

Según el favor del viento. Paisajes sonoros en el cine brasileño: de Rocha a Mascaro

As the wind blows. Sound landscapes in Brazilian cinema: from Rocha to Mascaro

De acordo com o favor do vento. Paisagens sonoras no cinema brasileiro: de Rocha a Mascaro

JULIA KRATJE, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes/CONICET, Buenos Aires, Argentina (juliakratje@gmail.com)

RESUMEN

Este artículo analiza comparativamente los films *Barravento* (1962), primer largometraje de Glauber Rocha, emblemático del *Cinema Novo*, y *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascaro, del *Novíssimo Cinema Brasileiro*. El foco puesto en el viento busca pensar los modos de figurar la relación entre el cine y lo político. Estas dos películas capturan el rumbo del viento desde dimensiones opuestas –la violencia o la vacuidad, la tempestad o la brisa arremolinada– que permiten ensayar una reflexión sobre las formas de lo sensible a partir de las dinámicas de lo imperceptible.

Palabras clave: *Cinema Novo*; *Novíssimo Cinema Brasileiro*; paisaje sonoro; género.

ABSTRACT

This article comparatively analyzes the films Barravento (1962), the first film by Glauber Rocha, emblematic of Cinema Novo, and Ventos de agosto (2014), by Gabriel Mascaro, from the Novíssimo Cinema Brasileiro. The focus on the wind seeks to think the relationship between cinema and politics. These two films capture the course of the wind from opposite dimensions –violence or emptiness, the storm or the swirling breeze– that allow us to reflect on the forms of the sensible from the dynamics of the imperceptible.

Keywords: *Cinema Novo*; *Novíssimo Cinema Brasileiro*; *soundscape*; *gender*.

RESUMO

O artigo analisa comparativamente os filmes *Barravento* (1962), o primeiro de Glauber Rocha, emblemático do *Cinema Novo*, e *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascaro, do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. O foco colocado no vento procura pensar sobre as formas de mostrar a relação entre cinema e política. São dois filmes que captam o curso do vento a partir de dimensões opostas –violência ou vazio, a tempestade ou a brisa em espiral– que permitem ensaiar uma reflexão sobre as formas do sensível a partir da dinâmica do imperceptível.

Palavras-chave: *Cinema Novo*; *Novíssimo Cinema Brasileiro*; *paisagem sonora*; *gênero*.

Forma de citar:

Kratje, J. (2018). Según el favor del viento. Paisajes sonoros en el cine brasileño: de Rocha a Mascaro. *Cuadernos.info*, (43), 107-119. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1419>

INTRODUCCIÓN

“Es que el viento es muy fotogénico”, dijo Michelangelo Antonioni (citado en Grüner, 2017, p. 33) en una entrevista sobre un plano secuencia de *Blow Up* que se detiene en las copas de los árboles agitadas por la brisa. Como un lenguaje callado que está siempre al acecho, el viento se expresa a través de los elementos que encuentra a su paso, desplegando un atlas de sonidos mundanos. Y el cine, cuando busca filmar el viento, lo sigue, lo espera, lo afronta o se deja llevar por sus corrientes impredecibles. “¿Cómo darle hogar y calidez a lo fugaz sin aplastar su singularidad?”, se pregunta Laura Spiner (2017, p. 70) a propósito de las primeras fotografías aerodinámicas de Étienne-Jules Marey que a comienzos del siglo veinte lograron registrar el aire para hacer visible su mecánica intangible.

Vendavales, tifones, borrascas, tornados: las hipérbolos del viento intensifican su presencia invisible, que no obstante puede ser devastadora. Tal como señala Gaston Bachelard (2012), oír es más dramático que ver: “En la ensoñación de la tempestad, no es el ojo el que da las imágenes, es el *oído asombrado*” (p. 281). El canto de las hojas, las nubes que flotan en el espacio, el humo de las chimeneas, el fuego abrazando el árbol: el viento es un aire que viaja. No por casualidad fue Paracelso, el alquimista, quien lo identificaba con el caos.

Escribe Serge Daney (1998): “Cuando el cine era ‘mudo’, éramos libres de prestarle *todos* los ruidos, los ínfimos y los íntimos también. Cuando se pone a hablar, y sobre todo tras la invención del doblaje (1935), nada se resistirá a la irrupción (*déferlement*) del diálogo y de la música. Los ruidos débiles, imperceptibles, ya no tendrían ninguna chance. Eso fue un genocidio” (p. 129). *Trop tôt, trop tard* (1982), de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, es para Daney uno de esos raros filmes que se han ocupado de captar el viento, de hacerlo visible –y audible– para creerlo. Las sonoridades del paisaje, el juego del viento, conectarían este cine meteorológico con los inicios mudos, tal como aparecen en *El viento* (1928), de Victor Sjöström.

Cierto cine, en este sentido, ofrece un mapa acústico donde se plasman sus resonancias efímeras, sus efectos pasajeros, sus alucinaciones primigenias. En las páginas que siguen, quiero presentar un estudio comparativo de *Barravento* (1962), el primer largometraje dirigido por Glauber Rocha, un film emblemático de la etapa inicial del *Cinema Novo*¹, y *Ventos de agosto* (2014), de Gabriel Mascaró, cineasta del *Novíssimo Cinema Brasileiro*². El foco del análisis toma como excusa el viento para pensar los modos de figurar la relación entre el cine y lo político, entre cine y política de la representación.

ENFOQUE METODOLÓGICO

La comparación entre ambas obras, que corresponden a momentos sociohistóricos distantes, pone de relieve la relación entre poética y política, a través del fenómeno meteorológico del viento y sus implicancias ideológicas para la comprensión de las tensiones entre comunidad, religión, naturaleza e historia. Estas cuestiones son investigadas desde perspectivas cualitativas interdisciplinarias que procuran dar la palabra al contrapunto que establecen las imágenes y los sonidos respecto de los modos de narrar las desigualdades sociales, principalmente los problemas de clase y de género. Desde perspectivas críticas del análisis cinematográfico y de la teoría filmica feminista, que están en la base del ensayo (Amado, 2009; Colaizzi, 2007; de Lauretis, 1996), este estudio implica una consideración de las dimensiones visuales y sonoras, constituyendo esta última un objeto de indagación original en el marco del estado actual de las investigaciones sobre el cine latinoamericano³.

En primer lugar, se efectúa el análisis del film de Glauber Rocha desde la consideración de una serie de secuencias significativas para indagar sobre los procedimientos audiovisuales respecto del lazo entre política, naturaleza y religión. En segundo lugar, tomando como punto de partida para la comparación de *Barravento* con *Ventos de agosto* las figuraciones del género y de la sexualidad, se realiza un estudio crítico del film de Gabriel Mascaró a partir de las repercusiones climáticas del paisaje en la vida cotidiana de los personajes. Teniendo en cuenta las líneas de continuidad, así como las ineludibles disparidades que conciernen a los contextos de producción y de circulación de ambas obras, las conclusiones ofrecen una síntesis del estudio comparativo. Se trata de dos películas que capturan el rumbo del viento desde dimensiones opuestas, la violencia o la vacuidad, la tempestad o la brisa arremolinada, que permiten ensayar una reflexión sobre las formas de lo sensible a partir de las dinámicas de lo imperceptible.

ANÁLISIS CINEMATográfico

EL GRITO DE LA TEMPESTAD: SOBRE *BARRAVENTO* (GLAUBER ROCHA, 1962)

La película de Glauber Rocha, dedicada a los pescadores de un pueblo de Bahía, abre con el siguiente texto que explica el sentido del nombre *Barravento*:

En el litoral de Bahía viven los negros pescadores de “xareu”, cuyos antepasados vinieron como esclavos de África. Hasta hoy perduran los cultos a los dioses africanos y todo este pueblo está dominado por un misticismo trágico y fatalista. Aceptan la miseria, el analfabetismo y la explotación con la pasividad característica de aquellos que esperan el reino divino. “Yemanjá” es la reina de las aguas, “la vieja madre de Irece”, señora del mar que ama, cuida y castiga a los pescadores. “*Barravento*” es el momento de violencia, cuando las cosas de la tierra y el mar se transforman, cuando en el amor, en la vida y en el medio social ocurren cambios súbitos. Netto & Rocha (1962).

Durante las palabras de apertura y a lo largo de las secuencias sucesivas hace su entrada un canto que hunde sus raíces en la cultura del *candomblé*. Expresión del sincretismo religioso liderado desde el siglo dieciocho por las concepciones de las etnias *jêje-nagôs*, el *candomblé* incorpora, funde y sintetiza los cultos de los negros africanos y de los indígenas con el catolicismo popular y el espiritismo. Así pues, en este ritual, los mundos de los dioses, de los seres ancestrales y de los humanos se confunden y mezclan. El canto, que alterna coro y solista, evoca el mar –canal de llegada de los portugueses a América, génesis de la conquista y de las luchas anticolonialistas– como mito fundador para la comunidad de pescadores de Buraquinho.

La primera imagen de *Barravento* presenta un encuadre móvil del cielo repleto de nubes espesas. A continuación, la cámara enfoca desde la orilla el mar tormentoso, cuyo sonido se incorpora al plano visual. En el centro del cuadro que sigue, un hombre tocando con un ritmo rápido y repicado el *atabaque grande* (llamado “*rum*”) mira hacia la cámara. La percusión, sincronizada con la imagen (con algunos desajustes difíciles de percibir a primera vista), se superpone a la música anterior. Con el título, se articula otro canto por yuxtaposición. La gráfica de las diferentes placas, que contienen ilustraciones de peces, molinos y otros símbolos asociados a la iconología del rito bahiano, emplea letras mayúsculas, dibujos y firuletes que envuelven el ambiente recargado con un aire de barroquismo, un exceso que se manifiesta, especialmente, en la superposición de los elementos visuales con la banda sonora. Al mostrar la ilustración de un *berimbau*, aparece el sonido de este instrumento que, después de unos segundos, es reemplazado por un canto sin acompañamiento.

Tal como exponen estas primeras secuencias, todas las entradas musicales se introducen *in medias res* y se articulan sin enlaces previsibles. Los pasajes sonoros guardan una relación de coherencia (lo que no

necesariamente implica una coincidencia) con el ritmo de los cuerpos en el entorno marítimo. En efecto, la música convierte al movimiento en una composición dinámica cuya puesta en escena exalta la coordinación colectiva de los cuerpos durante diferentes actividades cotidianas, como la pesca y la danza. La teatralidad presente en la declamación de los personajes, con sus parlamentos, vestimentas y acciones coreografiadas, adquiere su fuerza mayor en la densidad del universo acústico: así como la playa no recibe un tratamiento paisajístico, destinado a que el espectador contemple la belleza de la costa de Bahía, la música convulsiva, voraz, excesiva, tampoco es un elemento meramente decorativo del film. Estamos, por lo tanto, ante una banda sonora que, como el viento incontenible que en un momento clave provoca la muerte de dos pescadores, no reconoce límites claros entre los planos diegéticos y extradiegéticos. En Rocha, al compás del viento, el sonido traspasa las fronteras enunciativas.

Política y religión son puestas en tensión a lo largo de la primera parte: el *candomblé* se opone, en principio, al discurso desmitificador de Firmino, un hombre que vuelve a la aldea con una cierta aura de dandismo tras haber huido de la pobreza. Firmino dice a los pescadores: “Soy libre como un pez en el mar, pero a mí nadie me atrapa. (...) El *candomblé* no resuelve nada. Vinieron a esta vida para sufrir. Precisamos luchar, resistir, la hora está llegando. (...) Cuando el estómago duela, ahí se van a despertar” (Netto & Rocha, 1962). Los hombres necesitan del sufrimiento y de la conversión brusca para iniciar una praxis transformadora: tal es el mensaje que trae esta figura mesiánica contra la opresión del capitalismo y de la mistificación religiosa. Entonces, si el viento es una forma de hacer presente lo intangible, la libertad se ostenta como una acción que se ejerce contra la cultura en tanto segunda naturaleza vuelta invisible. Como el pez en el agua, el hombre percibe la atmósfera en la medida en que las condiciones meteorológicas (principalmente, el clima) provoquen una mutación más o menos abrupta del ambiente. En este punto, al oponerse al mito que postula la inmovilidad de la naturaleza, por medio de Firmino la película comunica su momento brechtiano para figurar la dinámica oculta del ímpetu revolucionario y para descubrir el velo ancestral de la naturaleza como trasfondo de la historia.

La aldea de pescadores es el microcosmos en el que el drama de la comunidad negra se expresa en la sociedad y en la naturaleza: el mar, las palmeras, la arena, el cielo, la playa, sacudidos por el viento, participan

de una revuelta cósmica, climática, general. Inspirado por la concepción coral del cine de Sergei Eisenstein, *Barravento* carga insistentemente los planos de simultaneidades y contradicciones: “infiltra la dialéctica en el idealismo de la *macumba*”, tal como señala Rocha (2004, p. 346). En particular, hay semejanzas con la estructura musical que monta *Alexander Nevski* (1938), compuesta por Sergei Prokofiev siguiendo la teoría del contrapunto⁵, además de algunas afinidades ideológicas de orden argumental: “Deberíamos estar luchando; no remendando redes” (Vakar & Eisenstein, 1938), dice el líder soviético frente al ataque de los teutones, y luego rompe el tejido con las manos⁶.

Sin embargo, más allá de estas aproximaciones, tal como expone Robert Stam (2015):

Mientras que el brechtismo despliega la contradicción y la disyunción entre imagen y sonido, aquí Rocha va más allá al escenificar las contradicciones históricas entre vastos complejos culturales que existen en las relaciones de subordinación y dominación, donde el Cáliz (o el *Cale-se –Callate* – como diría Chico Buarque) del catolicismo se superpone a la música que encarna precisamente la religión históricamente reprimida por el cristianismo. Aquí la música representa no solo un factor de disyunción sino también el retorno de lo históricamente reprimido (p. 227).

La religiosidad y la praxis política aparecen como fuerzas antagonicas que, en cierto modo, se atraen gracias a las resonancias del candomblé. Las dualidades entre naturaleza y cultura, misticismo y marxismo, geografía e historia se van enredando a medida que la película avanza. Así, la crítica con reverberaciones marxistas de la religión como alienación se tropicaliza⁷. Una estética afro-brasileña de trance se mezcla con la postura de Firmino a tal punto que, al final, tras mostrar una procesión en duelo por los pescadores ahogados, se incorpora una canción de capoeira que dice: “Vou para Bahia para ver si o dinheiro corre / Vou para Bahia para ver si o dinheiro corre / Si o dinheiro não corre, ay deus / Hoje de fome ninguém more / E, *Barravento* olelé, e *Barravento* olalá”.

Naturaleza y política están intrincadas en la lucha por la sobrevivencia. Las relaciones entre cuerpo, trabajo y explotación se figuran estéticamente en los fenómenos climáticos del paisaje costero (vientos, tempestades, mareas) y en las danzas y los ritos derivados de un pasado de esclavitud (como la samba de roda, la capoeira, el candomblé). La naturaleza y las relaciones sociales comparten las experiencias de convulsión, violencia y sensualidad activadas por el viento.

El principal tratamiento estético de este movimiento de agitación es musical: los sonidos del ambiente, los cantos y la percusión mueven los cuerpos al tiempo que intensifican las transformaciones agresivas del paisaje⁸. Bajo la precariedad extrema, el clima se convierte en un factor determinante para la vida de los pobladores. Sus fuerzas se juegan en la lucha por sobrevivir al drama del aire violento. Un silbido desenfadado que hace temblar la tierra deja al descubierto que los factores climáticos son una amenaza para la vida en situaciones de expoliación.

Para Gernot Böhme y Hartmut Böhme (2012), “la tormenta y el huracán son hasta tal punto sinónimos de ataques violentos y apabullantes poderes que incluso designan, en distintas formas, el comportamiento y las vivencias afectivas del ser humano. Así se puede hablar, en lo militar, de un ataque «tempestuoso», o de una tormenta sentimental y un huracán de pasiones” (p. 350). En esta línea, Bachelard (2012) indica que el viento es el símbolo de la “*cólera pura*, de la *cólera* sin objeto, sin pretexto” (p. 278). El autor de *El aire y los sueños* está pensando en un viento que atraviesa un inmenso vacío; un cosmos sacudido súbitamente por la acción de una tempestad sin preparación, sin causa (como la que irrumpe en *Tifón* de Joseph Conrad). A diferencia de estos vientos, en la película de Rocha las olas son agitadas con una furia que se impregna en la sociedad y que revela en el paisaje su caja de resonancia: el viento figura las repercusiones meteorológicas en las condiciones materiales de existencia. Su dinamismo es un torbellino que remueve tradiciones (culturales, desde luego también cinematográficas) y arrastra consigo los aires de la desobediencia y de la insurrección. La proyección del drama en la historia (sobre todo, la experiencia límite del hambre como fuente de violencia) incorpora memorias, imaginarios y mitos populares, y desmonta intereses de clase, en sintonía con una concepción mesiánica de la revolución, que entreteje la dimensión mágica con la idea marxista de la determinación material e histórica, tal como expone Xavier (2007).

Ahora bien, si efectuamos una revisión de esta corriente turbulenta desde enfoques de género⁹, los alcances disruptivos en torno a la profanación de lo sagrado y la crítica del castigo que viene de los cielos encuentran en la representación del erotismo y de la diferencia sexual sus principales limitaciones políticas. El desmontaje ideológico que *Barravento* pretende realizar colisiona contra el reparto desigual de las relaciones de poder y subordinación entre mujeres y varones, que

resulta central para el argumento del film: la comunidad de pescadores, analfabeta, religiosa, explotada por los comerciantes de la ciudad, no presta atención a los razonamientos de Firmino, a excepción de Cota, que se convierte en su amante. Yemanjá, diosa del mar para la cultura del candomblé, elige a Aruã como su protegido para garantizar a los pobladores tiempo bueno y pesca abundante. Pero Yemanjá es celosa y, por eso, para no perder su gracia, Aruã debe conservarse virgen (lo que le causa sufrimiento, porque está enamorado de Naína, de quien Firmino también se siente atraído). Firmino convence a Cota para que mantenga relaciones sexuales con Aruã. Luego de romper el encantamiento, una tormenta anuncia el *barravento* que termina provocando la muerte de dos pescadores (uno de ellos es el padre de Naína). Firmino aprovecha la circunstancia para revelar que Aruã había perdido la castidad. Naína, entonces, se entrega a un ritual para poder casarse con Aruã, quien decide partir hacia la ciudad para trabajar y ganar el dinero suficiente que le permitiera sostener un hogar. Hacia el final, Firmino y Aruã se enfrentan en un duelo de capoeira.

Si bien el marxismo de Rocha hecha luz sobre el colonialismo y sobre la situación económica de la dependencia —así como su contrapunto con la religión popular manifiesta una celebración de la violencia plástica y sensual desplegada en el candomblé— la mutación convulsiva de la naturaleza, que se presenta como la contrapartida cósmica de los cambios sociales y políticos, deja intactos los lazos tradicionales que regulan el orden patriarcal, donde el destino del deseo femenino se ve polarizado por tipificaciones históricas recurrentes, expresadas con base en dos figuras contrapuestas: la prostituta y la virgen. Por un lado, la gratificación de la mirada se condensa en el placer visual que el film extrae de la exhibición del cuerpo de Cota (mediante la concertación de la mirada de la cámara con la de Firmino): la atención queda fijada en sus atributos físicos, como el escote que se destaca por el vestido abotonado, especialmente voluminoso en la samba de roda mientras baila en el centro del círculo (su busto aparece mostrado en contrapicado y su cola, bastante prominente también, se resalta pese al plano picado); después de este regodeo visual, Firmino se aproxima rítmicamente por atrás, emulando a través de la danza el gesto del *arrime*. En otra secuencia igual de elocuente, la mujer se dirige a cumplir con el pedido de tener sexo con Aruã, bañándose desnuda en el mar iluminado por la luna como si fuera una ninfa, mientras Firmino espía este espectáculo desde atrás de una palmera: ella

se acuesta boca arriba en la arena mojada, la cámara hace un zoom sobre su pose entregada a la misión de seducir al joven pescador, cuyo éxito se infiere de los primeros planos del beso que se dan recostados y la consiguiente focalización del rostro complacido de Aruã, a la que sucede un extenso paneo de abajo hacia arriba que va recorriendo el tallo vigoroso de una palmera muy alta hasta llegar a sus hojas frondosas con los frutos expuestos en su esplendor (creo que puedo ahorrarme aquí la necesidad de esclarecer la analogía con el emblema fálico¹⁰).

Por otro lado, la amenaza implícita que el deseo voluptuoso de Cota involucra para el imaginario sexual masculino resulta contrarrestada por el sacrificio impuesto sobre Naína, la mujer blanca, virginal, con la mirada triste o aterrada, que se ve obligada a participar del ritual para recuperar a Aruã. En esta dirección, se podría pensar que la mítica exuberancia del paisaje tropical, que se revela en la fecundidad de la naturaleza, goza de una contigüidad existencial con el cuerpo de los personajes femeninos.

LA BRISA ARREMOLINADA: SOBRE *VENTOS DE AGOSTO* (GABRIEL MASCARO, 2014)

La película de Gabriel Mascaro transcurre en una aldea costera del noroeste de Alagoas. Jeison y Shirley trabajan en una plantación de *coqueiros*. Ella se traslada allí para cuidar a su abuela y conducir el tractor que transporta el carro con los cocos. *Ventos de agosto* comienza con el sonido del aire que agita el agua y la vegetación. La primera imagen es la de una canoa que avanza lentamente por un río donde se reflejan los manglares. En medio de este paisaje manso, apenas cortado por el motor de la embarcación y por el canto de algunas aves, el sonido del ambiente aparece aumentado: ya sea en la superficie o en las tomas bajo el agua, la película produce una sensación de inmersión.

Shirley escucha clásicos del punk de finales de los setenta mientras toma sol untada con Coca-Cola¹¹. Para incrementar todavía más el bronceado, se saca el corpiño y la bombacha del bikini. La cámara, desde diferentes ángulos estratégicos, muestra su cuerpo desnudo o en situaciones corrientes a partir de encuadres que le imponen una postura sexualizada (como el primer plano de ella, sola, en la cocina, relamiendo una cuchara). Su cuerpo forma parte del paisaje visual del film, en el que el erotismo asoma como efecto de una mirada refinada de la cámara, ostensiblemente preciosa, que en más de una ocasión parece deleitarse con

el espectáculo de las imágenes que captura. Inclusive el entorno natural se inviste eróticamente: otra vez, vemos una palmera en contrapicado, con las hojas revueltas por el viento, mientras escuchamos a Shirley y a Jeison teniendo sexo sobre los cocos.

El clima afectivo del film está en sintonía con la construcción de una mirada que se desenvuelve como una instancia de contemplación placentera, gratificante, amena. Siguiendo a Luanda Taveira Fernandes (2018),

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 el 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 (p. 69).

El film construye una atmósfera que ofrece una experiencia de inmersión en el retrato de la naturaleza. Como indica Régis Debray (1994) en cuanto a la transformación de la naturaleza por la mirada paisajística, "encuadre, escala, simetría, tabulación: estos ejercicios de visión transforman en cuadro un estado caótico del universo. Como si el desplazamiento del 'punto' para acomodarse mejor a la mirada sirviera lo maravilloso a domicilio, desplegando de repente ante nuestros ojos un sorprendente cuadro de esplendores y curiosidades" (p. 162). Si la naturaleza está en todas partes, el paisaje se recorta desde lo lejos por la mirada de un enunciador urbano o foráneo.

De acuerdo con Daney (2004a), "la condición *sine qua non* para que haya imagen es la *alteridad*" (p. 269). En contraposición a la imagen, Daney llama visual a "la verificación óptica de un procedimiento de poder—ya sea tecnológico, político, publicitario o militar—, procedimiento que solo suscita comentarios claros y transparentes. (...) En este sentido, los clichés, los estereotipos son lo visual" (pp. 269-272). Se podría decir que la visión que busca apreciar la naturaleza como si se tratase de una tarjeta postal es lo contrario del exotismo, cuyo encuadre reproduce una mirada extasiada con la alteridad. Ambas posturas se ponen en tensión en el film de Mascaro. El resultado de este tratamiento visual es una gratificación contemplativa acompañada por una banda sonora acompañada por *travellings* lentos que subrayan el acto de la escucha: se trata de una escucha visual, una escucha que el plano visual confirma y aquietta, enmarca, ordena. ¿Una especie de sinestesia

conceptual (valga el oxímoron)? Dicho de otra manera, la escenografía circunscribe lo sonoro a la construcción de una serie de ideas que resultan confirmadas por el plano visual. Los sonidos y el clima no parecen afectar a los personajes, sino que más bien se dirigen a provocar un efecto paisajístico en el espectador. Únicamente tienen importancia específica cuando un *pesquisador do som* (interpretado por el propio Mascaro) llega al pueblo, convenientemente localizado en una zona de convergencia intertropical, para registrar los vientos alisios con un micrófono. Así, la nitidez de un sonido intensificado completa el retrato, cuyo contrapunto con la imagen expone la siguiente paradoja: si lo visual reposa en cierta comodidad del registro facilitado por la cámara, el sonido le otorgaría profundidad, elevando las imágenes a la figuración de determinadas ideas abstractas, tales como la tensión entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido, aludidas a partir de acontecimientos mínimos que se exponen como pinceladas del paisaje: un fotógrafo que ofrece piezas de porcelana con la posibilidad de estampar la imagen de un familiar difunto, el hallazgo de una calavera en el fondo del mar, el cementerio arrasado por la marea¹².

A lo largo del film se pueden identificar dos fuerzas contrapuestas en cuanto al guion y el montaje, por un lado, y la banda de sonido y la fotografía, por el otro. El montaje indiferente no sigue una trama de acontecimientos, sino que intercala vistas ocasionales de los personajes y de sus actividades, donde todo se dispersa. A partir de planos contemplativos tomados desde distancias variables, la aldea se presenta como un ecosistema en el que los habitantes comen, tienen sexo, se bañan en el mar, trabajan, descansan, pescan. Prácticamente no hablan. Esta actitud apática también está presente en la figura del *pesquisador do som* cuando, por ejemplo, pregunta por un lugar silencioso para poder capturar el sonido del viento, pero no obtiene respuesta; acto seguido, se pone a grabar una música *sertaneja* romántica que sale de una vivienda. La película termina, de hecho, con una postal de la resignación: pese al esfuerzo de Jeison por construir una defensa contra la marea para preservar las tumbas del cementerio, el trabajo es inútil. El plano final lo muestra sentado junto a las lápidas con la mirada perdida en el horizonte.

Por otro lado, hay una voluntad de exponer una afectación que se ejecuta sobre los cuerpos y sobre la naturaleza, otorgando relieve, por una parte, al trabajo sobre lo visible (la lluvia hace que el plano sea borroso, fuera de foco, literalmente pasado por agua) y, por la

otra, a los contrastes de lo audible. En una secuencia clave, la televisión transmite la noticia de que en el nordeste el océano está provocando estragos debido a que la marea subió más de lo normal. Inmediatamente, se introduce a todo volumen el sonido del mar y del viento. Por oposición a la concepción del aire que se vuelve perceptible por la violencia que imprime el vendaval, tal como se despliega en la película de Rocha, la figura del sonidista es justamente la de quien percibe el espesor acústico del aire gracias a su rol social, que se contrapone a la cotidianidad de los pescadores.

En vez de la oposición entre el atraso de la aldea costera y la movilidad social de la ciudad de donde proviene Firmino, con su petulante discurso desmitificador, y a la que Aruã se dirige en busca de ascenso, en *Ventos de agosto* la ciudad y la costa no aparecen como antagónicos, dado que, en el contexto global (tal como se plasma en los orígenes diversos de la banda sonora y de los nombres de los personajes), ninguno de estos sitios garantiza la posibilidad de prosperar. En cierto modo, podría decirse que una corriente arremolinada ahoga la tempestad del progreso que, según la conocida interpretación de Walter Benjamin sobre el cuadro de Paul Klee, arrastraba irresistiblemente al ángel hacia el futuro. La música ecléctica expone la mezcla de la cultura brasileña y la influencia de estilos extranjeros, pasados y presentes, alrededor de los personajes. *Kill yourself* (1979) y *Kill the hippies* (1978), dos de los temas más exitosos de las bandas punk *The Lewd* y *Deadbeats*, suenan a través de un equipo portátil mientras Shirley toma sol y Jeison se sumerge en el mar para pescar. En otros momentos del film, se introducen las canciones *Meu pintinho amarelinho*, de Gugu Liberato, un clásico de la música infantil, *Saudade bandida*, de Zeze de Camargo & Luciano, un grupo de música sertaneja, *Segura na Mão de Deus*, compuesta por Nelson Monteiro da Mota, uno de los himnos evangélicos más cantados y reproducidos, *Baby can I hold you*, el hit de Tracy Chapman de 1988, y *Bali' Hai*, de *Blaze & The Stars*, una música instrumental con reminiscencias orientalistas que aparece en los créditos finales, cuyo título (un *show tune* del musical *South Pacific*, compuesto en 1949 por Richard Rodgers y Oscar Hammerstein) refiere a la mítica isla paradisíaca, visible en la lejanía, pero que nunca se consigue alcanzar.

Experiencia de márgenes y fronteras, en este film que apuesta a un minimalismo en un contexto post-dramático el paisaje se puede leer, siguiendo a Denilson Lopes (2012), como un entre-lugar, por la construcción de otros territorios y formas de pertenencia que no se

reducen a una inversión de las jerarquías geopolíticas establecidas. Su austeridad y su búsqueda del despojo contrastan tanto con la multiplicación de elementos barrocos como con la deconstrucción o el distanciamiento brechtiano. Frente a la actual proliferación de imágenes mediatizadas e informaciones, se pone de relieve el papel ético de su poética que redimensiona los afectos corporales: "Figuras en flujo, rarificadas, manchas en la tela, cuerpos que se desmaterializan. Ni alegorías, ni símbolos, sólo experiencias que en breve ya no serán. Fugaces. (...) El cine, si existe, es un oasis", indica Lopes (2012, p. 219).

DISCUSIÓN: OJALÁ CORRIERA VIENTO

Por su capacidad de acarrear evocaciones nostálgicas, el viento del film de Mascaro se vuelve hacia la figuración de la memoria teñida de *saudade*, mientras que en *Barravento* avanza como una fuerza que transporta aires proféticos. En Rocha, el viento es impredecible y su impacto más enérgico allí donde no hay refugio. Inestable y por eso mismo nómada por excelencia, su movimiento parece incompatible con la circularidad del tiempo en *Ventos de agosto*. Ahora bien, teniendo en cuenta que entre estas obras ha transcurrido más de medio siglo, sus condiciones de producción, de circulación y de recepción deben considerarse a la luz de su horizonte geopolítico e histórico. Tal como indica Ismail Xavier (2008), "cada contexto específico genera motivaciones nuevas en la orientación de las elecciones estéticas" (p. 227).

El movimiento del *Cinema Novo* tuvo un carácter fundacional, puesto que, en Brasil, debido al subdesarrollo técnico y económico, no existía una industria consolidada (a diferencia de los casos de México o de Argentina)¹³. Hacia los años sesenta, el cine alternativo e independiente, con modos de producción anti-industriales, es visto como una conquista asociada a un proyecto nacional y colectivo que localiza en la figura del cineasta militante e intelectual su portavoz privilegiado. Por este motivo, los adversarios del cine de Rocha son claros: el cine es un laboratorio de experimentación formal en contra del cine clásico y del realismo, dramático en contra de la psicologización de las experiencias, y épico en contra de la narración de historias privadas. El cine brasileño ingresa a la modernidad estética no solo a contramano del cine comercial de entretenimiento, sino también del cine de los *auteurs* europeos: *Barravento* muestra las danzas, los cantos, los ritos, al tiempo que los deconstruye de acuerdo con una franca

orientación política y pragmática¹⁴. Esta operación crítica está escenificada por el propio Rocha en su “aparición-gag”, como la llama Daney (2008, p. 226), en *Viento del Este* (1969) del Grupo Dziga Vertov¹⁵. Parado en el medio del campo donde se bifurcan los caminos, con los brazos extendidos en forma de cruz y mirando hacia abajo, en una pose que recuerda al espantapájaros del *Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), canta unos versos de *Divino, Maravilhoso*, canción compuesta por Caetano Veloso y Gilberto Gil en 1968: “Atenção / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte / É preciso estar atento e forte”. Una muchacha se acerca y le pregunta por la dirección del cine político. Rocha responde: “Hacia allá, está el cine desconocido, el cine de aventura. Hacia aquí, está el cine del Tercer Mundo; es un cine peligroso, divino y maravilloso” (Groupe Dziga Vertov, 1969). Según la interpretación de David Oubiña (2016): “Cine de autor, entonces, no en el sentido asignado por el individualismo burgués sino como una vibración comprometida con la historia que, al expresarse, pone en escena toda una lógica social impulsada hacia el cambio” (p. 3). En *Barravento*, esta vibración se materializa en la tempestad que vuelve palmaria la dimensión de un tiempo que busca deshacerse del pasado (en cuanto a la opresión capitalista y colonialista). En cambio, la apuesta del film de Mascaro se ajusta a una expresión individual y a una cuestión estilística, que en el contexto internacional contemporáneo parece haber desplazado el eje de las discusiones sobre lo político hacia la entronización de la diversidad como un valor en sí mismo, tal como indica Xavier (2008): “Ya no es tanto la oposición autor/sistema sino el problema de la vinculación ‘método de representación/ideología’” (p. 59).

A partir de estas consideraciones, para terminar el breve estudio comparativo, volvamos la vista al canto del viento. A diferencia del cielo que en Rocha estremece, en la película de Mascaro se vuelve más bien apacible. En lugar de ser un viento que excita, que grita, que lleva consigo la violencia, es un soplo de aire que puede ser capturado por un aparato hecho para fines investigativos. Un viento melancólico, cargado de añoranzas, en el que resuenan lejanamente los recuerdos de una tempestad pasada. *Ventos de agosto* pone el acento en el origen y los ecos, mientras que el film de Rocha se orienta hacia la meta del viento: el futuro inminente de la praxis política. La soledad en el film de Mascaro se contrapone al vendaval colectivo de *Barravento*.

Las imágenes y los sonidos del *Cinema Novo*, como indica Rocha (citado en Xavier, 2011, p. 9), participan de

una “contribución afectiva” al conocimiento de Brasil, arraigada en una sensibilidad geopolítica que se incorpora a la Historia (con mayúscula) desde la óptica del Tercer Mundo. Rocha enfoca las cuestiones colectivas: los personajes condensan experiencias grupales, sociales, de clase, nacionales, ligadas a la opresión racial y económica. Las metáforas y la materialidad del paisaje proyectan los dramas de la Historia: el maremoto y la convulsión del viento que transporta profecía revolucionaria, mitos religiosos, combates de clases, localiza los afectos en el plano de los conflictos naturales, políticos y económicos. La película de Mascaro, en cambio, focaliza el nexo entre el viento y los problemas sociales de la periferia desde un tratamiento cosmético de la banda de imágenes y sonidos¹⁶.

Del *Cinema Novo* al *Novíssimo Cinema Brasileiro*, los personajes simbólicos cambian, como ya sucedía con el *Cinema da Retomada*, por individuos comunes. En *Ventos de agosto*, el adolescente decide asumir una misión redentora (Jeison, que procede del griego, significa sanador de males). Del mismo modo, el cineasta ya no pretende ser el representante de una colectividad: si en Rocha este se concibe a sí mismo como un hombre de acción que se apoya en el pensamiento anticolonialista, en la película de Mascaro el cineasta es un hombre de contemplación que opera en solitario, en quien no solo no resuena la voz del oprimido o la tríada de lo épico, lo lírico y lo dramático (tal como eran concebidos por el marxismo de los sesenta que, en términos más generales, ya no repercute en el espíritu de los tiempos actuales), sino que las fronteras con las tendencias audiovisuales transnacionales condicionan su forma estética y, desde luego, definen su politicidad¹⁷.

Paradójicamente, en un cine como el de Mascaro donde todo es atmósfera, la experiencia del contacto sensible con el mundo se reduce al terreno de las ideas a las que se supeditan las imágenes y los sonidos del paisaje. La memoria queda asociada al embalsamamiento del tiempo: “el tiempo nunca apagará el recuerdo de una persona como vos, hecho de pequeños instantes y grandes momentos inolvidables” (Ellis & Mascaro, 2014), dice un retratista para vender cuadros que contienen la imagen de una persona fallecida. El mar aparece como una fuerza que se lleva las tumbas del cementerio. La muerte es vista como una ruina que es preciso conservar, como el cráneo que Jeison encuentra entre los corales o el cuerpo de la persona ahogada que espera una sepultura.

Si la mirada y la escucha del film de Rocha son táctiles, sensuales –la alegoría, la inestabilidad y la

discontinuidad se sumergen en una forma de tocar la piel de los cuerpos que hace “sentir la cámara”, como dice Xavier (2013, p. 15)–, en Mascaró la superficie audiovisual busca colmarse de la profundidad de las ideas: se trata, en un caso, de un movimiento dialéctico entre el viento como metáfora y metonimia de la insurrección; en el otro, de un juego de relevos entre ideas abstractas y postales de los márgenes. Por un lado, un manifiesto frente al cine mundial, donde la belleza exuberante del paisaje tropical es una figura plástica y conceptual que se vuelve territorio de transformaciones violentas; por el otro, un cine que parece concebirse como una fuente dócil de impresiones e ideas.

Ahora bien, una extensa y delicada trama de poder enlaza ambas películas en cuanto al reparto de los personajes masculinos y femeninos. Desde una perspectiva de género, la articulación entre la reflexión crítica y la creación estética queda en cada caso suspendida: entre lo poético y lo político no parecería haber contradicciones. Las polarizaciones sexuales y el deleite visual con la naturaleza perturbada por el viento dan cuenta de la tenacidad de algunos puntos ciegos, del *Cinema Novo* al *Novíssimo Cinema Brasileiro*, vinculados al placer que se extrae de los cuerpos de las mujeres entregadas a la mirada de los cineastas.

Tanto en Rocha como en Mascaró, la figuración de la comunidad comienza y termina con el equilibrio de las

condiciones de vida. Pero si el personaje de Firmino en *Barravento*, con su tono teatral, didáctico y disruptivo, hace resonar los conflictos a la par de la exasperación del viento –“Firmino es un *barravento*”, expone Xavier (2007, p. 47)–, el *pesquisador do som* de *Ventos de agosto* mantiene con el fenómeno climático y con el entorno de la aldea una relación de exterioridad, que toma distancia del ethos doctrinario del líder que pretende esclarecer al pueblo en función de una misión a cumplir¹⁸. Ambos actúan en solitario, aunque en Firmino podamos reconocer algunos datos de su pasado que le confieren una espesura personal, y en la segunda película no haya ninguna solidaridad existencial entre el clima ventoso y los personajes.

Sin embargo, para terminar, evocando a Ezra Pound, “dejemos hablar al viento” (1970): así como la naturaleza contiene una fuerza indomable, los distintos vientos confrontados en este trabajo arrastran un sonido que, tal vez, permanezca en el aire como nubes de tormenta que se amontonan y hacen tronar la pregunta persistente por las formas de imaginar lo político. “Toda la sangre puede ser canción en el viento”, dice un conocido himno latinoamericano (Tejada Gómez & Isella, 1969) popularizado por Mercedes Sosa (Sosa, 1974, track 17), al que podríamos agregar que, para que su grito tenga resonancia, “precisa que haja vento sem parar” (Jobim & de Moraes, 1958).

NOTAS

1. Rocha fue uno de los líderes del *Cinema Novo*, movimiento que entre 1960 y 1970 ha consolidado alianzas entre los nuevos cines de América Latina y los de otros continentes, en especial el Neorrealismo y la *Nouvelle Vague*, desde enfoques críticos de lo visual y de lo político que buscaban articular el arte de vanguardia con lenguajes capaces de revelar las contradicciones sociales. Entre sus principales exponentes se destacan Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Ruy Guerra, Roberto Pires, José Hipólito Trigueirinho Neto, Sérgio Ricardo, Mário Carneiro, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, entre otros.

2. Se trata de una generación posterior al renacimiento del cine brasileño de mediados de los años noventa conocido como *Cinema da Retomada* –marcado por los filmes *Carlota Joaquina. A Princesa do Brasil* (1994) de Carla Camurati, *A terceira margem do rio* (1994) de Nelson Pereira dos Santos, *Capitalismo Selvagem* (1994) de André Klotzel y *Terra estrangeira* (1995) de Walter Salles y Daniela Thomas–, tras la promulgación de una nueva ley para el campo audiovisual en 1993, que generó una suerte de *boom* en la producción y en el consumo de películas hechas, mayormente, por una nueva camada de cineastas nacionales. Si bien la relación del *Cinema da Retomada* y el *Novíssimo Cinema Brasileiro* con el cine previo no expone rupturas absolutas, sino que traza continuidades y aun cierto retorno al universo típico del *Cinema Novo*, como en *Corisco e Dadá* (1997) de Rosemberg Cariry o en el remake homónimo de *O cangaceiro* hecho en 1997 por Anibal Massaini, la filmografía de Mascaró se ubica en el horizonte estético del *Novíssimo Cinema*, tal como ha sido estudiado por Denilson Lopes (2012), Marcelo Ikeda (2015) y Luanda Taveira Fernandes (2018), puesto que sus películas se caracterizan por poner en escena de forma minimalista rasgos dispersos de experiencias cotidianas y personajes comunes.

3. Las diferentes dimensiones del sonido, siguiendo a Damyler Cunha (2013), se pueden clasificar para fines analíticos según cuatro componentes fundamentales: voces, ruidos, ambientes, y músicas. Me interesa analizar las posibles semejanzas y puntos de convergencia entre los filmes brasileños prestando atención a la interacción de los aspectos sonoros y visuales.
4. Este tambor, que según la tradición solamente ejecutan los varones en el *terreiro*, es utilizado en los rituales del *candomblé* como canal de comunicación entre el hombre y el espíritu para convocar y saludar la llegada de los *orixás*. Puesto que la música y la danza constituyen los medios primordiales para vincularse con las divinidades, no se trata de expresiones estéticas separadas de sus fines trascendentales.
5. Véase Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov (1967).
6. Además de la conexión con el film de Eisenstein, cuyo desarrollo excede los márgenes de este trabajo, la red es un recurso de subsistencia que también se muestra desplegado en dos planos de *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaró, siendo enmendada por un personaje que vive de la pesca en Recife. Respecto de la figuración de los pescadores, corresponde mencionar los antecedentes de *La tierra tiembla* (1948), de Luchino Visconti, y de *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini.
7. Rocha (2004, p. 110) ha señalado que *Barravento* fue iniciado por Luiz Paulino dos Santos (quien filmó la primera parte); por causas accidentales, Rocha tuvo que continuar el film en poco tiempo, con 3000 dólares y 6000 metros de película. Al ver el material, lo dejó de lado porque no le gustó. Retomó el trabajo ocho meses después, cuando Nelson Pereira dos Santos le comentó que las copias sí le parecían interesantes. Se podría, entonces, reconocer el marxismo tropicalizado como marca autoral de Rocha.
8. El litoral paradisíaco donde se localiza la aldea tropical es el Otro geográfico del *sertão*, una tierra desértica, árida, infértil, tal como se presenta en *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, o en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.
9. Aquí, género refiere a una forma histórica de conceptualizar un conjunto de prácticas disciplinarias y de relaciones discursivas que actúan sobre los sujetos, tanto entre los sexos como en el interior de cada uno, como parte de un campo de desigualdades donde se intersectan otras formas de poder, exclusión y subordinación social (racismo, clasismo, heterocentrismo, androcentrismo, etcétera).
10. En *Desnuda en la arena* (1969), de Armando Bó, protagonizada por Isabel Sarli, cerca del minuto 29:40 hay un plano contrapicado de una palmera, que podría leerse como un eco representativo del tratamiento sexualizado del paisaje costero, que recurre a un elemento de la naturaleza tropical tan característico como la palmera. En esta línea, a diferencia de las otras transiciones entre los bloques narrativos de *Barravento*, que Xavier indaga de modo minucioso (2007), desde una mirada de género –que aquí propongo como una lectura plausible– se puede considerar que el plano de la palmera realiza el vigor sexual del personaje, en línea con las secuencias previas de la profanación del cuerpo de Aruã.
11. *Un verano con Mónica* (1953), la primera película de Ingmar Bergman protagonizada por Harriet Andersson, presenta una escena célebremente erótica en la que ella toma sol en la planchada de un barco, con una pose sensual que el plano del film de Mascaró parecería homenajear.
12. Sobre la hipótesis acerca de cierta tendencia del cine latinoamericano contemporáneo que puede ser pensado como un cine de ideas, remito al artículo de Julia Kratje (2018).
13. En cuanto a las clasificaciones, conviene tener presente que, de acuerdo con Xavier, “la inserción de filmes en una misma categoría puede ser engañosa, aun cuando pertenezca a un movimiento determinado promovido en ciertas condiciones” (2008, p. 104).
14. Daney ubica a Glauber Rocha “entre los grandes creadores de disturbios del cine moderno” (2004b, p. 100), que “desconcertó, inventó, molestó, decepcionó” (2004b, p. 102), aunque a continuación aclare que desde los *Cahiers* fuera aquel a quien sentían más lejos, tanto como la distancia que separa Brasil de Francia. “A la crítica occidental, siempre curiosa del folklore y ebria de rótulos, le encantó este nuevo cine, este *cinema novo* que Glauber simbolizaba” (Daney, 2004b, p. 100). En este punto, resulta interesante observar cómo para la época en la que Rocha estrena sus filmes en Europa las concepciones en torno a los alcances críticos de sus apuestas estéticas y políticas dependen naturalmente

del contexto de recepción: siguiendo a Daney, el exotismo no estaba ausente de la perspectiva de ciertos espectadores fascinados con las imágenes que provenían de Brasil.

15. Además de la mención del viento en el título de la obra que Godard y Jean-Pierre Gorin realizan bajo la firma del Grupo Dziga Vertov, siguiendo a Mateus Araújo Silva (2007), interesa señalar que, pese a las diferencias de contexto, Rocha y Godard presentan trayectos convergentes en cuanto al movimiento paralelo de progresiva auto-exposición de los cineastas, así como también vale destacar que la encrucijada de caminos expuesta en la escena emblemática del film de 1969 da cuenta de los desencuentros pragmáticos y formales entre ambos autores, y de las desigualdades geopolíticas entre los cines de los países centrales y los del llamado Tercer Mundo, que marcan límites ideológicos y poéticos a los programas o a las corrientes de la cultura cinematográfica en la que cada uno se desenvuelve.

16. Retomo, en este punto, la hipótesis que propone Ivana Bentes (2003) en su estudio comparativo sobre las locaciones del *Cinema Novo* y del *Cinema da Retomada*, donde indica que si el *sertão* ha sido en los setenta la otra cara del Brasil moderno que dio lugar a una estética del hambre, en los años recientes ha retornado como una cosmética del hambre.

17. Me interesa resaltar que los rasgos aquí analizados no pueden generalizarse al resto de la filmografía de Gabriel Mascaro, puesto que sus otros filmes (sobre todo, los documentales, pero también los de ficción) despliegan poéticas diferentes, en varios sentidos opuestos a los procedimientos audiovisuales de *Ventos de agosto*. Dicho de otra manera: los componentes paisajísticos que en *Ventos de agosto* resultan hegemónicos, componentes que en *Avenida Brasília Formosa* (2010) aparecían como pinceladas en tensión con la historia narrada desde un punto de vista no exotista, son mayormente abandonados en *Boi neon* (2015) sin por ello perder el encanto de la atmósfera sensual en la que se inscriben las acciones narradas.

18. Véase el análisis detallado de *Barravento* efectuado por Xavier (2007), en el que discute con las posturas que identifican en este film una total desvinculación con los valores religiosos de la comunidad de pescadores: pese a su discurso desmitificador, que está condensado en Firmino, desde el punto de vista narrativo la película se entremezcla con las prácticas populares. En cambio, el sujeto que en el film de Mascaro viene de otra parte ofrece una mirada desapegada.

REFERENCIAS

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* [The right image. Argentinean cinema and politics (1980-2007)]. Buenos Aires: Colihue.
- Araújo Silva, M. (2007). Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro [Godard, Glauber and the Wind of the East: allegory of a (dis) encounter]. *Devires – Cinema e Humanidades*, 4(1), 36-63. Retrieved from <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/277/142>
- Bachelard, G. (2012). *El aire y los sueños* [Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement]. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- Bentes, I. (2003). The sertão and the favela in contemporary Brazilian film. In L. Nagib (Ed.), *The New Brazilian Cinema* (pp. 121-138). New York: The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford.
- Böhme, G. & Böhme, H. (2012). *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos* [Fire, water, earth, air. A cultural history of elements]. Barcelona: Herder.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* [The passion of the signifier. Gender theory and visual culture]. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cunha, D. (2013). *O som e as suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel* [The sound and its concrete and subjective dimensions in the films of Lucrecia Martel] (Master's thesis). Retrieved from <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-12092013-154104/pt-br.php>
- Daney, S. (1998). Trop tôt, trop tard. In *Ciné journal*, vol. 1 (1981-1982) (pp. 125-131). Paris: Cahiers du cinéma.
- Daney, S. (2004a). Antes y después de la imagen [Before and after the image]. In *Cine, arte del presente* [Cinema: the art of present] (pp. 269-276). Buenos Aires: Santiago Arcos.

- Daney, S. (2004b). La muerte de Glauber Rocha [The death of Glauber Rocha]. In *Cine, arte del presente* [Cinema: the art of present] (pp. 99-102). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- de Lauretis, T. (1996). La tecnología del género [Gender Technologies]. *Mora*, 2, 6-34. Retrieved from <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/revistas/adjuntos/Mora2.pdf>
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* [Life and death of the image. Look at history of the West]. Buenos Aires: Paidós.
- Eisenstein, S., Pudovkin, V., & Aleksándrov, G. (1967). Una declaración [A declaration]. In *Eisenstein. El sentido del cine. La forma en el cine. Problemas de la composición cinematográfica. Notas de un director de cine* [Eisenstein. The meaning of cinema. The form in the cinema. Problems of cinematographic composition. Notes of a film director] (pp. 369-372). La Habana: Ediciones ICAIC.
- Ellis, R. D. (Producer) & Mascaró, G. (Director). *Ventos de agosto* (2014) [August Winds]. Brazil.
- Grüner, E. (2017). El justo viento [The just wind]. In *Siwa V. Biblioteca Universal de Literatura Geográfica. Historia natural y moral de los vientos* [Siwa V. Universal Library of Geographic Literature. Natural and moral history of the winds] (pp. 33-36). Buenos Aires: Argentina.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada. Aspectos econômicos e políticos* [Brazilian cinema from the beginning. Economic and political aspects]. Sao Paulo: Summus.
- Jobim, A. C. & de Moraes, V. (1958). A felicidade. On *Black Orpheus* [Film]. Brazil.
- Kratje, J. (2018). Un cine de ideas. Fotografía y afecto en *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011) y *Viaje sentimental* (Verónica Chen, 2010) [A cinema of ideas. Photography and affect in *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011) y *Viaje sentimental* (Verónica Chen, 2010)]. *452°F, Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 18, 88-105. Retrieved from <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/19844>
- Netto, B. (Producer) & Rocha, G. (Director). (1962). *Barravento* [Motion Picture]. Brazil.
- Lopes, D. (2012). *No coração do mundo* [In the heart of the world]. Rio de Janeiro: Rocco.
- Oubiña, D. (2016). El fin de lo nuevo (cineastas, autores, Argentina, 1969) [The end of the new (filmmakers, authors, Argentina, 1969)]. *Cuadernos Lírico*, (15), 1-12. Retrieved from <https://journals.openedition.org/lirico/2980>
- Pound, E. (1970). *Selected Cantos of Ezra Pound*. New York, United States: New Directions.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo* [Revolution of Cinema Novo]. Sao Paulo: Cosac Naify.
- Spiner, L. (2017). El viento [The wind]. *Revista de cine*, 4(4), 69-72.
- Stam, R. (2003). Cabral and the Indians: filmic representations of Brazil's 500 years. In L. Nagib (Ed.), *The New Brazilian Cinema* (pp. 205-228). New York: The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford.
- Taveira Fernandes, L. (2018). Cuerpos, deserción y cotidiano en el nuevo cine pernambucano [Bodies, desertion and quotidian in the new Pernambuco cinema]. *Toma Uno*, 6(6), 61-77. Retrieved from <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20895>
- Tejada Gómez, A. & Isella, C. (1969). Canción con todos [Recorded by Mercedes Sosa]. On *Canción con todos*. Mercedes Sosa [Phonogram]. Argentina.
- Vakar, I. & Eisenstein, S. (1938). *Alexander Nevsky* [Motion Picture]. Russia, Amkino.
- Xavier, I. (2007). *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome* [Sertão Mar. Glauber Rocha and the aesthetics of hunger]. Sao Paulo: Cosac Naify.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* [The cinematographic discourse. Opacity and transparency]. Buenos Aires: Manantial.
- Xavier, I. (2011). Prólogo [Foreword]. In G. Rocha, *La revolución es una eztétyka* [Revolution is an eztétyka] (pp. 9-21). Buenos Aires: Caja Negra.
- Xavier, I. (2013). *Cine brasileño contemporáneo* [Contemporary Brazilian Cinema]. Buenos Aires: Santiago Arcos.

SOBRE LA AUTORA

Julia Kratje, doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación sobre cine latinoamericano, financiada por el CONICET, está radicada en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de las Artes, en la maestría en Estudios de Género (UCES) y en la maestría en Poder y Sociedad desde la problemática del género (UNR).