

Ventos de Agosto – los cuerpos en el paisaje y el paisaje en los cuerpos

Si la relación entre la apariencia y lo trágico es ritualizada en *Era uma vez, eu, Verônica* especialmente en el orgiasmo que alcanza un ápice en el carnaval, *Ventos de Agosto* articula la impermanencia de las cosas a las pulsiones eróticas y tanáticas, a partir de una inmersión de los cuerpos en la naturaleza. En la primera parte, la película acompaña a Shiley (Dandara de Morais), una joven que se muda a un pequeño pueblo costero del nordeste de Brasil para cuidar de su abuela en edad avanzada. Mientras su novio, Jeison (Geová Manuel dos Santos), se dedica a la pesca subacuática, Shirley broncea su cuerpo en la canoa. En los parlantes, suena punk inglés. Los dos trabajan en la coleta de cocos para la comercialización -la principal actividad económica de la localidad- y en el traslado de la mercadería, hacen el amor en el camión. El ritual se repite día tras día, en el largo paso de las horas. El tatuaje es la gran pasión de Shirley, ella lee revistas dedicadas al tema, contempla la aguja y llena cuadernos de dibujos. Pero un hallazgo en el fondo del mar y el pasaje de un forastero cambia todo. En la segunda parte, la película acompaña a Jeison en su odisea, primero por identificar la calavera encontrada en un buceo en el mar, después por conservar, velar y deshacerse del cadáver encontrado también en la profundidad del océano y finalmente, por barrar el avance del agua sobre el pequeño cementerio en la playa. Una odisea por la permanencia de los cuerpos y de la memoria del pueblo.

Ventos de Agosto lleva lejos la crisis de sentido encarnada por el paisaje que “separa una estética del presente de una forma nacional-popular adoptada por el *Cinema Novo* y del *Nuevo Cine latinoamericano*” (Andermann, 2004: 52). Aquí estamos lejos de “un régimen doble del paisaje, como espacio diegético y como lugar histórico” (Ibid: 54), empleado por el Tercer Cine y también por películas de los años 90’s como *Central do Brasil*, que visitan y revisitan el ambiente rural en clave de denuncia y en clave de los afectos, respectivamente. En el primer caso, se visita el *sertão* lanzando mano de una “tensión entre la alegoría y la autenticación documental de la imagen” para elaborar una crítica dialéctica que asociaba “la opresión neocolonial a la complicidad de la narrativa clásica del cine” (Ibid: 53). Ya en el segundo, se lo revisita adoptando el *road movie* para poner en marcha una redescubierta de la geografía icónica que redime los individuos solitarios y anónimos de los centros urbanos, a partir del contacto con sus raíces nacional-populares. Si bien *Eles voltam*, como veremos adelante, rechaza (parcialmente) el comentario social, promoviendo la contemplación por medio de una mirada que permanece y explora el paisaje, hay en la película una prominencia de los bloques de afecto elaborados bajo el signo de la afección. Es en *Ventos de Agosto* que Gabriel Mascaro irá radicalizar esa propuesta, que se erige en “la ambigüedad entre la reconstitución de la experiencia directa y cruda del paisaje y de aquella forzada por la cámara, en la medida en que la indexicalidad fotográfica de la imagen perfora la edición y la *mise en scène*” (Ibid: 56). Como observa Andermann esta estrategia termina por conferir a los planos un estado de indeterminación, suspendidos entre la ficción y el documental (Ibid: 57).

Pero además de la intrusión de experiencia cruda de la duración del paisaje en la *mise en scène*, atestigüamos también el proceso inverso cuando la película invade

el paisaje, estrategia personificada en el forastero que es el propio director, performando un investigador de los fenómenos alisios. Más allá de disponer sus extraños instrumentos de trabajo por el pueblo, llamando así la atención de las personas y, especialmente, de los niños, Mascaro interpela de forma improvisada los habitantes del lugar que reaccionan con desconcierto. En algunos momentos incluso miran la cámara, rompiendo el pacto de suspensión de realidad que exige la película, es decir, la cuarta pared. Mascaro desafía una niña a hablar en el micrófono, mira un padre que se acerca para dispersar los chicos, permitiendo así que el investigador prosiga con su trabajo, pregunta a una mujer cual sería el lugar más adecuado para escuchar los vientos, pero no interactúa con los protagonistas, más allá de algunos momentos en que escucha el testimonio de Jeison sobre el pulmón por el cual las piedras respiran. Con excepción de Dandara de Moraes, no hay actores profesionales en la película. Geová Manuel dos Santos fue elegido en un *casting* con los habitantes del lugar.

Casi no hay primeros planos, sino planos que ubican la disposición de los personajes en el espacio. Se evita así la interiorización del paisaje en los rostros, al mismo tiempo en que refuerza la simbiosis de los cuerpos y del paisaje a punto de los primeros mimetizaren el segundo. En un plano podemos ver dos hombres subiendo por el tronco de las palmeras hasta llegar a sus ramas y se confundieren con ellas. En otros momentos apenas es posible distinguir la figura de Jeison en el agua. Sabemos sólo que Jeison perdió la madre –su padre lo confronta con este hecho cuando nota la dedicación del hijo al cadáver de una persona desconocida–, y que Shirley vivía en una ciudad grande que tuvo que dejar con disgusto para cuidar de su abuela. La construcción de personajes es aquí abandonada en favor de la pura expresión de los cuerpos, ya sea en la labor de la perforación de los cocos, en el manejo del camión, en el preparo del fuego con la leña para calentar el agua, ya sea en momento del almuerzo, bajo la ducha improvisada en el exterior de la casa o en el descanso pos-sexo sobre el mar de cocos. Pero como nos recuerda Maffesoli, “hay muerte en la exacerbación del cuerpo” (2005a: 124).

Todo parece detenido en el ejercicio repetitivo de las actividades cotidianas, sensación reforzada por la sucesión de planos estáticos. Pero el movimiento se hace presente en el transcurso del tiempo, en la transitoriedad de las vidas. “Aquí en el Brasil en la costa del nordeste, es el mar que provoca daños”, se escucha la voz de la presentadora del noticiero transmitido por la televisión en el fuera de campo. Sólo vemos a Jeison tirado en el sillón y luego las imágenes de las olas avanzando sobre las calles ateniendo a los niños, las casas y los edificios en diferentes ciudades de la región: João Pessoa, Baía da Traição. “¿Qué está sucediendo con nuestro país? El mar está avanzando, en otros casos retrocediendo, cambiando el mapa del Brasil” sintetiza la chica del tiempo. Tras un corte abrupto, el ruido ensordecedor del mar invade la pantalla y vemos Jeison caminando sobre una edificación de troncos y piedras erigida para contener la fuerza de las olas. La preocupación con el avance de las mareas crece con el hallazgo de la calavera y después, del cadáver, que puede o no pertenecer al investigador que registra los vientos. La gente que muere en este lugar, sostiene el pescador, uno de los habitantes más viejos del lugar, no va para el cielo, ni tampoco para el infierno: pertenece al mar.

La rutina de Jeison ahora incluye el mantenimiento del cadáver que adquiere aires oníricos cuando esta imagen se conyuga con el extraño sonido producido por los niños al girar en una especie de palo de goma. La obsesión con la muerte es

ritualizada en una especie de misa de séptimo día improvisada delante de su casa, con el cuerpo posicionado en el centro y alumbrado por las velas que los habitantes, particularmente los niños, sostienen, mientras una señora lo bendice. Aquí, otra expresión de ese enfrentamiento de la finitud del que habla Maffesoli, que empieza en Jeison y se hace extensivo a la pequeña comunidad. Tras el velorio Jeison sigue con su duelo, ahora emborrachándose al lado del cadáver, escuchando *Baby can I hold you*, de Tracy Chapman, junto a un amigo. El surrealismo asume una variación aún más tragicómica cuando Jeison traslada el cuerpo a un pueblo cercano y no encuentra nadie más que un individuo encarcelado por engaño en la comisaría abandonada. Pero más allá de los esfuerzos de Jeison por mantener el cuerpo en descomposición, el embate entre la permanencia y la impermanencia cruza la experiencia de Shirley quien imprime en el cuerpo de los cerdos, tatuajes, además del investigador, quién intenta capturar el sonido de los vientos. Pero esa empresa se muestra finalmente vana cuando el mar rompe el pequeño muro erigido en la noche anterior por un grupo de personas, entre el agua y el cementerio en la playa, ante la mirada incrédula y lejana de Jeison y Shirley. El *sertão* se convirtió en mar, como en la profecía-utopía de Glauber Rocha. Y el mar amenaza tragar todo.

***Eles voltam* - el desamparo como principio afectivo**

La primera escena de *Eles Voltam* nos invita a mirar desde lejos y, a la vez, a escuchar de cerca. El sonido de autos en movimiento, en realidad, emerge antes mismo de las imágenes y sigue, denso, en la medida que la escena es introducida. La escala de esa escena excede en tanto la escala humana que apenas podemos comprender lo que pasa: en el medio de una ruta, cercada por cerros y vegetación, un auto se detiene brevemente para luego seguir su marcha. Es cuando la película desciende a la escala humana que vemos entonces dos adolescentes que fueron dejados por el auto, discutiendo al costado de la ruta. Con el pasar de las horas, la angustia de los hermanos Peu (Georgio Kokkosi) y Cris (Maria Luiza Tavares) adquiere la forma del miedo de que quizás los padres no regresen tan pronto a rescatarlos. Peu entonces reacciona y decide caminar hasta la estación de servicio más cercana, donde se supone que los padres deberían estar, ordenando que Cris permanezca donde está para el caso de que vuelvan. Ante las protestas de la hermana, Peu parte. La luz del día da lugar al crepúsculo, Peu no regresó pronto como prometió, tampoco los padres. Cris está sola. La noche finalmente se instala oscureciendo el paisaje, la pantalla. Es sólo a partir de los pasajes de los autos, que lanzan una muy breve luz con sus faroles, que vemos flashes de la chica al costado de la ruta. Pero la escuchamos llorar. Al día siguiente se ve enfrentada a su soledad, a su abandono, a su aburrimiento y también a un joven, que, posicionado al otro lado de ruta con una bicicleta, la indaga, aclarando que ella no pertenece a este lugar.

La película esboza ya en ese prólogo un circuito de afectos: del desamparo a la angustia, de la angustia al miedo. Vladimir Safatle argumenta, a partir de Freud, que, si bien el desamparo puede llevar a la angustia, que es indeterminación, ausencia de objeto; o aun, al miedo, que es cuando la angustia encuentra un objeto e inspira una reacción; también promueve el derrumbe de un sistema de expectativas que produce “siempre los mismos actos, siempre los mismos agentes” (2015: 21). Es en ese sentido que este derrumbe, entendido como una imposibilidad de representación, “nos abre para acontecimientos que no sabemos aún como experimentar” (Ibid: 50).

2. “Tudo o que você podia ser”, compuesta por Lô Borges y Mario Borges e interpretada por Milton Nascimento es la primera canción del álbum *Clube da Esquina*, del colectivo de músicos homónimo, lanzado en 1972.

3. Safatle (2015) establece distinción entre la inseguridad social y civil, y la inseguridad ontológica de la siguiente manera: “las formas de desposesión ligadas a la inseguridad social y civil son modos de sujeción. Ya aquellas ligadas a la inseguridad ontológica son modos de liberación” p. 56.

Con la caminata de Cris hacia un destino desconocido, la canción de Milton Nascimento² cierra el prólogo subrayando un circuito otro que va del miedo a la esperanza. Un circuito que conecta estos afectos en una misma temporalidad de expectativa: Com sol e chuva (Con sol y lluvia)/Você sonhava (Vos soñabas)/Que ia ser melhor depois (Que iba ser mejor después)/Você queria ser o grande herói das estradas (Querías ser el gran héroe de las rutas)/Tudo o que você queria ser (Todo lo que querías ser)/Sei um segredo (Sé un secreto/Você tem medo (Tenés miedo)/Só pensa em voltar (Sólo piensa en volver)/Não fala mais nas botas e no anel de Zapata (No hablas más en las botas y en el anillo de Zapata)/Tudo o que você devia ser (Todo lo que deberías ser)/Sem medo (Sin miedo).

Pero un nuevo encuentro con el chico desconocido se produce a partir de ahí. La amenaza que él representa reside en su posesión de demasiadas identificaciones que expone la protagonista, dejándola aún más vulnerable: la identificación de la no pertenencia al lugar, además de la constatación de la ausencia del hermano, que ya había sido visto en un pasaje anterior del joven desconocido por este mismo paisaje. Pero es justamente en la articulación entre esa abertura, exposición radical al Otro y la imposibilidad de presentar respuestas, que el desamparo, como *inseguridad ontológica*³ se afirma, produciendo un cuerpo y una ética relacional otra, erigida sobre la desposesión y la distancia del propio sistema de expectativas. “Estar desamparado es dejarse abrir a un afecto que me desposee de los predicados que me identifican”, escribe Safatle (Ibid: 21). Es desde ahí que se plantea otra política, no erigida sobre el miedo como afecto clave en la cohesión social, como determina una perspectiva hobbessiana. Pero pensar en la política a partir de la centralidad del desamparo implica primeramente poner en crisis la noción misma de individuo “con sus sistemas de intereses y sus fronteras a ser continuamente defendidas” (Ibid: 17), que es, por lo tanto, indisoluble del miedo. No se trata aquí de buscar en el otro el amparo. Se trata más bien de plantearse de otra forma, y a su vez, plantear otras relaciones que no se establezcan en una perspectiva contractualista.

Así podemos establecer una relación entre la subjetividad nómada y el cuerpo desamparado, errante en su multiplicidad, donde coexisten fuerzas antagónicas. Cuerpo contingente que escapa a normatividades, identidades fijas y predicados. Por ende, el desamparo pone en crisis modos intersubjetivos de reconocimiento, de la afirmación identitaria, y aquí podemos también relacionarlo a la comunidad como expresión del intervalo, del pasaje entre singularidades cualesquiera. Es esta afirmación del desamparo lo que atraviesa toda la película en los encuentros fugaces que se dan en el periplo de Cris en su vuelta a casa.

Del asentamiento de agricultores para donde es llevada por el joven desconocido que encuentra en la ruta, pasando por la casa y el local de trabajo de Fátima (Mauricéia Conceição), la mujer encargada de llevarla a las *autoridades*, poco nos es revelado sobre el pasado de la protagonista. Sabemos que Cris tiene doce años y que ella y el hermano fueron dejados en la ruta como una forma de castigo por pelearse en el viaje. Bajo el escrutinio de Elayne (Elayne de Moura), la chica con quien comparte la cama en la casa del asentamiento -“te moviste mucho a la noche, ¿tuviste pesadillas? Llamabas por tu mamá”, dice- Cris escribe su nombre completo en un cuaderno. Más adelante, la protagonista le cuenta a Jennifer (Jéssica Gomes de Brito), hija de Fátima, en la casa de playa donde trabajan como mucamas, que su padre es abogado y su madre es dueña de algunas tiendas en la ciudad de Recife. En ese momento, también la expectativa de un futuro que coincide con el regreso a la casa se frustra

en las sucesivas visitas a la comisaria, donde los funcionarios no logran contactarse con el Consejo Tutelar.

Aun en la patente disociación entre su cuerpo extranjero y este espacio, lo que termina por evidenciarla, es en su silencio que podemos comprenderla en clave de un fantasma. Denilson Lopes (2012) piensa esta figuración en su estrecho vínculo con el desaparecimiento. Un desaparecimiento en ese caso contingente, pero que permite “aprender otra vez cosas básicas como escuchar y prestar atención antes de hablar. No tener miedo de la nada, ni del vacío, y no buscar desesperadamente por una identidad” (Ibid: 191).

También en el silencio entre curioso y meditativo de Cris se refuerza esa temporalidad del instante, que es propia del desamparo, como conciencia de una soledad suspendida entre dos nadas: el fantasma del pasado y la ilusión del porvenir (BACHELARD, 2002). Por un lado, como defiende Bachelard, “el instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado” (2002: 11). Por otro lado, es en el aislamiento -como una distancia de la expectativa, ya sea “de la inminencia del dolo que nos amedrenta”, ya sea “de la inminencia de un acontecimiento que nos redima” (Safatle, 2015: 21)- que se puede plantear la potencia del instante.

Antes que un viaje de formación -lo que ocurre por ejemplo en *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) a Dora-, el viaje de Cris no establece una relación metonímica con el contexto socio-político del país, aunque tampoco ignora el momento histórico. El registro en tono menor y la duración redimensionan el momento histórico a la experiencia íntima de Cris, que si bien parte de un hecho excepcional, de a poco se diluye en lo cotidiano, aprehendido aquí en su ambigüedad fundamental: la inmersión en, y la privación de la experiencia en el preciso momento en que es vivida. Cris es acogida en un campamento de los trabajadores sin tierra (MST), hecho que ira exponer la grieta entre su experiencia y la experiencia de los otros miembros de su clase social. Pero los vínculos escenificados aquí se tratan menos de un reconocimiento de sí y de un país en clave conciliatoria -que marcó según Ismaíl Xavier, el cine durante los gobiernos de Fernando Henrique Cardoso-, que de un discreto correrse de lugar contingente, pero aun así, desertor, y de los encuentros, como copresencias, comparecencias efímeras.

Cris se pierde en su buceo íntimo en el mundo. Desde la entrega a las sensaciones provocadas por las capas de sonidos que mezclan el ruido del viento en los árboles, los grillos y el canto de los pájaros y por las hojas secas en las manos, pasando por el recorrido por las ruinas de un hotel en la playa, y finalmente en el encuentro con el mar, todo es experiencia. Bajo el signo de la afección y de la háptica, que Lordello produce con la dilatación del tiempo, con los planos estáticos, pero especialmente, al pegar la cámara al rostro y a los fragmentos de cuerpo de los personajes, somos llevados junto en esa inmersión.

Volviendo del día de trabajo en la casa de playa con Fátima, Cris reconoce a su propia casa de veraneo y desaparece. Ahí encuentra una prima más grande, Pri (Irma Brown), no un fantasma como ella, que con su discreción encarna una figuración de lo común (LOPES, 2012), sino más bien una fugitiva, que buscó un breve autoexilio en esa misma casa, espacio-tiempo ajeno al espacio-tiempo de la vida en Recife. El encuentro termina por acotar el plan de la prima que ahora se encarga de llevar Cris de vuelta a su hogar.

En Recife, los padres están internados inconscientes en el hospital, tras un accidente de auto en el viaje. Peu, prostrado delante de una pantalla, parece abdicar de la materialidad del cuerpo para acceder a otra realidad de los videojuegos. Sabemos que Cris habla, pero su enunciación está bajo sospecha, como indica la abuela (Teresa Costa Rêgo) al justificar por teléfono el turno solicitado con un médico: “esa chica anduvo por lugares que no podemos ni imaginar, entonces no sabemos si ella nos cuenta todo lo que sucedió”. Como indica también en la contraposición de Cris al posicionamiento del abuelo (Germano Haiut) acerca de la noticia emitida por la televisión sobre la desocupación de un asentamiento.

En casa, la fantasmagoría de Cris parece hacerse extensiva y se intensifica como una memoria que perturba el presente, especialmente el presente de Peu. Ante la imposibilidad del diálogo, es a partir de la mediación las imágenes de la ruta registradas por Cris en el celular que esa perturbación adquiere visibilidad. Además de la fantasmagoría, que Lordello reafirma con una paleta de colores que privilegia el azul, está su extranjería, traducida en la sutil inadecuación en el espacio doméstico y en el ambiente escolar. Por su ausencia en el aula, Cris termina haciendo un trabajo escolar no con las amigas, sino con una chica solitaria, con la cual no posee vínculos previos, Geórgia (Clara Oliveira), tan extranjera e inadecuada cuanto ella por su vida marcada por las sucesivas mudanzas de ciudad con la familia. Es ese encuentro como accidente que abre virtualidades en el pasaje entre estas singularidades.

Lo cotidiano como problema estético se traduce en el cine contemporáneo en cómo abordar las vidas cotidianas en el preciso momento en que son vividas, lo que implica pensar los personajes más que a partir de su dimensión psicológica, a partir de “las raíces corpóreas de la subjetividad”, como propuso Rosi Braidotti (2000), además de pensar los encuentros y los espacios de intimidad reorganizados por los flujos. Un problema que pone en crisis dicotomías varias, entre ellas la dicotomía entre lo excepcional y lo banal, entre lo local y lo global, y finalmente entre la stasis y el movimiento.

A partir de lo cotidiano podemos plantear una reducción de la distancia abismal entre lo excepcional y lo banal, al transformarlo en puerta de entrada para una otra historia, contada en tono menor, haciendo emerger otros sujetos, y otros espacios. Ni panfleto, ni indiferencia, sino un esfuerzo para poner en escena lo inmediato en el momento en que se desarrolla, adoptando al microevento como potencia. Aquí el arreglo entre lo excepcional y lo banal no es más orientado por la irrupción unidireccional del conflicto que lleva al drama, al clímax, en un mundo sostenido por la gravedad o por el énfasis, sino por el “modelo artístico del sismógrafo sensible a las variaciones del presente, más afásico, incapaz de anunciar su estructura (OLIVEIRA JR., 2010: 93).

Lo cotidiano como propuesta estética nos permite plantear aún una interpenetración de los flujos globales en lo local, no desde otra dicotomía, en ese caso entre la homogenización y la heterogeneidad que caracterizó parte de los debates sobre la globalización, sino desde la conexión que lo local establece con los paisajes transculturales, como en la sugerencia de Denilson Lopes (2012).

Si bien importa aquí hablar de los flujos mediáticos, de las imágenes como afectos, importa también los flujos de individuos. No más como corte, como interrupción en el cotidiano –en la tradición del *road movie* en que el desplazamiento, el viaje es

escenificado como transgresión- sino como aspecto fundamental del cotidiano. Se trata de los movimientos que organizan y desorganizan lo social, pero se trata sobre todo de un pequeño escape, de un esquivo operado en las repeticiones cotidianas, que se abren a lo inesperado, que puede muy bien ser el encuentro. Esquivo pensado aquí a partir de las figuraciones de la traducción, como concebida por Bourriaud (2009), y del desamparo freudiano.

Buscamos en el corazón de las películas, en la soledad de la sala oscura, encuentros como devenires: devenir-fantasma, devenir-paisaje, devenir-ruina, devenir-el otro en el carnaval, devenir todo eso, como propone Deleuze, para inventar nuevas fuerzas o nuevas armas (1980: 9). Se trata no sólo de cómo el cine pernambucano contemporáneo tematiza el encuentro, en cuanto “resonancias, síntesis disyuntivas” entre “desertores anónimos” (Pál Pelbart, 2009), bien como este estar-juntos que afronta -ya sea en la eflorescencia o en la muerte, la pequeña muerte- colectivamente la impermanencia de todo y de todos; pero, fundamentalmente, de cómo el cine entrega un mundo, creando espacios y tiempos posibles. Espacios y tiempos como paisajes que más que fruir, somos invitados a sumergirnos. Paisajes que se abren a la experiencia.

Esta experiencia demanda antes de todo, una perspectiva que inscriba no sólo las imágenes, sino las identidades y lo común mismo en un régimen expresivo. Aunque reconozcamos la importancia de una representación que produce representatividad para más allá de las imágenes; se trata aquí menos de un diálogo intersubjetivo entre subjetividades articuladas a partir de identidades predicativas e insertas en una comunidad como una propiedad, que de contigüidad expresándose y actualizándose en los flujos del mundo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2013). *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Andermann, J. (2014). Exhausted landscapes: reframing the rural in recent Argentine and Brazilian films, en *Cinema Journal* V.53, N.2, pp. 50-70.
- Bachelard, G. (1978). *A Poética do Espaço In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bachelard, G. (2002). *La intuición del instante*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1976 – 1977. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, M. (2007). A Fala cotidiana, en *A Conversa Infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta.

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires Adriana Hidalgo editora.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos Nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2007). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense
- Deleuze, G. (1984). *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G.; Partnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Dipaola, E. (2013). *Comunidad impropia: estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva.
- França, A. (2010). *Imagens de itinerância no cinema brasileiro*, en França, A; Lopes, D (orgs.) *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos.
- García Canclini, N. (2013). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Guimarães, C. (2005). *O retorno do homem ordinário ao cinema*, en *Contemporânea*, V.3, N.2, pp. 71-88.
- Heller, A. (2000): *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra.
- Le Breton, D. (2007). *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.
- Lopes, D. (2012). *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco
- Maffesoli, M. (2005a). *El Instante Eterno: Retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Maffesoli, M. (2005b). *À sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk
- Nancy, J.L. (2003). *Conloquium*, en Esposito, R. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Oliveira Jr., L C G. (2010). *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. Tesis (Maestría). Departamento de Rádio, Cinema e Televisão/Escola de Comunicação e Artes (ECA). Universidade de São Paulo.
- Pelbart, P. P. (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Safatle, V (2016). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Seigworth, G. J. (2004). *Rethinking everyday life. And then nothing turns itself inside out*, en *Cultural Studies*. V.18. N.2/3, pp. 139-159.

Luanda Taveira Fernandes

Es Licenciada en Comunicación Social por el Centro Universitário de Brasília (UniCeUB) y Magister en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Colabora con el Consulado General de la República Argentina en Mumbai en la promoción del cine argentino en la India por medio de charlas, workshops y curaduría de festivales y muestras.

Contacto: ltfernandes@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Taveira Fernández, L. (2018). Cuerpos, deserción y cotidiano en el nuevo cine pernambucano. *Toma Uno*, 6(6), 63-79.



