

**CAIXA
CULTURAL**

apresenta

A
CALIFORNIA

DE LUIS OSPINA

**CINEMA COLOMBIANO
DE VANGUARDA**



A
CALIWOOD

DE LUIS OSPINA
CINEMA COLOMBIANO
DE VANGUARDA

27.06 a 09.07.2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A Caliwood de Luis Ospina (2017 : Rio de Janeiro, RJ).

A Caliwood de Luis Ospina : cinema colombiano de vanguarda / Lúcia Ramos Monteiro (org.). — São Paulo : Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2017. 128 p. : il. ; 23 cm.

Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural Rio de Janeiro entre os dias 27 de junho e 09 de julho de 2017.

ISBN 978-85-93054-02-0

1. CALIWOOD, LUIS OSPINA. 2. CINEMA EXPERIMENTAL. 3. CINEMA COLOMBIANO. 4. CINEMA LATINO-AMERICANO. I. Caixa Cultural. II. Monteiro, Lúcia Ramos, org. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Naira Silveira – CRB-7 6250

EDIÇÃO COM 1200 EXEMPLARES. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. VENDA PROIBIDA.

#VivaMaisCultura

Acesse caixacultural.gov.br
Curta [facebook.com/CaixaCulturalSaoPaulo](https://www.facebook.com/CaixaCulturalSaoPaulo)
Baixe o aplicativo CAIXA Cultural

Alvará de Funcionamento da CAIXA Cultural RJ: nº 041667, de 31/03/2009, sem vencimento.

A CAIXA é uma empresa pública brasileira que prima pelo respeito à diversidade e mantém comitês internos atuantes para promover entre os seus empregados campanhas, programas e ações voltados para disseminar ideias, conhecimentos e atitudes de respeito e tolerância à diversidade de gênero, raça, orientação sexual e todas as demais diferenças que caracterizam a sociedade.

A CAIXA também é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 80 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos nas suas unidades da CAIXA Cultural além de outros espaços, com ênfase para exposições, peças de teatro, espetáculos de dança, shows, cinema, festivais de teatro e dança e artesanato brasileiro. Os projetos patrocinados são selecionados via edital público, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todo o país.

A mostra *A Caliwood de Luis Ospina: cinema colombiano de vanguarda* é uma retrospectiva integral do cineasta colombiano, fundador do Grupo de Cali e expoente do cinema independente da Colômbia, com uma aguda reflexão sobre a relação entre cinema e artes plásticas e entre cinema e política.

Ao patrocinar mais esta mostra para o público carioca, a CAIXA reafirma sua política cultural de estimular a discussão e a disseminação de ideias, promover a pluralidade de pensamento, mantendo viva sua vocação de democratizar o acesso à produção artística contemporânea.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

OS VOOS DO
MORCEGO-MONTADOR

LÚCIA RAMOS MONTEIRO

MANIFESTO DA
PORNOMISÉRIA

LUIS OSPINA E CARLOS MAYOLO

OUÇA VEJA

ANDRÉS CAICEDO

VINI, VÍDEO, VICI.
O VÍDEO COMO
RESSUREIÇÃO

LUIS OSPINA

CALI. CINEMA,
CULTURA E CINEFILIA

RAMIRO ARBELÁEZ

DO “CINEMA NO OLHO”
AO “OLHO NO CINEMA”
– E VICE-VERSA

MARC BERDET

PORNOMISÉRIA:
OU COMO NÃO FAZER
UM DOCUMENTÁRIO

MICHÈLE FAGUET

LUIS
OSPINA

PATRICIA ARDILA

FILMES
DA MOSTRA

EM ORDEM CRONOLÓGICA

FICHA
TÉCNICA

EXPEDIENTE E AGRADECIMENTOS

OS VOOS DO MORCEGO-MONTADOR

LÚCIA RAMOS MONTEIRO

Do cinema de Luis Ospina, o que menos se pode dizer hoje é que seja desconhecido, clandestino. Talvez ainda *marginal*, na acepção que Derrida dá à palavra,⁽¹⁾ ou, de acordo com a proposta deleuziana, *menor*⁽²⁾. Há décadas, seus filmes vêm sendo premiados em festivais internacionais (Oberhausen, Biarritz, Havana, Sitges, Bilbao, Lille, Miami, Lima, Caracas, Toulouse...) e, nos últimos anos, importantes retrospectivas e homenagens lhe foram dedicadas⁽³⁾. Por exemplo, por parte do Festival Internacional de Cinema da UNAM e da Cineteca Nacional (México, 2015), do Museu Reina Sofía e da Filmoteca da Catalunha (Espanha, 2015), da Tate Modern (Inglaterra, 2015), do Festival Transcinema (Peru, 2016) e do festival de documentários EDOC - Encuentros del Otro Cine (Equador, 2016), sem contar, na Colômbia, o trabalho da Cinemateca Distrital de Bogotá e do Festival Internacional de Cinema de Cartagena das Índias, o FICCI (2016).

No Brasil, alguns de seus filmes foram vistos na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (as ficções *Puro sangue* em 1982 e *Sopro de vida* em 1999); no forumdoc.bh, em 2008 (*Agarrando pueblo*, de 1978, e *Um tigre de papel*, de 2007); no Festival de Cinema Latino-Americano, em 2013 (*Um tigre de papel*); e no É Tudo Verdade (em 2004, *O desassossego supremo*; em 2007, *Um tigre de papel*; em 2016, *Tudo começou pelo fim*). Dois de seus filmes (*Agarrando Pueblo* e *Um tigre de papel*) foram lançados em DVD aqui, pela Videofilmes. Até agora, de nosso conhecimento, apenas uma retrospectiva foi realizada em território brasileiro: a edição 2015 do Festival Internacional Pachamama Cinema de Fronteira, em Rio Branco, exibiu oito filmes do cineasta colombiano.

Por que sua obra ainda não encontrou repercussão maior entre críticos, pesquisadores e cineastas brasileiros? É provável que, caso houvesse explicações, elas dissessem mais respeito aos pontos cegos da cinefilia brasileira do que à trajetória do cineasta nascido em Cali em 1949, autor de 32 filmes em 47 anos. Ao lado de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo e Ramiro Arbeláez, Ospina está entre as figuras centrais da ebulição criativa que toma conta da cidade do Vale do Cauca, no interior da Colômbia, no início dos anos 1970, e que tem como marcos a fundação da Ciudad Solar (moradia coletiva para artistas e intelectuais), do Cine Club de Cali e da revista *Ojo al cine*. Os filmes que faz ao lado de Mayolo naquela época – *Ouçá veja* (1972), *Cali: de película* (1973), *Asunción* (1975) e *Agarrando pueblo* – bastariam para reconhecer seu lugar na história do cinema colombiano

e do documentário e sua importância para pensar as relações entre cinema e cidade, para problematizar o engajamento político no cinema latino-americano.

Com 29 títulos do cineasta, além de cinco filmes de realizadores próximos a ele, com os quais colaborou em diversas situações (Carlos Mayolo, Patricia Restrepo), a mostra *A Caliwood de Luis Ospina. Cinema colombiano de vanguarda* constitui-se como maior retrospectiva em sua homenagem jamais realizada. Sem pretender extrapolar seu escopo, este texto de apresentação convida a duas reflexões a propósito da obra do cineasta: por um lado, sobre sua relação com o vídeo, meio privilegiado para acessar a memória das imagens e para colocar em contato linguagens artísticas distintas; por outro, sobre o lugar que a figura do vampiro ocupa em sua filmografia e pensamento. É no mínimo arriscado supor a existência de relação entre essas duas reflexões, e fica a cargo do leitor-espectador julgar, ao final deste percurso, a validade de tal impertinência.

Ao longo dos anos, Ospina manteve regularidade na realização de documentários e, em menor medida, também de ficções e filmes experimentais. Um dos últimos sobreviventes de uma geração de artistas que pereceram exageradamente jovens, o cineasta, desde 2007 diretor artístico do Festival Internacional de Cine de Cali, tem sido também guardião e divulgador da memória de seu grupo e de sua cidade-natal, função que exerce notadamente por meio do cinema e do vídeo, confirmando a seu modo aquilo que disse certa vez Philippe Dubois a respeito da propensão da forma videográfica a pensar o cinema⁽⁴⁾. No texto “Vini, vídeo, vici”, traduzido para o português e reproduzido neste catálogo, Ospina afirma que a tríade “cidade, memória e morte” guiou toda sua produção, qual uma síntese de suas principais obsessões. Aqui, os 34 títulos do programa foram distribuídos não em três, mas em seis eixos, que não raro se sobrepõem: “Experimentações em filme e vídeo”, “Documentário/ documentira”, “Retratos de Cali”, “História(s) do cinema”, “Mulheres de Cali” e “Gótico Tropical”.

O primeiro conjunto reúne curtas em película realizados entre 1970 e 1972, além de *Vídeo(B)art(h)es*, de 2003, resposta de Ospina a um projeto coletivo realizado por artistas colombianos a partir do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes. Nota-se, de *O bombardeio de Washington* (1972) a *Vídeo(b)art(h)es* e a ensaios posteriores, que a montagem de imagens de arquivo e a interferência no material filmado afirmam-se como gestos recorrentes, refletidos também no conjunto que aqui classificamos como “Documentário/documentira”, que abarca de filmes eminentemente documentais a “fal-

sos documentários” explícitos, incluindo aí todo um leque em que se encontram inseparáveis verdade e mentira, artifício e realidade. Em algumas situações, tal entrelaçamento trouxe problemas para a inserção de filmes em festivais – como classificar a narrativa de *Um tigre de papel?* Mesmo documentários mais próximos das convenções, como *Câmera ardente* (1990-1991) e a série *No pé, No cabelo e Na corrida* (1991), põem em evidência a porção de auto-fabulação e mise-en-scène nos depoimentos dos personagens filmados. Dedicados tanto a anônimos quanto a artistas mais reconhecidos, os retratos documentais de Ospina funcionam, em muitos casos, também como “Retratos de Cali”: mais do que pano de fundo meramente cenográfico, a cidade cuja situação “periférica” encerra inúmeras contradições disputa protagonismo com seus habitantes marginais e malditos, como Andrés Caicedo e Antonio María Valencia, além de ser vista em diversas de suas metamorfoses urbanísticas, de *Ouçá veja* (1972) aos documentários dedicados à cidade ao longo dos anos 1990, período que antecede a transferência de Ospina para Bogotá.

Com o tempo, o gesto de retornar, por meio do vídeo, a materiais previamente filmados firmou-se como interesse pela(s) “História(s) do cinema”. Um pouco como Godard em sua célebre série, Ospina retoma suas memórias de realizador, montador e cinéfilo, mas sem a pretensão de contar uma história global, afirmando um ponto de vista colombiano, caleño e, nesse sentido, *marginal*. Como escreve Derrida no mesmo ano em que ficavam prontos *O bombardeio de Washington* e *Ouçá veja*, não há como pensar as margens sem questionar o centro e a própria noção de centralidade⁽⁵⁾; Godard, por sua vez, dirá que “são as margens que mantêm as páginas juntas”. A história desse cinema forçosamente marginal aparece de *Em busca de “María”* (1985), investigação sobre o filme produzido no Vale do Cauca que teria inaugurado a história do cinema colombiano, a *Fotofixações: retrato falado de Eduardo Carvajal* (1989), que através do percurso de um onipresente fotógrafo de cena refaz a filmografia do Grupo de Cali, e a *Tudo começou pelo fim* (2015). No mais recente longa do cineasta, a história do Grupo de Cali confunde-se com a do próprio Ospina.

Temos, em *Tudo começou pelo fim*, acesso aos depoimentos de uma série de mulheres, realizadoras, técnicas de cinema, artistas, que apesar de terem estado sempre presentes – do cineclubismo e da edição da revista *Ojo al cine* aos sets de filmagem e às estações de pós-produção –, vinham aparecendo em sua filmografia como coadjuvantes. O programa “Mulheres de Caliwood” deixa sugerida

a força da produção das cineastas de Cali através de dois curtas de Patricia Restrepo, uma das fundadoras do coletivo Cine Mujer. Além de seus *Pela manhã* (1979, em correalização com Bellien Maarschalk) e *Momentos de um domingo* (1985), esse programa traz também *Asunción* (1975), uma das raras narrativas de Ospina e Mayolo que tem uma mulher como protagonista: uma doméstica que se rebela contra a opressão dos patrões, interpretada por Marina Restrepo, de fato ex-empregada na casa da mãe de Mayolo. Poderia a interrogação, conduzida em *Momentos de um domingo*, sobre o aprendizado dos papéis masculinos e femininos no âmbito familiar interpelar mais amplamente a produção de Caliwood em seus pressupostos de gênero?

Por fim, a mostra dá especial destaque a longas-metragens de ficção que fizeram a fama do gênero conhecido hoje como “Gótico Tropical”: *Puro sangue* e *Sopro de vida*, de Ospina, além de *Carne de sua carne* (1983) e *A mansão de Araucaíma* (1986), de Mayolo. Voltarei a esse assunto em instantes.

Este catálogo traz, em primeiro lugar, textos de alguns dos principais personagens ligados ao Grupo de Cali: a crítica que Andrés Caicedo faz de *Ouçá veja* em 1974, no primeiro número de *Ojo al cine*; o “manifesto da pornomiséria”, escrito por Ospina e Mayolo em 1978; “Vini, vídeo, vici”, de 1999, em que Luis Ospina analisa seu próprio percurso sob a ótica da relação entre cinema e vídeo, que se tornou seu suporte de predileção, pelas possibilidades de livre manuseio e improvisação. Por fim, em “Cali. Cinema, cultura e cinefilia”, Ramiro Arbeláez, historiador caleño presente na fundação da Ciudad Solar, descreve o contexto de surgimento do Grupo de Cali. Sucedem-se em seguida três análises da filmografia ali originada a partir de uma mirada exterior. Num artigo inédito, o sociólogo francês Marc Berdet aborda as principais obras do movimento. Publicado em 2009 na revista *Afterall*, o texto de Michèle Faguet parte de *Agarrando pueblo* para entender, em um percurso histórico e estético, a relação do cinema de Ospina e Mayolo com as imagens da pobreza. Há, ainda, um retrato de Luis Ospina por Patricia Ardila, publicado inicialmente em 1983, na edição de número 10 dos *Cuadernos de cine colombiano*. A parte final do catálogo é dedicada a breves textos analíticos sobre cada um dos títulos da mostra. Fica claro que o conjunto merece muito mais atenção por parte de críticos e universitários brasileiros.

Sugiro uma hipótese que relaciona o uso do vídeo e a figura do morcego. Sobre a gênese do “Gótico Tropical”, é frequente na pluma dos comentadores a referência quase sempre anedótica ao debate entre Álvaro Mutis e Luis Buñuel

acerca das (im)possibilidades de ambientação do estilo literário surgido no norte europeu a zonas cálidas da América Latina. Fazem menção a ela, neste catálogo, Marc Berdet e Ramiro Arbeláez. Há sutilezas e densidade nessa história. É provável que a leitura de Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft por parte dos jovens de Cali, e em especial por Andrés Caicedo, tenha ajudado a forjar a alegoria do vampiro, já presente em seu conto *Angelita y Miguel Ángel*, que ele adapta para o cinema em parceria com Mayolo, sem que jamais consigam concluir a aventura (os trechos vistos em *Andrés Caicedo: uns pocos bons amigos* [1986] e em *Tudo começou pelo fim* atestam a enorme ambição estética dessa obra de juventude). Daí em diante, são evidenciados o olhar sanguessuga de documentaristas, que pretendem flagrar a miséria local em filmes tipo exportação (*Agarrando pueblo*) e a exploração vampirizante dos camponeses do Vale do Cauca por parte da aristocracia caleña (pintada em *Carne de sua carne*, em que uma relação incestuosa entre um casal de irmãos burgueses completa o quadro de uma classe social fechada sobre si mesma). Não há dúvidas, ainda, de que no âmbito da cinefilia que bebeu na fonte da Ciudad Solar, atenta a George A. Romero e aos filmes de série B e propensa a “banquetes de vampiros” motivados pelo visionamento de Murnau e Lang, conforme aponta Berdet referindo-se a Elsa Vásquez⁽⁶⁾, havia estofos para criar um cinema de horror de cores locais, ensejado também pela tradição de violência na região, seja na relação entre patrões e empregados na zona rural, seja no recrudescimento do narcotráfico ao longo dos anos 1980 e 1990.

A figura do vampiro ancora-se finalmente nas representações antropomorfizadas do morcego pela ourivesaria da Colômbia pré-hispânica⁽⁷⁾ e pode, como sugere Michèle Faguet, ser posta em diálogo com a releitura oswaldiana do canibalismo pelo movimento antropofágico na literatura, nas artes e no cinema enquanto alegoria do sincretismo cultural implicado em países submetidos à colonização. Por sua capacidade de ver o mundo invertido, o morcego ocupa lugar de destaque nas cosmogonias da Colômbia pré-hispânica. Numa das salas centrais do Museu do Ouro de Bogotá, que reúne objetos de metal produzidos na Colômbia pré-hispânica, um morcego dourado é exibido ao lado de adornos usados na transformação dos líderes religiosos em homens-morcego. O pequeno mamífero voador contribui para a reprodução das plantas pelo contato de seu corpo com o pólen – que faz com que a pele de determinada espécie se torne dourada, e essa seria uma das explicações para a origem do

morcego de ouro. Acreditava-se que, transformando-se no animal, líderes religiosos poderiam se orientar na obscuridade, ver as coisas do avesso e chegar ao desconhecido.

É notável, desde o início, o convívio de diferentes formas artísticas (pintura, literatura, música, teatro, fotografia) no cinema de Ospina – seu primeiro curta tem inspiração literária; boa parte de seus retratos documentais são dedicados a pintores, escritores, músicos e artesãos; mesmo seus longas de ficção associam um repertório visual de matriz pictórica, temas musicais, referências literárias. Leve, tecnicamente mais simples e economicamente menos custoso, o vídeo (e posteriormente o digital) tornam praticamente ilimitada a atividade memorialística do cineasta, levando-o, em alguns casos, a extrapolar as durações convencionais (como em suas longas séries documentais para a televisão ou no filme *Tudo começou pelo fim*). Haveria algo de vampiresco no gesto do montador que se apropria de um *corpus* de imagens pré-existente, transformando-as e confundindo-se com elas?

Se no início de sua filmografia, ao lado de Mayolo, Ospina tratou de denunciar atos de vampirismo, poderia ele ter feito as pazes com o quiróptero ao longo de sua vida a ponto de encarná-lo? Visto em fotografias diurnas protegido por óculos escuros, o cineasta passa boa parte de seus dias sob a penumbra. Seu escritório fica numa sala que serve de passagem entre o quarto e a varanda. É ali que ele monta, em um computador localizado na mais estreita porção do cômodo, quase um corredor, onde também estão guardados seus arquivos. Montadores e documentos passam melhor longe da luz.

É evidente que não se trata de perfurar pescoços ou tirar a vida de quem quer que seja. O morcego-montador avança pelo século XXI tratando de imortalizar, em vídeo, memórias suas e de seus contemporâneos. “Quando pensei que o cinema estava morto, pelo menos para mim, o vídeo foi a ressurreição”, escreve ele. E assim vai colocando em circulação o rico acervo de imagens que se acreditavam mortas, alimentadas por informações e documentos sob sua custódia – um projeto do Departamento de Cinematografia do Ministério da Cultura do país, em parceria com a Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, tem garantido, desde 2009, o trabalho de intervenção, catalogação e pesquisa nesse arquivo⁽⁸⁾. Que seu voo generoso continue a pôr em movimento e em convívio imagens das mais diferentes texturas e contextos.

⁽¹⁾ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

⁽²⁾ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

⁽³⁾ Juana Suárez, “Luis Ospina: tudo começou pelo arquivo”. *Los cuadernos de cinema* 23, nº 008, México, 2016.

⁽⁴⁾ Philippe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁽⁵⁾ Jacques Derrida, *op. cit.*

⁽⁶⁾ Depoimento de Elsa Vásquez, in González Martínez K., “Elsa Vásquez, el papel de la continuidad”, *Guardenos de cine colombiano* nº 21, 2015, p. 149.

⁽⁷⁾ Sobre as representações de animais na Colômbia pré-hispânica, cf. o trabalho de Anne Legast (“The bat in Tairona art”, H. Morphy [org.], *Animals into Art*. Londres: Unwin Hyman, 1989, pp. 270-286, e *La fauna en el material precolombino Calima*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 1993) e Gerardo Reichel-Dolmatoff (*Orfèvrerie et chamanisme: une étude iconographique du Musée de l’or*. Medellín: Colina, 1988).

⁽⁸⁾ Juana Suárez (*op. cit.*) faz um inventário dos documentos conservados por Ospina.

MANIFESTO DA PORNOMISÉRIA

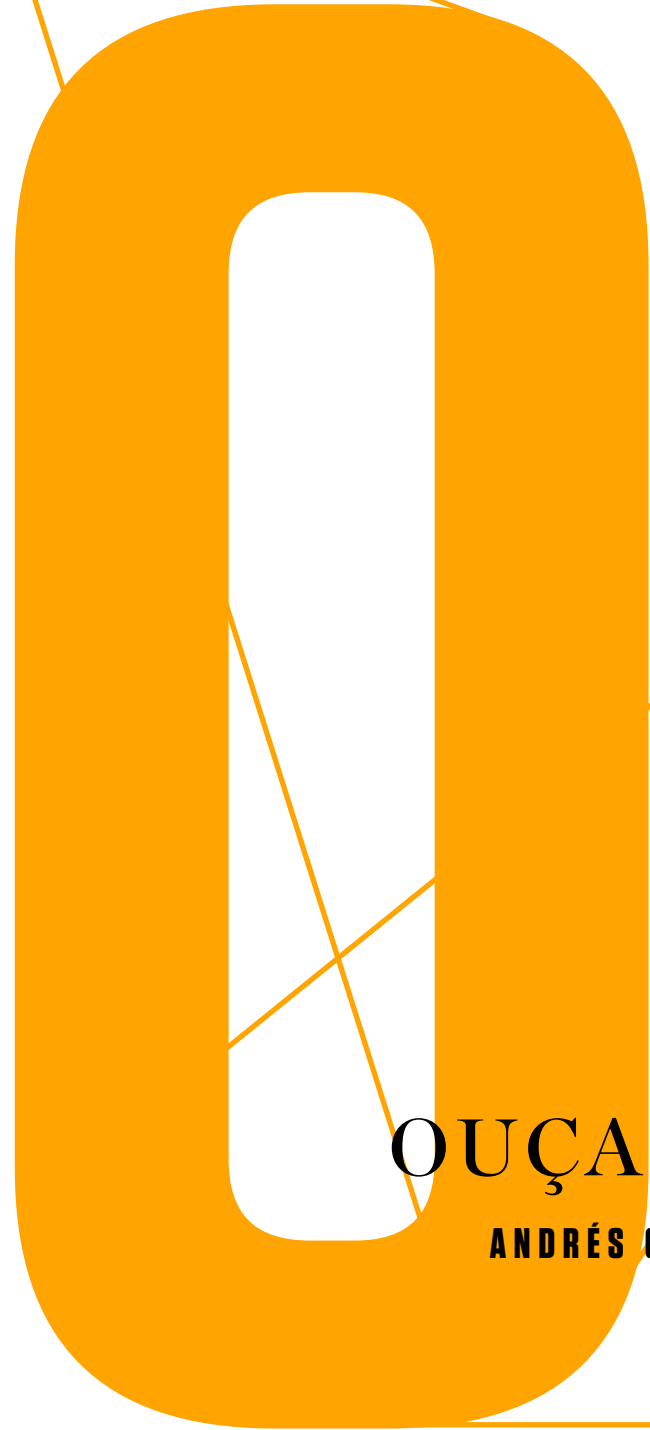
LUIS OSPINA E CARLOS MAYOLO

O CINEMA INDEPENDENTE COLOMBIANO TEVE DUAS ORIGENS. UMA QUE TRATAVA DE INTERPRETAR OU ANALISAR A REALIDADE E OUTRA QUE DESCOBRIA, DENTRO DESSA REALIDADE, ELEMENTOS ANTROPOLÓGICOS E CULTURAIS PARA TRANSFORMÁ-LA. NO COMEÇO DOS ANOS 1970, COM A LEI DE APOIO AO CINEMA, APARECEU CERTO TIPO DE DOCUMENTÁRIO QUE COPIAVA SUPERFICIALMENTE AS CONQUISTAS E OS MÉTODOS DESSE CINEMA INDEPENDENTE ATÉ DEFORMÁ-LOS. ASSIM, A MISÉRIA SE TORNOU UM TEMA IMPACTANTE E, PORTANTO, UMA MERCADORIA FACILMENTE VENDÁVEL, ESPECIALMENTE NO EXTERIOR, ONDE A MISÉRIA É A CONTRAPARTIDA DA OPULÊNCIA DOS CONSUMIDORES. SE A MISÉRIA HAVIA SERVIDO AO CINEMA INDEPENDENTE COMO ELEMENTO DE DENÚNCIA E ANÁLISE, O AFÃ MERCANTILISTA A CONVERTEU EM VÁLVULA DE ESCAPE DO MESMO SISTEMA QUE A GEROU. ESSE AFÃ DE LUCRO NÃO ABRIA ESPAÇO PARA UM MÉTODO QUE DESCOBRISSE NOVAS PREMISSAS PARA A ANÁLISE DA POBREZA, MAS, PELO CONTRÁRIO, CRIOU ESQUEMAS DEMAGÓGICOS, ATÉ PASSAR A SER UM GÊNERO QUE PODERÍAMOS CHAMAR DE CINEMA MISERABILISTA OU DE PORNOMISÉRIA.

ESSAS DEFORMAÇÕES ESTAVAM CONDUZINDO O CINEMA COLOMBIANO POR UMA VIA PERIGOSA, POIS A MISÉRIA ESTAVA SE APRESENTANDO COMO UM ESPETÁCULO A MAIS, EM QUE O ESPECTADOR PODIA LIMPAR SUA CONSCIÊNCIA PESADA, SE COMOVER E SE TRANQUILIZAR. FIZEMOS AGARRANDO PUEBLO COMO UMA ESPÉCIE DE ANTÍDOTO OU BANHO MAIAKOVSKIANO PARA ABRIR OS OLHOS DAS PESSOAS PARA A EXPLORAÇÃO QUE EXISTE POR TRÁS DO CINEMA MISERABILISTA, QUE CONVERTE O SER HUMANO EM OBJETO, EM INSTRUMENTO DE UM DISCURSO ALHEIO A SUA PRÓPRIA CONDIÇÃO.

Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha

* Manifesto distribuído pelos cineastas em 12 de maio de 1978, dia em que *Agarrando pueblo* estreou em Paris, no cinema Action République.



OUÇA VEJA

ANDRÉS GAICEDO

Em 1971, Cali foi sede dos VI Jogos Pan-Americanos, os mais importantes jogos celebrados no mundo depois dos Olímpicos. Cali, cidade de 1 milhão de habitantes a caminho da costa ocidental da Colômbia: para chegar ao oceano Pacífico e a seu porto, Buenaventura, é preciso cruzar a grande cordilheira dos Andes.

A cidade fora escolhida quatro anos antes, em uma reunião realizada no Canadá, e fundamentou essa decisão o livro preparado pelo dr. Alfonso Bonilla Aragón: *Cali, ciudad de América*, cujo objetivo era provar que Cali (em nome da Colômbia) tinha as condições materiais para sediar um evento de tais dimensões e que era, ademais, cidade de excelente clima (sem os inconvenientes de altitude que a Cidade do México teve nos seus Jogos Olímpicos) e de boa gente.

A promoção e a publicidade organizadas para os Jogos foram apenas óbvias para um evento de tal natureza. Todos os países americanos foram apresentados, e os candidatos de mais expectativa eram Estados Unidos e Cuba. As competições se deram em estado de sítio, e um membro da delegação cubana se jogou do quinto andar do edifício onde estavam concentrados os esportistas – de forma tão misteriosa que na verdade pareceu ter sido jogado⁽¹⁾.

Os cineastas Luis Ospina e Carlos Mayolo, que estavam em Bogotá, viajaram a Cali, onde nasceram, naturalmente interessados em filmar os acontecimentos. Por inconvenientes fáceis de enumerar (não se conseguiu uma câmera, não houve dinheiro para comprar película), os cineastas não chegaram em Cali a tempo e perderam aquele que foi o auge do espetáculo dos Jogos: o grande ato de abertura, no qual desfilaram milhares de meninas de todos os colégios da cidade, formando figuras e legendas com a cor de seus vestidos e com o ritmo de seus corpos.

Os cineastas não estavam lá. Chegariam três dias depois e, para poderem filmar dentro de qualquer estádio, lhes foi exigida uma permissão oficial, pois já havia entrado em ação uma numerosa equipe para captar os momentos mais patéticos dos Jogos. Era este o chamado Cinema Oficial.

Excluídos dos locais oficiais, os cineastas se deram conta de que:

1. Não eram os únicos excluídos. Também havia o povo, que se amontoava detrás das
2. Grades, se apertava e enfiava os narizes e olhava o que acontecia ali dentro, enquanto podia ouvir
3. A voz em off do presidente Misael Pastrana Borrero.

Enumerei os elementos da situação “real” porque são, na minha opinião, os que articulam a estrutura do filme. O momento privilegiado dessa situação é quando os cineastas decidem filmar o que acontece à margem dos Jogos, ou seja, quando compreendem a exclusão que os alia ao povo. Essa decisão incorporaria, então, um quarto elemento à estrutura do filme:

4. Câmera e gravador, este último muitas vezes dentro do quadro, a primeira localizada no espaço off e assumida seja por olhares, pelo próprio som etc. Maquinaria que concretiza a aliança entre os autores do filme e o seu sujeito (o povo), seu uso busca uma correspondência no material filmado, recolhe uma rica iconografia de objetos fotográficos que pertencem aos personagens entrevistados, além de expor toda uma série de relações a nível de objetos das quais, mais adiante, assinalaremos correspondências.

Vamos, pois, especificar os momentos em que se apresentam com mais clara dialética os elementos de construção que enumeramos. E como de seu uso resulta um filme rico em contrainformação, satírico e de habilidade política. Vamos nos ocupar, em especial, não tanto do que resulta, mas de como resulta.

O filme se abre com o plano de um mapa, que tem o mesmo objetivo que o princípio desta crítica: situar Cali no hemisfério ocidental do mundo. Mapa-visão vertical imaginária, espacial. O plano está montado com outro de uma manchete de jornal que diz: “Da Lua, saúdo Cali”. A ligação traça a intenção humorística da montagem em todo o filme; humor logrado mediante a organização de fatos, nos melhores casos, pouco relacionados entre si durante a rodagem. Assim, um corredor profissional será oposto a um corredor de bairro que treina na lama, oposto a uns meninos que treinam beisebol na lama e diante de um aviso que pede “Vote no Partido Comunista”.

Em seguida, plano de um dos assistentes de fotografia do Cinema Oficial medindo a luz e plano do dedo indicador da estátua do conquistador Sebastián de Belalcázar, que mede e indica a distância que existe desta terra boa ao mar.

Aqui aparecem os créditos. E há um policial militar bem armado que custodia a estátua (não porque se trate do lugar mais pitoresco de Cali, mas porque, em frente à estátua, na esquina, no espaço off – para quem tem, isto sim, conhecimento do espaço real –, se localiza o consulado dos Estados Unidos).

A presença de corpos armados (policiais militares, policiais civis, cavalaria, tráfico, forças especiais, generais, antiguerrilha) é constante em todo o filme e, como objeto, resume as tensões que já existem, de fato, entre os quatro compo-

nentes que assinalamos em *Ouçã veja*. Porque o policial é grade; exclui e faz com que sempre permaneça em off, protegida, a voz do presidente.

A primeira sequência depois dos créditos reúne a visita de fãs aos pavilhões dos esportistas. A câmera se mete no meio de juvenzinhas acoçando seus ídolos desconhecidos. Há a música “Amparo arrebató”, escrita por Ricardo (Richie) Ray e Bobby Cruz para uma moça rumbera de Cali [conhecida por esse nome] – e uma das garotas diz (para alegria dos cineastas) que elas participam daquele mito: “As caleñas temos fama, amáveis, legais; se eu gostar de você, levo pra minha casa e vamos às feiras de Palmira”.

Dispensa-se atenção à delegação cubana e a um jovem fanático que agita as mãos juntando os dedos médio e polegar, como se ali sustentasse o globo terrestre, gritando vivas a Cuba. Seus gestos podem parecer histéricos quando ele grita “Cuba tem que ganhar dos Estados Unidos, porque Cuba é o primeiro território livre da América”, e as três últimas palavras vão pisando, empurrando com urgência um plano muito breve da bandeira cubana ondeando ao vento e mais bem sobre-exposta ante o sol feroz de Cali. É o primeiro momento bonito do filme. É um plano que recupera (tornando útil) alguma espontaneidade do gritador de lemas. Sua linguagem será menos específica que o necessário, menos, inclusive, que a dos cineastas, mas o plano da bandeira cubana, incluído ali e somente ali, deixa claro que ambos definitivamente se referem a uma mesma causa.

Algo semelhante ocorre, por procedimento, perto do final do filme, quando, interrogados sobre o custo dos Jogos Panamericanos, três membros da classe popular, não politizados (engraxate, datilógrafos ambulantes), respondem contraditoriamente “300 milhões”, diz um, “1 bilhão e 300 milhões”, diz outro, e o último, “É um valor que não se pode calcular”. Tais respostas, pilhadas da vida real, refletiriam (além de não terem utilidade) a falta de informação dos interrogados. Porém, colocadas uma depois da outra na montagem, começam como que a expandir uma nova possibilidade que chega com a pergunta seguinte: “De onde saiu o dinheiro para os Jogos?”. Aqui, sobrevém um acordo triplo: “Do povo”.

Já mencionaremos outros momentos nos quais o método dos cineastas ajuda a esclarecer a posição dos interrogados, tanto o método com respeito ao filme terminado (montagem), como aquele do que interroga no momento concreto do diálogo (rodagem).

Ainda fresca a lembrança da bandeira de Cuba, uma panorâmica localiza a bandeira dos Estados Unidos em uma caminhonete do Cinema Oficial. Isso vem depois que se interrogou uma delegação do ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos], que se afastou tocando acordes de rumba (“Os cubanos não se rendem nem se vendem”) nos estojos das câmeras.

Ospina interroga o policial militar que custodia a caminhonete do Cinema Oficial: “Você sabe o que quer dizer Cinema Oficial?”. O policial se mostra envergonhado, ignorante, incapaz de responder.

CICLISMO

Como, para ver os ciclistas, não era preciso pagar, era só sair à rua, os cineastas obtiveram material sem esforço. Não é coincidência que toda tentativa de registro realista, puramente informativo, resulte banal (o zoom nos líderes da prova) e que, ao contrário, a câmera indague não pela via dos ciclistas (a rua), mas pela dos pedestres (a calçada) e se decida pelos pedestres, que para chegar ao local fizeram uso de suas bicicletas, e encontre centenas de bicicletas mal amontoadas, sem uso, marginalizadas também. O registro adquire uma estranha beleza no nível de instrumentação do objeto-máquina protagonista da sequência e pertence ao material que nomeávamos a princípio, o de analogias com montagem de objetos, o uso e o interesse concreto a que responde cada objeto.

Não se exclui a captação do estranho, do insólito: há um espectador ao lado da via com um rádio transistor incorporado a um canhão de brinquedo (agressividade na iconografia popular, permanente violência): o espectador não olha os esportistas, mas o espaço off à direita do quadro, para onde o canhão aponta. Corte para um aviso de trânsito que pede “Dê a preferência”; é uma encenação humorística que cria certo mal-estar sobre o objeto aparente da sequência: a competição ciclística que depende, de fato, de jamais *dar a preferência*.

TIRO AO ALVO

A competição foi vencida pelos experientes atiradores do governo do Brasil.

Os cineastas viajaram até as instalações do Batalhão Pichincha, onde, sempre rondando pela margem mais externa do acontecimento, captaram o que seria o material mais rico do filme.

Os recrutas estavam de folga, e é assim que se aproximam de qualquer equipamento de som que toque salsa ou música afro-cubana. Estavam dançando

quando os cineastas os viram e filmaram. Ao perceberem que eram filmados, recrutas e corpo antiguerrilheiro capricharam nos passos, no difícil *brinco*⁽²⁾ da salsa, mais difícil ainda com as pesadas botas de campanha. Para esta sequência, foi escolhida a canção “El corneta”, de Daniel Santos, que não era a que os soldados dançavam no “momento real”. Um erro de *raccord* entre a batida dos movimentos e o ritmo mais lento e estirado da música deixa mais insólito o material que produz, na minha opinião, os seguintes efeitos, todos imediatos: 1. Satiriza as Forças Armadas, mas as surpreende em um de seus momentos íntimos – o recreio entregue ao delicioso vaivém da música, de onde resulta um lirismo como de palhaço triste em um filme de circo; e 2. Registra que a música da qual desfruta o corpo armado da repressão é a mesma do povo. Neste sentido, enriquece muito a letra da canção: “Te metiste a soldado/ Y ahora tienes que aprender”. “Aprender o quê?”, pensará o espectador... a ir contra o mesmo povo ao qual ele pertence.

Mais adiante, na segunda parte do filme, há uma correspondência com esse material. Trata-se de membros do povo dançando “Amparo arrebatado” às margens dos rios, descalços e de shorts, marcando o mesmo passo que os soldados, só que aqui se destaca a liberdade, pois se lá eram as botas de campanhas e o brim, aqui são os pés e a pele ao sol.

Com a mesma competição de tiro, onde cada disparo é marcado por um brevíssimo plano de caixas de balas nas quais se lê claramente “All American”, o filme se fecha sobre um material esportivo que, como registro em si, não fornece mais nada, e entra em sua premeditada (passam as pontas do rolo de película, como em um filme de Bergman) e orgânica segunda parte, feita com base no testemunho do povo do bairro El Guabal, o que ficou mais distanciado dos Jogos, apesar do trem instalado para aproximar seus habitantes das amistosas competições.

Para recolher e dar a conhecer esse testemunho, o gravador é aqui imprescindível. Os cineastas não confiam no som off (já diz muito o fato de que em todo o filme se dispensa o som off apenas ao presidente Pastrana). A segunda parte do filme começa com um plano de Ospina, que termina de colocar a fita do gravador e se dispõe, pois, a gravar.

A ação começa quando já foi realizado um ato de cordialidade, confiança e cooperação no rancho de uma família de trabalhadores, através do filho mais jovem, que informa: “Este é o rancho; aqui, moramos dez pessoas, meu pai trabalha com o governo”⁽³⁾. Talvez eles ainda se sentissem intimidados pela presença de coruja e pelo ronronar de gato da câmera; os cineastas fazem então

com que o filho (relator no presente) mostre sua câmera de fotos fixas. É quando se dá a relação de aparelho a aparelho que apontávamos no começo desta crítica. O filho menor se desculpa pelo modelo ser tão velho, mas assegura: “Mesmo assim tirei boas fotos”. Planos imediatos nos mostrarão as fotos de quando a inundação os alcançou (até a cintura) na despedida de uns noivos. São testemunhos – momentos recolhidos antes, mas guardados e agora conhecidos através da câmera de cinema – de uma situação que já intuíamos, farejando os limites do quadro: que se trata de um bairro acossado pelas chuvas, sem sistema de esgoto, onde a água que cai do céu significa doença.

A essa altura faz-se um repentino (e ambicioso) zoom ao Ginásio do Povo, visível à distância e que resplandece, de maneira estranha, como “as neves do Kilimanjaro”, e pensamos: “Ali faz um clima melhor”. E, se o zoom serviu para despertar uma referência cultural atordoada (mediante procedimento muito mecânico), a realidade prontamente se abre, e tropeja: chove, e é preciso proteger o objeto mecânico (o gravador) com um plástico que um dos vizinhos – em um plano definitivo quanto à aceitação e à compreensão do fato fílmico dos que são sujeitos – se apressa a conseguir, “para que os aparelhos dos jovens não estraguem”.

Logo saberemos que é uma linguagem riquíssima em contradições de sintaxe: talvez por isso é que movem as mãos com tanta beleza. A câmera de Mayolo busca as mãos em todos os seus filmes, algumas vezes como mero recurso-pretérito formalista, mas, aqui, para ajudar o personagem que faz o favor de dar uma declaração, e na montagem aparece como se a panorâmica até as mãos fosse um impulso à ideia clara, à satírica, que no fim das contas será material rico para o filme.

Há um homenzinho mirrado que declara: “Batizamos de ‘Canal da Morte’ este canal em que as crianças se atiram sem técnica e dali saem afogadas”, e agita suas mãos (uma delas sustenta uma bituca de cigarro), que formam um contraponto aos movimentos horizontais, precisos até a obsessão, do microfone.

Passamos, então, a uma reportagem sobre a inovação principal que acomete o bairro: o Trem Pan-Americano, que comunica essa pobre gente com as neves do Kilimanjaro. Uma nova classe de guardião da ordem entra em quadro, o policial ferroviário, ao mesmo tempo que somos informados de que o trem é o brinquedo das crianças, que montam nele até dez vezes por dia, ida e volta, ir e vir do bairro aos Jogos, para sempre ficar de fora.

Pergunta-se às crianças: “Qual é o trabalho do policial?”. Respondem:

“Bater na gente”. Pergunta-se ao policial: “Qual é o trabalho do policial?”. Ele se apruma (tem uma caveira no bolso, que serve de chaveiro) e responde: “Evitar os acidentes”. “Houve muitos acidentes?” “Nenhum.” Depois se pergunta ao homem mirrado: “Houve muitos acidentes no trem?”. O homem diz: “Muitos”. Quem tem razão? Se ambos mentem, o espectador terá que escolher, em todo caso, a mentira que pareça mais criativa, também por isso é que exagerar é a melhor maneira de combater.

A câmera, em cima do trem, se afasta do bairro e dá brecha para um primeiro falso sinal; erro de construção, já que parece que os cineastas foram embora dali, mas na cena seguinte os encontramos com a mesma família, perguntando: “Você pratica algum esporte?”. Resposta: “Sim, natação”. “E onde pratica?”. “Nos rios, porque a piscina é para aqueles que têm grana”.

Os Jogos não serviram – como Pastrana assegura (em off) – para vencer as distâncias. É bem conhecido que a natação, no nível das ligas profissionais, é um esporte exclusivo dos membros dos três clubes sociais da cidade.

Mostra-se (pela televisão) o momento em que uma saltadora se prepara para seu salto ornamental: pula no ar e zoom out antes que ela caia na água. O zoom nos desceu das alturas do último trampolim, nos tirou do recinto das Piscinas Olímpicas para nos colocar detrás das costas do povo, frente aos muros. Um procedimento mecânico (zoom, o mais comum) resulta em movimento plenamente ideológico. Trabalha com o sentimento de frustração em dois níveis: 1. Impede que a saltadora termine sua ação, que é chegar na água (e, portanto, que o público admire, complacente, certa impecabilidade do salto); e 2. Coloca-se na posição “real” de frustração desse povo que não pode entrar nos locais do evento.

É, para mim, a melhor tomada que Mayolo já fez, tendo em conta, além disso, que o zoom out é mais dado a sensacionalismos e, em geral, mais mal utilizado que o zoom in, ao qual, no cinema comercial, um Visconti pode dar todo um sentido de penetração; porém, ver os zoom out de Losey e Chabrol em seus últimos filmes era mera necessidade de localizar uma figura em uma paisagem, quando nem um nem outro exigem um brutal movimento. Esse zoom de *Ouçá veja* chama a atenção, claro, pelo procedimento em si, mas não é por si mesmo discutível, pois o público, ao mesmo tempo que compreende a (óbvia) manipulação mecânica, compreende também sua intenção – por outro lado, conscientemente brilhante.

Há um corte para um novo plano de povo e cerca (ou muro) e câmera que espia, por entre cabeças e espaços livres de grades (voz em off de Pastrana),

um pedaço do espetáculo.

Este plano é montado, em *raccord* muito significativo, com um primeiro plano de uma televisão que transmite, de Bogotá, a capital, o grande ato de abertura que, curiosamente, tem a mesma falta de definição, a mesma parcialidade, que teria se tivesse sido observado através de umas grades.

É a grande TV que transmite, embaçado, o grande ato que os cineastas perderam por chegar tarde.

O último material do filme é dedicado a outro meio de comunicação, e em estado incompleto: um funcionário do município dá os últimos retoques a um painel que assegura: “Passados os Pan-Americanos, Cali continuará progredindo: pague em dia seus impostos municipais”. O importante foi captar isso que, amanhã, será ordem, em puro estado de fabricação; como quem diz: aqui os cineastas se anteciparam ao fato, se fizeram presentes antes que ele começasse a circular.

O objetivo desta análise foi esclarecer a intenção que se teve enquanto se organizava o material do filme, um dos mais bem-sucedidos entre os realizados na Colômbia e que, como obra de arte, se esclarece em si e no espectador quando, ao fazer a pergunta: “Para que você acha que se fizeram os VI Jogos Pan-Americanos?”, obtém a seguinte resposta:

“O que nós achamos é que o governo organiza um evento dessa classe para divulgar no exterior uma imagem de bem-estar, luxo e bonança, quando a verdade é que os Jogos foram feitos em estado de sítio, com todos os problemas estudantis, greves, repressão oficial. De forma que isso é pura farsa”.

(No último plano do filme, uma mulher da periferia olha para a câmera, tenta ficar séria, mas logo ri com dentes enormes, compreendendo a cumplicidade que existe enquanto é filmada).

Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha

* Publicado originalmente no número 1 da revista *Ojo al Cine*, de 1974. Reproduzido em *DIGA/VEA: Sonidos e imágenes de Luis Ospina*, org. de Sandra Chavarro, Ramiro Arbeláez e Luis Ospina (Cali: Universidad del Valle, 2011).

⁽¹⁾ A morte desse membro da delegação cubana foi amplamente divulgada como suicídio e, no dia seguinte, organizou-se a exibição (politicizada por grupos de direita e corpos especiais) do filme *A confissão* (1970), de Costa-Gavras, que teve frenética acolhida por um público anticomunista de classe média.

⁽²⁾ Pequenos pulos, típicos da maneira de dançar salsa em Cali [Nota da Tradutora].

⁽³⁾ Em uma gravação efetuada depois que eles se viram na tela, o pai da família rompeu seu silêncio, mais ou menos sustentado durante o filme, declarando: “Conto dez anos trabalhando com o governo, mas 25 de oposição”.



VINI, VÍDEO, VICI.
O VÍDEO COMO
RESSUREIÇÃO

LUIS OSPINA

Quando eu estava na escola de cinema da Universidade da Califórnia (UCLA), o Departamento de Televisão ficava no primeiro andar. Todos os estudantes de cinema entrávamos no edifício e subíamos a toda velocidade ao segundo andar sem olhar pra trás, sem olhar para baixo. O vídeo, nesse momento, era algo desprezível, chato e convencional. As fitas ainda não haviam sido inventadas; os únicos equipamentos portáteis que existiam eram pesadas *portapaks* Sony de meia polegada, com o rolo de filme separado e em preto e branco. Sem falar nos estudantes de televisão. Eram uns nerds primitivos, tinham o cabelo curto, não usavam drogas, não ouviam rock & roll e ninguém conhecia nenhuma namorada sua. Evitávamos a eles como à peste. Ficavam iluminando sets para talk shows e sitcoms. E, se perguntávamos a eles pelo coreano Nam June Paik, era como se estivéssemos falando chinês.

Meu primeiro encontro com o vídeo aconteceu em 1972, quando fizemos uma travessura com meu amigo Carlos Mayolo. Trabalhávamos para uma agência de publicidade onde havia uma das poucas *portapaks* de Cali. Acabávamos de fazer *Ouçá veja* (1972) e queríamos passá-lo para o vídeo. Então, pegamos a primeira fita que encontramos e começamos a fazer isso, com tanto azar que apagamos o casamento de um dos empregados da agência. Ele nunca voltou a falar conosco e não sabemos o que aconteceu com esse casamento.

Cinco anos depois, quando Mayolo e eu estávamos fazendo *Agarrando pueblo* (1978), usamos a mesma *portapak* para gravar em vídeo os ensaios e as improvisações com a finalidade de dar “verossimilhança” a um falso documentário (*mockumentary*) sobre cineastas oportunistas que exploram a pornomiséria. Chegar à verdade através da mentira. O *cinéma vérité* a serviço do *cinéma mentiré*. Primeiro fazíamos os ensaios em vídeo para não desperdiçar a película. Depois, quando achávamos que estávamos prontos para rodar em filme, gravávamos simultaneamente em película e em vídeo, para escolher a melhor tomada. Ainda não se conhecia, na Colômbia, essa grande invenção de nosso amado Jerry Lewis: o *video assist* que, como seu nome indica, era um assistente. O vídeo como escravo do cinema.

Logo veio o *Apocalypse* de Coppola. Nesse filme, o antigo estudante da UCLA propiciou o casamento indissolúvel entre o cinema e o vídeo. Pela primeira vez, utilizou-se o vídeo na edição de cinema, invento que foi se

desenvolvendo a passos gigantes desde então. Com essa teimosia e malícia indígena que nos caracteriza aos colombianos, tentamos inventar o que já havia sido inventado, mas com meios a nosso alcance. Durante a montagem de *Puro sangue* (1982), gravaram-se as diferentes versões do filme em betamax, a partir da tela da moviola, para que depois fossem revisadas sem ter que montar rolo por rolo de celuloide. Também gravamos uma cópia do corte final para entregá-la aos compositores do filme, para que pudessem trabalhar com os tempos exatos, já que, nesse momento, se gravava o contador da moviola junto com a imagem. Porém, essa tentativa de fusão entre o cinema e o vídeo não se limitava à etapa de pós-produção. Na rodagem, foram gravadas algumas cenas em vários formatos de suporte magnético, inclusive o 3/4 de polegada e o betamax, que posteriormente se inflaram a 35mm. *Puro sangue* foi o primeiro filme colombiano que incorporou cenas gravadas originalmente em vídeo. Também utilizei esse recurso em 1985, quando codirigi com Jorge Nieto *Em busca de “María”*. Todas as entrevistas incluídas no documentário foram gravadas em 3/4 e posteriormente ampliadas a 35mm.

Quando pensei que o cinema havia morrido, pelo menos para mim, o vídeo foi a ressurreição. Não há mal que não venha para bem. Paradoxalmente, o vídeo, e não o cinema, se apresentou para mim como uma *revelação*. Já não era um assunto de ter a fé do cineasta que, como bem sabemos aqueles que tivemos uma educação religiosa, reza: “Fé é crer no que não se revelou”. Tratava-se, pois, de crer (e criar) em um novo paradigma eletrônico, sem película virgem, sem saco preto, sem quarto escuro. Um passo da alquimia à eletrônica. O vídeo, com seus equipamentos leves e seus custos baixos, se converteu para mim em algo assim como o cinema sem dor. O vídeo veio, viu e venceu. Quando fazia cinema sempre me sentia coibido não só porque, como bom cinéfilo e dedicado crítico de cinema, tinha visto filmes perfeitos, mas porque os processos do cinema eram muito caros. Por outro lado, com o vídeo – utilizado já não como um escravo do cinema – sentia a emoção e o estímulo de trabalhar em um meio novo, menos codificado e menos estruturado. Ao não estar sujeito somente à linguagem cinematográfica, mas às novas possibilidades do vídeo, pude solucionar uma série de necessidades expressivas. O vídeo me permitia trabalhar em uma espécie de *collage* pós-moderna permanente, na qual podia misturar todos os formatos, incorporar textos e fazer efeitos especiais que, no cinema, teriam custos proibitivos.

Quando me fecharam todas as portas do cinema e eu carecia de fundos para continuar, não me dei por vencido; acreditei na persistência da visão e empreendi uma prolífica obra em vídeo que, com exceção de *Capítulo 66* (1994, codirigida pelo cineasta franco-chileno Raúl Ruiz), foi exclusivamente documental. Para continuar com a metáfora religiosa, creio que minha verdadeira vocação tem sido o documentário. O cinema de ficção, com toda a parafernália técnica e seus altos custos, sempre foi para mim um estado de exceção, enquanto o documentário é um estado de graça. A diferença, em outros termos, seria a que existe entre uma amante muito cara e mimada e um primeiro amor fiel e generoso. Nunca me interessou fazer ficção na televisão como à maioria de meus colegas que, ante uma das tantas mortes do cinema colombiano, optaram pelas telenovelas. A televisão, para mim, é o meio ideal para o documentário, e o cinema é o meio ideal para a ficção. Talvez por isso McLuhan tenha dito que “o meio é a mensagem”. A televisão midiatiza tudo que passa por ela. Tudo o que se transmite pela televisão é um pretexto para fazer publicidade e vender. E mais na Colômbia, onde as únicas opções que ela oferece são as mesmas telenovelas de sempre e as minisséries de horário maldito, submetidas à tirania da audiência. A principal justificativa que a audiência tem é a econômica. A audiência está baseada na mesma falácia que diz que, “se bilhões de moscas comem merda, por que você não?”. A audiência não tem nada a ver com a criatividade. Por isso, talvez, a televisão é mais um meio de transmissão que um meio de expressão, como o cinema. Além disso, a televisão é um móvel. Decerto é por isso que Godard diz que, para ver cinema, temos que levantar o olhar, enquanto para ver televisão temos que baixá-lo. O arquiteto Frank Lloyd Wright foi ainda mais radical: disse que a televisão era o chiclete dos olhos. Agora isso é possível de se comprovar com a proliferação de canais, transmissões por satélite e a cabo. A televisão se converteu em uma espécie de fossa séptica, e para navegá-la deve-se recorrer inevitavelmente ao *zapping*.

Porém, uma coisa é a televisão, e outra é o vídeo. Graças ao vídeo pude me expressar de uma forma mais contínua e com maior coerência, investigando com o documentário, em mais de trinta trabalhos, três temas que sempre me obcecaram: a cidade, a memória e a morte. Essas três obsessões foram meu ponto de partida para realizar meu primeiro documentário de longa-metragem em vídeo, *Andrés Caicedo: uns pocos bons amigos* (1986). Neste caso, me propus a resgatar a memória do escritor maldito Andrés Caicedo. Ele, como eu,

tinha sido um jovem cinéfilo do interior apaixonado por sua cidade e obcecado com a morte e o esquecimento. Nove anos depois de seu suicídio, decidi fazer um documentário com seus amigos, que eram também meus amigos, refletindo sobre sua vida, obra e morte; reconstruindo, ao mesmo tempo, seu filme inacabado *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Este documentário mescla todos os formatos, incorpora textos de geradores de caracteres, inclui materiais de arquivo, assim como efeitos especiais próprios do vídeo.

Uma vez superada essa urgência geracional, embarquei em outro longa-metragem documental, *Antonio María Valencia: música de câmara* (1987), cujo subtítulo era *Peça para vídeo em cinco movimentos*, sobre outro artista trágico de Cali. No ano seguinte, como num flashback em vídeo sobre minha própria obra cinematográfica, revisei meu filme anterior, *Agarrando pueblo*, fazendo um epílogo documental no qual retomo, dez anos depois, um dos personagens desse filme: um artista de rua que perseverou em seu trabalho de faquir. Suas reflexões originais e divertidas sobre o cinema em si e sobre seu ofício ficaram plasmadas em *Olho e vista: periga a vida do artista* (1987), que foi escolhido como piloto para a série documental de televisão *Rostrros y Rastros* do Telepacífico, um canal regional recém-fundado. Para esse programa, realizei outros documentários sobre minha cidade: sobre seus hippies artesãos (*Arte-são quadra a quadra*, 1988), seus fotógrafos (*Fotofixações*, 1989), sobre a destruição do patrimônio arquitetônico (*Adeus a Cali!*, 1990) e sobre as opiniões das pessoas (*Câmera ardente*, 1990-91). Posteriormente, veio uma “trilogia de ofícios”, que chamei *No pé, No cabelo e Na corrida* (1991).

Por que escolhi os engraxates, os cabeleireiros e os taxistas como tema? Porque eles desempenham um papel, na sociedade, similar ao do documentarista. Eles, do seu próprio jeito, também são comunicadores sociais; no desenvolvimento de sua atividade recebem e transmitem informações muito variadas de um amplo espectro social. Nesses três ofícios, quase sempre se estabelece um diálogo muito rico entre o trabalhador e o usuário; com eles pode-se falar não apenas de trabalho, mas também de política, esporte, moda e de assuntos atuais, como a situação do país e a violência que nos espreita. Por outro lado, eles são uma espécie de psicólogos pop; através de seus ofícios adquiriram uma sabedoria popular que lhes permite interagir com os clientes sempre fiéis.

Com o longa-metragem documental *Nosso filme* (1991-1993), minha obra deu uma guinada inesperada, mas bem-vinda. Tratava-se de uma encomen-

da muito especial. O pintor Lorenzo Jaramillo, doente terminal de aids, me propôs fazer um documentário sobre seus últimos dias. Aceitei com a condição de que o documentário fosse uma colaboração entre os dois; daí o título. Utilizando como estrutura narrativa os cinco sentidos, *Nosso filme* faz um balanço da vida, da morte e da obra do artista. Esse trabalho significou uma aproximação a algo que sempre me obcecava: a morte. Ao registrar a progressão da doença, finalmente pude entender a sentença de Jean Cocteau quando disse que a câmera vê a morte trabalhar. E foi assim, efetivamente: a câmera de Hi-8 registrou a passagem inexorável da morte do artista, ao mesmo tempo que minha mãe agonizava. O vídeo me fez aceitar a passagem inevitável da vida à morte. De novo, o vídeo como ressurreição.

Agoniado com a realidade de minha cidade e com a realidade da morte, fui para Bogotá participar de uma oficina com o diretor Raúl Ruiz, a quem tinha conhecido, anos antes, em Paris. Prestidigitador cinematográfico por excelência, Raúl nos cativou a todos com sua sabedoria e generosidade, a tal ponto que não senti nenhum receio ao lhe propor que passássemos, na oficina, da teoria à prática. O resultado foi um vídeo de ficção, gravado em dois dias e em 3/4 de polegada, que codirigimos com o título de *Capítulo 66* (1994), um episódio de uma telenovela gótica gravada por dois diretores como se fosse um *cadavre exquis*⁽¹⁾, escrito de improviso e com o princípio e o final desconhecidos.

Mas a fantasia chegou até aí. Ante a influência cada vez maior do narcotráfico em Cali e o crescente desencanto com o rumo que a cidade tomava, empreendi um projeto documental de profundo fôlego: *Cali: ayer, hoy y mañana* (1994-1995), uma série de dez capítulos monográficos. Cali, que para mim sempre havia sido uma fonte contínua de inspiração, se havia convertido agora em um paraíso perdido que eu tinha que apanhar antes que me escapasse das mãos. Finalizado este trabalho, me senti vazio e migrei para Bogotá, com a intenção de não voltar a Cali.

Ao me ver sem trabalho, me senti na obrigação de mudar. Já não queria mais fazer filmes sobre minha cidade, nem sobre pessoas nem sobre eventos, mas sobre algo mais abstrato, sobre um conceito: o gosto. Ainda que sempre tenha tido esse tema na ponta da língua, só agora, por causa da influência nefasta do narcotráfico e sua narcocultura, me senti impelido a pesquisar esse fenômeno. Depois de ter atravessado todo o país com minha câmera em busca do “mau gosto”, na montagem final eliminei todas essas tomadas de

“apoio” para regressar ao discurso dos clássicos, ou seja, aos gregos, e deixar somente os diálogos a respeito do gosto de diferentes personalidades da cultura colombiana. Este “ensaio documental” foi uma espécie de *haraquiri* cinematográfico de mais de duas horas de cabeças falantes, que se chamou *Mucho gusto* (1997) e que queria interpretar todos os significados do gosto na Colômbia depois do narcotráfico. O documentário nunca foi transmitido pela televisão e teve só uma exibição pública, na Cinemateca Distrital de Bogotá, na qual preparei uma armadilha para o público. Aproveitando que lá fora chovia muitíssimo e prevendo que mais de um espectador iria abandonar a sala, decidi colocar no lobby uma grande televisão simultânea ao *data show* da sala para ter um público fiel preso sem saída. O vídeo como vingança.

O cinema sempre foi para mim como uma pedra no sapato: ando penosamente com ela e dela nunca consegui me livrar. Para os que nos criamos nos anos 1950 e 1960, o cinema foi nosso primeiro amor. Ninguém esquece o primeiro amor. O cinema é o eterno retorno; sempre voltamos a ele. Dziga Vertov já havia dito: os cineastas ficamos sonhando com a lua do longa-metragem. Sim, o cinema é um sonho, mas na maioria dos casos, especialmente na Colômbia, se converte em um pesadelo sem fim. Dizem que o cinema é a fábrica de sonhos. Mentira. É uma fonte permanente de insônia. Depois de percorrer da Meca à Ceca⁽²⁾ do cinema buscando infrutuosamente o milhão de dólares que falta ao colombiano para filmar um longa-metragem, tomei a decisão de gravar *Sopro de vida* (1999) em vídeo digital para sua posterior transferência à película. Porém, quinze dias antes das filmagens, graças ao Sincinco (Sindicato de Cineastas Colombianos, uma entidade-fantasma criada por mim e que abriga todos os meus amigos e colaboradores), consegui as condições para filmar em Super16. Apesar de se tratar de um longa-metragem de ficção para cinema, o vídeo esteve presente de todas as formas. A cena dos créditos – baseada em materiais de arquivo da tragédia de Armero e em flashbacks de alguns dos personagens – foi originalmente gravada em vídeo e posteriormente transferida à película. Na pós-produção, também se recorreu ao vídeo, já que, pela primeira vez, editei com um sistema não linear, prescindido totalmente da inconveniente moviola.

O filme estreou na Colômbia no ano seguinte com boa crítica, mas pouco sucesso comercial, em grande parte devido às péssimas condições de distribuição e exibição. Em seguida, foi distribuído comercialmente na França,

onde atraiu mais espectadores que na Colômbia. Depois de *Puro sangue e Sopro de vida*, tenho a satisfação de ter feito dois longas de ficção: o primeiro e o último. Duvido que, nos anos que me restam de vida, dedique tanto tempo e sacrifício a entreter o povo. Que sua mãe o faça.

Depois de trabalhar em um longa-metragem com uma equipe que oscilava entre trinta e sessenta pessoas, decidi, em um ato de humildade, reduzir-me à minha mais mínima expressão e optei por me tornar uma equipe de uma pessoa só. Me apaixonei por uma atriz que tinha uma câmera digital e me propus ser câmera aos cinquenta anos. Comecei do zero. Minhas primeiras aventuras com a câmera se limitaram a filmá-la em planos fixos, editando na câmera mesmo, e gradualmente procedi a narrar em planos móveis. Gravava tudo sem me importar qual seria seu destino final. Essa educação sentimental videográfica de câmera (e recâmara) me levou a vários países e a várias locações, desde a sórdida Nova York, passando pelos paraísos artificiais da Índia e da Tailândia, até chegar ao encanto de Veneza. E até ali chegou esse amor. Veneza sem você. Mas, de toda essa educação sentimental, ficou uma videoarte que intitulei *Vídeo (B)art(h)es* (2003), como contribuição ao projeto *Fragmentos de un video amoroso*.

Quando o diretor franco-suíço Barbet Schroeder me propôs fazer o making of de *A Virgem dos sicários*, acho que eu já tinha a ideia secreta de fazer *O desassossego supremo: retrato incessante de Fernando Vallejo* (2003), um documentário sobre Fernando Vallejo, personagem que havia me cativado com sua saga autobiográfica *El río del tiempo*, com suas biografias dos poetas malditos colombianos José Asunción Silva e Porfirio Barba Jacob, e com seus filmes colombianos feitos no México. Ao me sentir câmera e autossuficiente, comprei uma câmera digital Sony VX2000 e propus a Vallejo fazer um documentário sobre sua vida e obra. Ele concordou, e eu imediatamente peguei um avião e fui ao México à sua procura. Gravei-o em sua intimidade sem luz artificial e com todos os controles automáticos da câmera, ou seja, com foco, som e exposição automáticos. Não é por nada que os japoneses gastaram tanto dinheiro inventando esses dispositivos. Penso que o vídeo propõe sua própria estética e temos que aproveitá-la. Senti que, finalmente, se realizava o sonho da *caméra stylo*, proposto por Alexandre Astruc em 1948. A câmera como caneta, o autor total, sem nenhum intermediário durante a filmagem. Toda a montagem foi feita em minha casa com um computador G4

e com o programa Final Cut, habilmente operado por Rubén Mendoza, meu único colaborador na realização do filme, além do músico Germán Arrieta.

Depois da projeção privada de *O desassossego supremo* em Bogotá, se aproximou de mim um exibidor de cinema muito emocionado e me disse que queria exibi-lo nas salas de cinema; desde 1977 não se projetava nos cinemas um documentário colombiano de longa-metragem. Eu lhe disse que talvez não fosse possível, porque o documentário só existia em vídeo e eu não tinha os recursos econômicos para passá-lo a 35mm. Ele me disse que não tinha importância, que ele já tinha algumas salas equipadas com projeção em vídeo. Estudamos a nova Lei de Cinema e vimos que não havia nenhum empecilho legal para projetar vídeo nas salas de cinema. Então lançamos comercialmente *O desassossego supremo* e inauguramos a projeção em DVD nos circuitos de cinema tradicionais na Colômbia. Os alcances dessa conquista podem ser muitos grandes, já que eliminamos o celuloide como intermediário entre nosso trabalho e o público cinematográfico. Abrimos as portas para que outros cineastas e videastas de ficção e documentário possam exibir comercialmente suas obras em vídeo, sem ter que passar pelo caro *transfer* ao celuloide. A prova é que, pouco depois, se exibiu, também em DVD, o documentário de Marc de Beaufort *Los archivos privados de Pablo Escobar* com um êxito estrondoso, muito maior que o de *O desassossego supremo*. Era de se esperar, pois *O desassossego supremo* é só sobre um escritor que, até há pouco tempo, era quase um desconhecido, e *Los archivos privados de Pablo Escobar* é sobre um personagem que ficou famoso por ter “ensinado as primeiras linhas” ao mundo inteiro. Ninguém sabe para quem trabalha.

Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha

* Publicado originalmente em *El Malpensante*, Bogotá, n. 48, ago.-set. 2003.

⁽¹⁾ Jogo surrealista em que cada pessoa escreve um verso ou faz uma parte de um desenho em um papel dobrado, sem saber o que escreveu ou desenhou a outra [Nota da Tradutora].

⁽²⁾ Ceca, como são conhecidas as casas de moeda no mundo árabe, é também o nome da maior mesquita da Espanha, em Córdoba. “Ir de La Ceca a La Meca” é uma expressão muito comum em língua espanhola e significa ir de um lado para o outro, “bater muita perna”. Também é empregada para se referir aos passos inexplicáveis que devem ser dados para solucionar algum trâmite burocrático [Nota da Tradutora].

A large, bold, orange letter 'C' is the central focus. It is surrounded by several thin orange lines: a horizontal line at the top left, a diagonal line from the top right, and another diagonal line from the bottom right. The text is centered within the 'C'.

**CALI. CINEMA,
CULTURA E CINEFILIA**

RAMIRO ARBELÁEZ

Cali vem se configurando um mito cinematográfico devido a vários acontecimentos em que a cidade aparece como protagonista, e sua exploração se deve mais a uma ideologia própria do *Livro dos Recordes* que a uma evolução oriunda de políticas culturais ou públicas do Estado. Exemplos: a primeira crítica de cinema publicada em Cali é de 1913⁽¹⁾. Cali foi a sede da empresa que produziu o primeiro longa-metragem de ficção colombiano, *María* (dirigido pelo espanhol Máximo Calvo e pelo chileno Alfredo Del Diestro, 1921), mesmo a filmagem tendo sido feita no povoado vizinho de Buga e na fazenda El Paraíso. Em Cali realizou-se o primeiro longa-metragem sonoro de ficção colombiano, *Flores del valle* (Máximo Calvo, 1942). Também foi filmado o primeiro longa de ficção em cores, *La gran obsesión* (do bogotano Guillermo Ribón Alba, 1955). Há pouco, descobrimos que um filme mudo de 1926, produzido por caletões porém realizado na Itália, foi o primeiro filme anti-imperialista: *Garras de oro*, dirigido por Alfonso Martínez Velasco, também de Cali⁽²⁾.

No entanto, não chegamos a lugar nenhum ao apresentar a relação de Cali com o cinema em termos competitivos, uma vez que é mais útil caracterizar essa relação de acordo com as influências, determinações e inspirações: que características da cidade permitiram a realização e apreciação do cinema? Para isso, devemos nos concentrar não somente no cinema, mas também na cidade e, sobretudo, nas culturas da cidade.

No final da década de 1950, Cali tinha 470 mil habitantes. Era uma cidade iluminada e aconchegante durante todo o ano, situada a mil metros de altura, no fértil e extenso Valle del Cauca, ao lado de um conjunto de montanhas que separa a cidade do Pacífico e por onde entra a brisa que apazigua o calor do final da tarde. Nessa época, o poeta Eduardo Carranza construiu a inspiradora frase: “Cali é um sonho atravessado por um rio”⁽³⁾.

A Colômbia passava, havia mais de uma década, pela violência política bipartidarista (dos partidos liberal e conservador) açoitando os campos e empurrando os migrantes às cidades, fenômeno que aumentou depois do assassinato, em plena campanha presidencial, do líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, em Bogotá, em 1948. Cali vinha de um período de rápida industrialização (1944-1955), com a fundação de empresas nacionais e estrangeiras que demandavam abundante mão de obra e continuavam produzindo um crescimento

rápido e desorganizado da cidade, fazendo surgir novos bairros, especialmente na planície oriental (o que depois se transformaria na região de Aguablanca) e nas ladeiras ocidentais (bairro Siloé). Os migrantes eram tanto mestiços vindos de regiões vizinhas ao norte do vale quanto negros provenientes da costa do Pacífico e indígenas vindos do sul, o que comprovava o traço pluriétnico e multicultural que distinguiu a cidade. Contudo, a classe dirigente, que detinha o poder econômico e político e era dona de uma mentalidade patriarcal e conservadora, seguia impondo sua cultura aristocrática a outras culturas que viviam na cidade em espaços populares – apesar das ideias modernizadoras e liberais que começavam a circular com força em alguns círculos, especialmente o da classe média, e apesar de a cidade começar a se voltar para o costumbrismo e o nacionalismo imperantes no passado da arte nacional.

Um desses círculos de intelectuais que começaram a mudar a cidade era liderado por Maritza Uribe de Urdinola, que em 1956 tinha organizado o Club Cultural La Tertulia. A sede foi instalada numa casa do tradicional bairro San Antonio, onde se exibiram as obras dos mais importantes artistas colombianos das artes plásticas. Com o impulso do grupo de La Tertulia foram organizados os Festivais de Arte de Cali, em 1961, em que foi possível apreciar tanto a arte colombiana do momento como boas doses das artes de vários países americanos, da literatura e do teatro, mas também do cinema europeu contemporâneo. Nessa mesma época, houve a aparição do Nadaísmo, movimento que teve como principais mentores alguns artistas residentes em Medellín e Cali e que se distinguiu por sua postura irreverente contra a sociedade burguesa. Os nadaístas negavam os valores de uma sociedade onde “a mentira se converteu em ordem”⁽⁴⁾. Seu principal meio de expressão, além da atitude escandalosa influenciada pelo dadaísmo, foi o literário, mas também havia artistas plásticos em suas filas. Aos Festivais de Arte de Cali, apoiados pelas autoridades locais, os nadaístas opuseram os Festivais de Vanguarda (1965-66) onde se destacou, entre outros atos, a obra do artista plástico caleño Pedro Alcántara Herrán; ele começava a representar a violência política que, naquele momento, já contava com muitas vítimas urbanas na Colômbia, tanto de membros da população quanto de militantes e intelectuais da classe média. A partir de 1961, também se organizaram os Festivais Estudantis de Arte, destinados sobretudo ao público dos colégios. O teatro se destacava pela farta participação.

O teatro começava a ter cada vez mais força na Colômbia e em Cali, em grande parte devido à atividade do TEC. O grupo surgiu em 1955, mas ganhou o nome de Teatro Escola de Cali em 1962. A sigla acabou mudando de significado – para Teatro Experimental de Cali – quando, em consequência da censura sofrida na montagem de *La trampa*, peça de Enrique Buenaventura dirigida por Santiago García, seus atores foram expulsos da instituição oficial de Belas Artes em 1967. A medida exigiu que eles estabelecessem sede própria numa casa no centro de Cali, onde puderam seguir experimentando seu método de criação coletiva. Mas a força do teatro tinha realmente começado no início da década em várias cidades do país, um movimento que rapidamente começou a se distinguir como Novo Teatro. Nele, se destacavam o teatro universitário e o teatro estudantil, com seus respectivos festivais que duraram vários anos. Em muitos grupos universitários, essa atividade se politizou e se ligou ao movimento estudantil, que pretendia servir de vanguarda às lutas populares.

OS ANOS 1970

No começo da década de 1970, a cidade tinha mudado completamente. O número de habitantes dobrou e o crescimento seguia desorganizado, apesar dos esforços oficiais; a distância social entre as classes aprofundou-se.

“Se o desenvolvimento técnico e a industrialização traçaram o devir da cidade na fase da urbanização, o desenraizamento, a exclusão e a pobreza caminharam de mãos dadas. A obra artística vivificou essas tensões. Precisamente, pelo exercício do pensamento independente, e na atitude criativa que caracterizou o espírito cultural de Cali entre as décadas de 1960 e 1970, identificamos a sua verdadeira modernidade social e cultural.”⁽⁵⁾

Em 1971, a designação de Cali como sede dos VI Jogos Pan-Americanos, conquistada por alguns dirigentes da cidade, foi entendida por eles como um meio de diminuir o atraso no desenvolvimento urbano e uma oportunidade de conceder a Cali uma série de cenários esportivos com infraestrutura para grandes públicos. Ainda hoje, muitos consideram que os Jogos partiram em dois a história da cidade. Contudo, o evento acabou sendo somente uma mudança na sua epiderme, porque as obras serviram apenas de maquiagem para

uma cidade com profundos problemas sociais, como denunciou o documentário de média-metragem *Ouça veja* (1972), de Luis Ospina e Carlos Mayolo, filmado a partir do ponto de vista dos excluídos, onde pela primeira vez a palavra foi dada a eles, omitindo-se o uso de um narrador fora do quadro.

O documentário *Ouça veja* foi promovido pela Ciudad Solar, uma casa cultural de jovens rebeldes que acabava de abrir no centro da cidade sob a proteção do fotógrafo e editor Hernando Guerrero, tornando-se uma alternativa de expressão para um grupo de artistas e intelectuais à margem do poder cultural. A galeria de arte Ciudad Solar, dirigida por Miguel González, fez exposições de artistas colombianos consagrados, mas também permitiu o lançamento de vários principiantes. Nela, expuseram pela primeira vez Óscar Muñoz (novembro de 1971) e o fotógrafo Fernell Franco (março de 1972). O interesse pelo universo popular está presente em Muñoz e em Franco, que se encontraram com o desenhista Ever Astudillo – três artistas que recriam com suas obras uma cidade de sombras e luzes fortes passando pelos corredores e janelas, de personagens que observam na penumbra, em esquinas ou umbrais solitários, de silhuetas apenas sugeridas, de fachadas do bairro com seus elementos geométricos característicos, de objetos gastos pelo uso cotidiano, de adereços da imaginação popular, da mala de um viajante que acabou de chegar ou se dispõe a sair etc. Essas coincidências se fazem explícitas em uma exposição que o Museo La Tertulia dedicou aos três, em 1979 – coincidências compartilhadas com mais um fotógrafo: Eduardo “La Rata” Carvajal, que se converteria depois no foto-fixa (fotógrafo de cena) de quase todos os filmes realizados em Cali a partir dos anos 1980. Carvajal acompanhava com frequência Muñoz e Franco nos seus trajetos pela cidade. A historiadora Katia González diz que as fotografias de Franco e Carvajal “se tornaram referências para os desenhos de Muñoz”⁽⁶⁾.

Essas recriações do universo popular têm um componente comum a quase todos os artistas que, na época, trabalharam com essa referência: a música. Mas não qualquer uma, e sim a cubana, a antilhana e a salsa. A primeira começou a entrar em Cali nos anos 1940 pelo porto de Buenaventura, aonde os marinheiros chegavam com os últimos acetatos saídos do mercado do Norte, mas foi a indústria do rádio que se encarregou de difundi-los. Os bordéis e os bares dos bairros populares foram os primeiros lugares onde se cultivou esse gênero, mas ele rapidamente conquistaria também as classes médias⁽⁷⁾. De tal forma que os caleños, além de escutarem as músicas, aprenderam a dançá-

-las como se fossem deles próprios. Assim chegaram o mambo, o chá-chá-chá e a pachanga nas décadas seguintes. Tanto o antropólogo urbano Alejandro Ulloa⁽⁸⁾, como a comunicóloga María Fernanda Arias⁽⁹⁾, demonstraram a importância que o cinema teve para as classes populares de Cali, sobretudo certo cinema mexicano (Tin Tan, Resortes, as rumberas) e estadunidense (musicais, especialmente com Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers), com os quais os caleños consolidamos a vocação para a dança e para o gosto pelo melodrama e pela música popular durante as décadas de 1940 e 1950.

Na década de 1960, as festas nos bairros da cidade eram fundamentalmente para dançar. Nesse ambiente chegou a salsa de Nova York e de Porto Rico, mas foi a visita de Richie Ray a Cali, durante duas das Feiras da Cana de Açúcar (1968-69), que consagrou a paixão por esse músico porto-riquenho na cidade. Nos anos 1970, os lugares para dançar salsa aumentaram nas zonas populares e também fora da cidade, sobretudo num porto de negros no rio Cauca, a poucos minutos de Cali: Juanchito, que já contava com uma longa tradição de rumba, mas que nesse momento adaptou *bailados* [lugares para dançar] para todos os gostos.

A vida nos bairros populares também despertou o interesse de outras artes. Umberto Valverde publicou seu livro de contos *Bomba Camará* (1972), título com que faz homenagem a uma canção de Richie Ray. São histórias de jovens do bairro operário de Cali que se debatem entre “o fastio e a esperança, a raiva e o desejo, o jogo e o erotismo”⁽¹⁰⁾, a rumba e a delinquência, em meio a sua marginalidade. No romance *Viva a música!* (1977), de Andrés Caicedo, a protagonista termina transitando do bairro burguês ao bairro popular, além de fazer outros trajetos: do rock à salsa, de menina burguesa a prostituta e do norte ao sul da cidade. No ano seguinte, Mayolo e Ospina realizam *Agarrando pueblo* (1978) em 16mm, obra com que criticam a “pornomiséria”: conduta de cineastas que se utilizam da miséria para criar cenas sórdidas de pobreza e despertar compaixão, vendê-las ao melhor ofertante e ganhar prêmios em festivais.

OS ANOS 1980

Entrando nos anos 1980, começou-se a fazer balanços do que tinha acontecido. Um dos olhares assegura que grande parte da juventude que, nos anos 1960 e 1970, tinha forjado a ilusão de mudar o mundo, teve que passar pelo gosto amargo do desengano com a rumba e o baile.

“Durante os anos 1980 [...] chega uma década de ruptura e de crise. Acaba a festa e chega então a ressaca. Em Cali, pelo menos, de alguma maneira, se desintegrou o grupo que tinha se formado sem que nos propusessem nada no lugar; cada um voltou a seu canto, para trabalhar de maneira individual em seu próprio processo.”⁽¹¹⁾

E o desengano impregnou-se até na poesia. Assim parecem entender alguns poetas da época. Antonio Caballero disse melhor:

“Engano que impregna tudo – o amor, a memória – e que se forma para começar parte essencial do país em que vivem. ‘Uma nação sombria’, observa Juan Manuel Roca, governada por ‘um punhado de mortos’. ‘Que cheiram’, assegura Alvarado Tenório, ‘à âlma jacente’ e na qual ‘só os loucos, pululando nas praças/ são felizes’. [‘Tem momentos... que a pele nos pesa como mortalha’, acrescentaria o caleño Tomás Quintero]. Um país que finca a sua realidade não no essencial, mas na mentira do supérfluo, como descobre com repugnância María Mercedes Carranza [filha de Eduardo]⁽¹²⁾ diante da estátua de Bolívar: ‘Se talvez em algum dia você sacudir a chuva/ os lauréis e tanto pó, quem pode quitar’. Temem esses poetas, e têm razão, de ser enganados pela grandiloquência.”⁽¹³⁾

O lado sinistro dos anos 1980 deveu-se ao narcotráfico. O negócio tinha começado na década anterior, mas se consolidou nos anos 1980 com o aumento das remessas aos Estados Unidos. Foi tão produtivo, e os cartéis que se formaram chegaram a ter tanto poder, que corromperam quase todas as instituições, incluindo o Congresso e a Justiça. O excesso e o kitsch se enalteciam na arquitetura, na decoração de interiores, no vestuário e nos carros. Muitos artistas aproveitaram o momento; a terra subiu de preço; o machismo se exacerbou; o dinheiro deu poder aos mafiosos para impor sua lei. As cidades se encheram de mortos e desaparecidos, as bombas estouraram em negócios e em lugares públicos de Medellín e Cali. Os cidadãos evitavam sair de noite, os cinemas se esvaziaram. Destruição, escombros, vidros estourados, poças de sangue, pó, cinza e o rio vermelho: eram elementos frequentes da cena urbana, da imprensa e dos noticiários televisivos.

A destruição da cidade por causa da violência do narcotráfico somou-se à destruição por reformas urbanas que a cidade sofreu no final da década de 1980; o que para muitos se constituiu num atentado contra a memória. Em 1990, Luis Ospina incorporou, em um dos seus documentários, o testemunho esclarecedor de um artista de Cali: “Nós somos cada vez mais estranhos na cidade. A forma que a cidade foi tomando é, precisamente, a de não ter forma. Sinto como se tivéssemos sido desalojados dos lugares das nossas lembranças”⁽¹⁴⁾.

Cali já não era o sonho de Carranza.

Mas nem tudo se perdeu na década de 1980: graças à política estatal de então, teve início a produção de longas-metragens de ficção, que não eram feitos desde 1955. No Valle del Cauca, entre 1979 e 1987, foram realizados dez longas de ficção em 35mm e dez médias-metragens em 16mm para a televisão nacional, na etapa mais produtiva da história do cinema da região no século XX; trata-se do período que rotulou a cidade, não sem exagero, como Caliwood. A maioria dessas produções representava um retorno às raízes, ao passado dos cineastas ou da região, aos primeiros lugares; os cineastas evitavam falar do presente. Dentro dessa produção, o posteriormente chamado Grupo de Cali realizou três longas-metragens que podem ser rotulados de acordo com o que o mesmo Mayolo chamou “Gótico Tropical” ou “*gótico de terra caliente*”: *Puro sangue* (1982), *Carne de sua carne* (1983) e *A mansão de Araucaima* (1986). O conceito de “Gótico Tropical” teve origem numa discussão de Buñuel com o poeta colombiano Álvaro Mutis; o primeiro negava a possibilidade de transladar elementos do gótico inglês ao trópico. Um tempo depois, Mutis respondeu com um relato para que Buñuel o filmasse: “La mansión de Araucaima” (1973), mas o cineasta espanhol nunca o fez. Mayolo caracteriza melhor do que se tratava esse outro gótico:

“[...] tínhamos elucubrações sobre um cinema independente, barato. Se fosse de horror, melhor. Que desmitificasse os terrores da violência e da miséria, porém por outras vias. Queríamos ser alegóricos com uma realidade que se apresentava como espinhosa e quase lacerante. Queríamos filmes feitos em províncias, com poucos personagens. Filmes fantásticos, onde os senhores feudais devorassem os operários, tirassem o sangue dos operários. Onde o incesto se convertesse num instrumento de poder e devorasse tanto os oficiais

como as vítimas. Eram outras coisas as que nos interessavam. Íamos para um gênero que desconhecíamos.”⁽¹⁵⁾

A mansão de Araucaima fechou o ciclo e foi o último longa-metragem de cinema feito em Cali no século XX; depois, a maioria das pessoas vinculadas ao cinema migrou para a capital (Bogotá) para tentar a sorte. A partir daí, o documentário televisivo começou a reinar.

A televisão regional começou ali em 1988, com a criação do canal Telepacífico, precisamente quando se deixou de fazer cinema. Uma nova geração começou a trabalhar e o mesmo Luis Ospina fez a transição com um documentário de média-metragem: *Olho e vista: periga a vida do artista* (1987), em que entrevista um artista de rua que arrisca sua vida em perigosos espetáculos circenses – um personagem que já tinha aparecido em *Agarrando pueblo*. Esse documentário encarregou-se de inaugurar o espaço *Rostros y Rostros* da emissora UV. TV da Universidad del Valle; emissora sustentada, na sua parte criativa, por professores, estudantes e graduados da Escuela de Comunicación Social da mesma universidade. O programa *Rostros y Rostros* permaneceu no ar por doze anos, durante os quais a televisão regional serviu para descobrir e forjar uma nova imagem da região, pois a televisão nacional tinha criado uma imagem distorcida do caleño e dos moradores do Valle del Cauca, baseada na caricatura de personagens, com gestos e vocabulários grotescos. Com respeito ao caráter universitário, *Rostros y Rostros* recorreu à liberdade do curso; por um lado, o programa ousou na escolha de temas, problemas e metodologias, mas, por outro, a Universidade brindou *Rostros y Rostros* com o respaldo de especialistas de muitos campos do saber e, ao mesmo tempo, evitou gastos em custosos processos investigativos. O resultado foram mais de 350 documentários de meia hora de duração, dedicados em sua maioria a culturas da cidade, mais de 45 prêmios nacionais e internacionais e a formação de um grupo amplo de realizadores, que planejaram ali suas primeiras experiências audiovisuais, entre os quais se destacaram: Óscar Campo, Antonio Dorado, Carlos Moreno, Jorge Navas, Carlos Fernández, Guillermo Bejarano, Mauricio Vergara, Fernando López, Ana María Echeverry, Óscar Bernal, César Salazar, Luis Hernández e Diana Vargas, entre muitos outros⁽¹⁶⁾.

A crise econômica agravou a situação das empresas culturais. O orçamento estatal para a guerra seguia crescendo, enquanto o que era destinado

à cultura continuava irrisório. Um sentimento de paralisia, de que não estava acontecendo nada, se generalizou na cidade até se tornar insuportável. A virada do milênio nos pegou no ponto mais baixo da curva emocional; já éramos mais de 2 milhões de habitantes. Mas isso, pelo menos, nos serviu para fazermos balanços.

A CINEFILIA EM CALI

É recorrente ouvirmos dizer que uma das razões que possibilitou o êxito de várias produções caleñas – *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruiz Navia, 2009), *La sirga* (William Vega, 2012), *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015), *Siembra* (Ángela Osorio Rojas e Santiago Lozano Álvarez, 2015) – foram a paixão e o conhecimento que seus diretores demonstraram pela história do cinema; o que lhes permitiu não somente emular com criatividade seus referentes, mas também se distanciar de formas anteriores em busca da sua própria expressão.

A cinefilia é um fenômeno que se fortaleceu com o crescimento das cidades no século XX, ou seja, com a modernidade. Por isso, durante o século passado, se reconhecia com propriedade que o cinema era um culto moderno⁽¹⁷⁾. A cinefilia em Cali continua existindo no presente, mas se manifesta de outras maneiras, convocando outros lugares e estabelecendo outros rituais: o culto mudou.

A cinefilia funcionou motivada por objetivos distintos. A paixão serviu em todos os casos: tratava-se de ver mais filmes, revê-los para desfrutá-los e amá-los melhor, estudá-los e analisá-los para emular seus personagens ou atores, admirar e aprender com seus diretores, escritores ou artistas diante ou detrás da câmera.

Em Cali, encontramos grupos que se organizavam para exercer sua cinefilia desde o final dos anos 1950. O pioneiro talvez tenha sido o Cine Club La Tertulia, do grupo comandado por Maritza Uribe de Urdinola, que teve início no final da década e chegou a construir, nos anos 1970, um Museu de Arte Moderna e uma sala de cinema – a Cinemateca La Tertulia –, que hoje faz parte do patrimônio cultural da cidade. No final dos anos 1960, a cinefilia de Carlos Mayolo, por exemplo, se converteu em militância cinematográfica, pois junto com Jaime Vásquez e Enrique Buenaventura ele organizou o Cine Club Cine Estudio 35, que exibia filmes com um projetor de 16mm em sindicatos de trabalhadores e centros culturais.

Outro grupo cinéfilo importante foi dirigido pelo escritor e crítico de cinema Andrés Caicedo, que fundou o Cine Club de Cali no Teatro San Fernando, em 1971, responsável ainda pela revista de crítica cinematográfica *Ojo al Cine*. Também pertenceram a esse cineclube Luis Ospina e Carlos Mayolo. É conhecida e declarada a paixão deles pelo cinema, especialmente pelo gênero de terror, presente na obra literária de Caicedo, mas também nos filmes de Ospina e Mayolo: o primeiro longa-metragem de Ospina, *Puro sangre*, é uma homenagem singular ao cinema de vampiros, que aproveita para contar a história do *monstruo de los mangones* [monstro dos terrenos baldios], personagem real que aterrorizou nossa infância caleña no começo dos anos 1960. O primeiro longa de Mayolo, *Carne de sua carne*, conta uma história de terror familiar, de vampiros e zumbis, e é dedicado ao diretor Roman Polanski. Esse cineclube também moldou a cinefilia do cineasta Óscar Campo, cujas primeiras produções fazem referência ao cinema de gênero. Mas não eram somente os diretores que frequentavam fervorosamente o cineclube de Caicedo aos sábados ao meio-dia: importantes escritores, fotógrafos, cenógrafos, técnicos de som, produtores, atores e atrizes, que depois seriam vitais para o cinema de Cali e da Colômbia, beberam da tela de Caicedo e poliram ali suas primeiras ilusões cinematográficas. É preciso reconhecer que este não foi o único cineclube que o caleño tinha para escolher onde exercer a sua cinefilia na época, porque surgiram outros, como o Cine Club Nueva Generación, o Cine Club Casa de la Amistad con los Pueblos, o Cine Club Cuarto del Buho, o Cine U-Clu de la Universidad del Valle – para citar alguns –, mas sobretudo a Cinemateca La Tertulia, que desde o fim dos anos 1970 e durante a década de 1980 representou o refúgio seguro e permanente para os cinéfilos que ficaram desamparados após o fechamento do Teatro San Fernando e da morte de Caicedo em 1977.

O auge desses cineclubes ocorreu ao mesmo tempo que as tecnologias audiovisuais propiciavam mudanças na recepção do cinema e as salas comerciais, tanto as de bairro como as do centro, foram se esvaziando. Com o tempo algumas fecharam, outras foram demolidas, várias se converteram em recintos para outros tipos de cultos e ofícios. Já no fim dos anos 1980, o cineclubismo em Cali chegou a sua pior crise.

Hoje, as salas de cinema estão associadas aos centros comerciais; mesmo sendo cômodas, se desenham em série com um estilo padrão e impessoal e uma

iluminação discreta. Já o ato de ir ao cinema tornou-se uma dentre muitas opções de entretenimento que o cidadão pode ter. A oferta de exibição cinematográfica da sala escura é, agora, mais fragmentada, mas não necessariamente mais abundante ou diversificada, apesar da multiplicação das telas. A redução do tamanho de uma sala grande ao pequeno espaço de uma sala de um multiplex também repercutiu na magnitude do antigo ritual e da sua importância social: hoje, ir ao cinema faz parte do hábito consumista que se vive nos shoppings centers – o produto não se destaca entre a variedade de mercadorias e tanto o seu alcance de público como sua permanência no tempo são limitados. Já o filme não é o centro do ritual, porque a escassa rentabilidade financeira fez crescer desmesuradamente a oferta de comestíveis para compensar: surgiram elegantes e despojados mostruários de comida e, desta forma, o ritual social do cinema agora se faz acompanhar pelo barulho dos pacotes, o ranger das mastigações e os cheiros oleaginosos que, para alguns, se aproximam de uma prosaica comilança que perturba o gozo estético, enquanto que, para outros, são componentes fundamentais, sem os quais o ritual resultaria inosso e desesperador.

A comparação com o modelo anterior não quer dizer que se tenha deixado de consumir cinema; ao contrário, mais do que nunca temos acesso a ele em formatos que há trinta ou quarenta anos eram impensáveis; os velhos cinéfilos que já não respiram invejariam a possibilidade que os cinéfilos de hoje têm para conseguir pela internet ou através da pirataria “quase” tudo que há de mais importante na história do cinema, e se assombrariam em saber que uma estreia mundial pode acontecer simultaneamente em diferentes e distantes pontos do planeta. Hoje fervilham os canais de televisão especializados em diferentes gêneros e épocas da história do cinema, os cinéfilos podem gravar e guardar os filmes. As tecnologias atuais facilitam que os espectadores deem o passo em direção à criação audiovisual, que sejam produtores e até arquivistas. Na falta de telas gigantes coletivas, fervilham as telas médias familiares e as telas de apreciação individual, quer dizer, o mundo usufrui da multiplicação das telas: a história do cinema pode estar num pequeno dispositivo que se leva a qualquer parte.

Cresceu também o consumo doméstico do audiovisual via televisão e reprodutores de discos, mas – para o que interessa agora – também cresceu o número de cineclubes, tanto nas universidades como nos centros culturais e bibliotecas, todos exibindo cinema gratuitamente em DVD e Blu-Ray, com as

últimas tecnologias de projeção e som. Em Cali, somam-se há dez anos méritos para o Cine Club Caligari (da fundação Lugar a Dudas), dirigido pelo cineasta Óscar Campo; passaram por ele, exercendo sua prematura cinefilia, pesquisadores e debatedores, cineastas que hoje são reconhecidos com prêmios internacionais, como Oscar Ruiz Navia, César Augusto Acevedo, Diana Montenegro e Natalia Imery, e também cineastas que começam a transitar em festivais e salas culturais, destacando o nome de Cali e sua cinefilia, como Luisa González e María Alejandra Álvarez. Hoje, mais do que nunca, segue de pé para Cali a velha sentença do cineasta François Truffaut, para quem a passagem do cineclubismo para a realização não é um ato qualitativo, apenas quantitativo⁽¹⁸⁾.

Tradução de Tatiana Lima Faria

* Publicado originalmente em *Cinemas d'Amérique Latine*, Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (ARCALT), n. 25. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2017.

⁽¹⁾ Tulio Hermil, “¿Qué es el cine?”. *Revista Cine Universal*. Cali: 1913.

⁽²⁾ Ver Ramiro Arbeláez e Juana Suárez, “Garra de oro: The Intriguing Orphan of Colombian Silent Film”. *The Moving Image: Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Minneapolis: University of Minnesota Press, primavera 2009.

⁽³⁾ Verso retirado do poema “Cali en mi corazón”, de Eduardo Carranza, escrito em uma placa do Parque dos poetas de Cali.

⁽⁴⁾ *Manifiestos nadaístas*. Bogotá: Arango Editores, 1992, p. 12.

⁽⁵⁾ Liliana Arias Ortiz, “Ciudad mutante: Transiciones culturales de Cali durante la segunda mitad del siglo XX” in *Historia de Cali. Siglo XX. Tomo III. Cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2013, p. 423.

⁽⁶⁾ Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: MinCultura e Tangrama, 2014.

⁽⁷⁾ Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1989.

⁽⁸⁾ Id., *ibid.*

⁽⁹⁾ María Fernanda Arias, *Movie Audiences, Modernity, and Urban Identities in Cali, Colombia, 1945-1980*. Tese de Doutorado, Indiana University, setembro 2014. Arquivo cedido pela autora.

⁽¹⁰⁾ Adolfo Caicedo, “Bomba Camará de Umberto Valverde: El barrio, microcosmos entre la voz antieufemística y el frenesi musical” in *Memorias XV Congreso de Colombianistas: Independencia e independencias*, Bogotá, 1-4 ago. 2007.

⁽¹¹⁾ Óscar Muñoz, “Entrevista con María Wills” in *Protografías*. Bogotá: Banco de la República, 2011.

⁽¹²⁾ Informação inserida entre colchetes pelo autor.

⁽¹³⁾ Antonio Caballero, “Una generación desencantada”. *El Espectador*, Bogotá, 25 nov. 1984, p. 5.

⁽¹⁴⁾ Óscar Muñoz em *Adeus a Cali!*, de Luis Ospina (1990).

⁽¹⁵⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008, p. 91.

⁽¹⁶⁾ Consultar <http://cms.univalle.edu.co/rostrosyrostros/?p=91>.

⁽¹⁷⁾ Ismail Xavier, *Sétima arte: Um culto moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

⁽¹⁸⁾ Jean-Luc Godard, “Conversación con Jean Collet, Michel Delahay, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier”. *Cahiers du Cinéma*, n. 138, especial “Nouvelle Vague”, dez. 1962. Traduzido e reproduzido em *New York Film Bulletin*, n. 46, Nova York, 1964, p. 03.



DO “CINEMA NO OLHO”
AO “OLHO NO CINEMA”
– E VICE-VERSA

MARC BERDET

1. FORMAÇÃO DO OLHAR CALIWOODIANO

Para Ramiro Arbeláez, professor de cinema da Universidade del Valle e cofundador, ao lado de Andrés Caicedo, do Cine Club de Cali nos anos 1970, é possível situar a cinefilia partilhada e a experimentação coletiva de formas visuais entre os anos de 1971 e 1977⁽¹⁾. Ao longo desse período, jovens nos seus vinte anos desertam do meio familiar para viver em comunidade em uma casa no centro de Cali. Em homenagem à utopia de Tommaso Campanella, eles fundam seu coletivo sob o nome de Ciudad Solar. Lá eles montam ateliês de fotografia, gravura e pintura, organizam exposições e principalmente fundam um cineclub, que financia a vida do lugar. Eles também editam uma importante revista de cinema, *Ojo al Cine*, e produzem juntos seus primeiros médias-metragens em 16mm, dentre os quais *Ouça veja* (rodado em 1971) e *Agarrando pueblo* (1978). A esse período experimental de efervescência coletiva sucede, de 1977 a 1988, após a morte prematura de Andrés Caicedo e o fim da Ciudad Solar, o período da maturidade individual de alguns desses jovens e dos longas-metragens em 35mm – os quais, a partir de então, são produzidos separadamente, embora eventualmente encontrem ressonâncias entre si (sobretudo aqueles do dito gênero “Gótico Tropical”). Pode-se considerar o período de 1988 a 1991 como a última fase do grupo⁽²⁾: nesse ínterim, a Focine⁽³⁾ perde o seu papel de financiadora da indústria cinematográfica colombiana e cineastas como Carlos Mayolo e Luis Ospina começam a realizar séries e documentários para a televisão, onde encontram um outro espaço de liberdade. O grupo autopromovido Caliwood acaba se dissolvendo em 1991, sendo que a maioria dos seus membros já havia migrado para Bogotá e parado de filmar em Cali, principalmente por causa do vazio cultural provocado pelo domínio do narcotráfico na cidade⁽⁴⁾.

Os títulos escolhidos pelos membros da Ciudad Solar para sua revista, *Ojo al Cine*, e para sua sociedade de produção, *Cine al Ojo*, resumem bem a alternância constante da teoria à prática, ou melhor, da prática cinéfila à prática cinematográfica. O nome da sociedade de produção evoca, de fato, “o cinema no olho”, isto é, o acompanhamento e os comentários das estreias no mundo todo, tal qual fazia a revista. Já o título desta última, “o olho no cinema”, remete ao olho por trás da lente a registrar as imagens do mundo, especialmente dessa “cidade universal” que é a Cali filmada pelo

grupo. “E como fazer cinema sem saber fazer?”, pergunta-se Mayolo de supetão. “Bom, uma vez a câmera em mãos, compramos um filme virgem e o colocamos na geladeira à espera de uma boa ideia”, ele responde imediatamente⁽⁵⁾. Uma das máximas fundamentais de Luis Ospina era que “Qualquer um é cineasta até que se prove o contrário”⁽⁶⁾. Para ser cineasta, assim, não era preciso aprender mais do que para ser cinéfilo, nem mesmo ter visto tudo antes de começar a filmar: aprendia-se fazendo.

Em 22 de fevereiro de 1971, Andrés Caicedo se apressa, com seu amigo Fernando Vélez, a registrar em Super 8 o levante estudantil na Universidade del Valle⁽⁷⁾. Embora o filme infelizmente tenha desaparecido, Caicedo de alguma forma o recuperou pela escrita, através do depoimento – aliás, bastante cinematográfico – de um de seus personagens de ficção⁽⁸⁾. Ele não queria ser espectador ou testemunha, e sim protagonista desse acontecimento, com a câmera na mão. No dia 10 de abril, no Teatro San Fernando, a algumas ruas da revolta, ele funda seu cineclub, que será frequentemente um refúgio para os rebeldes – e que, a partir de julho, continuará a sê-lo na Ciudad Solar.

Em 1971, a Ciudad Solar apoia o projeto de filmar *Angelita y Miguel Ángel*, um conto de Caicedo que narra uma funesta deambulação amorosa pelas ruas de Cali. Caicedo e Carlos Mayolo coproduzem o filme e assinam a direção, enquanto os membros da casa participam de produção, fotografia, captação de som e atuação (quase todos).

Mas a colaboração entre os dois fracassa. O primeiro, poeta e amante de Edgar Allan Poe, desejava ir na direção de um universo fantástico, enquanto o segundo, militante da Juventude Comunista, pretendia preservar um caráter mais social⁽⁹⁾. Embora o cinema de Mayolo ainda não estivesse impregnado de uma atmosfera vampiresca (ao contrário do *Cine subterráneo*, do qual ele participava), ele tinha algum senso de humor. *Una experiencia* (1971), seu próprio filme sobre a revolta estudantil, é testemunha disso:

“Víamos os manifestantes lançarem pedras sob o som de ‘Bomba Camará’, de Richie Ray. Isso gerava uma sensação jubilatória, anarquizante, uma atmosfera libertária de expressão popular. Essa primeira tentativa aconteceu em Cali, com música de Cali. A revolução deixava de ser tão ‘séria’ para se converter em uma crítica lúdica misturada aos elementos da realidade.”⁽¹⁰⁾

Influenciado pela técnica do contraponto entre imagem e som herdada de Serguei Eisenstein e Dziga Vertov (na vertente russa) e de Mario Handler e Santiago Álvarez (na vertente latina), Mayolo não deixava de brincar com essa “colisão de estruturas” de que tanto gostava⁽¹¹⁾, inclusive ao realizar alguns trabalhos não artísticos necessários à sobrevivência. Em um filme publicitário, ele sugeria algumas “alusões a drogas” por meio de um jogo de contraluz pontuado por “sons psicodélicos”⁽¹²⁾. Em uma propaganda industrial, ele “poetizava com as ferragens, contradizendo a imagem com o som, o fogo de uma siderúrgica com uma musiquinha de jazz, o tambor épico acompanhando os operários no trabalho”⁽¹³⁾, e introduzia assim uma “mensagem de classe”. Se Mayolo havia se formado no meio publicitário, era a época hippie que permitia esse tipo de audácia – e no seio do Partido Comunista. Sua cinefilia também se devia ao contato com os operários nos bairros mais afastados, onde ele se aventurava com sua tela e projetor para fazê-los descobrir as joias do cinema. Seu depoimento sobre essa época nos permite compreender por que, na Ciudad Solar, ele podia fazer a defesa de um cineclubista contra as pretensões de uma arte individualista:

“E eu, com minha tela de dois metros por três, devia transportá-la a cavalo pelos caminhos. Eu me sentia comunista e assistia aos filmes com eles. Aprendi a perceber o reconhecimento dos operários, que me cumprimentavam após a projeção com suas mãos calosas. Às vezes, inspetores levavam o projetor embora. Os operários recuperavam-no e eu continuava a divulgar para eles filmes cubanos, tchecos ou da cinemateca colombiana de Hernando Salcedo Silva. Era um acontecimento, e isso me proporcionava o equivalente a uma lata de sardinha e um pão.”⁽¹⁴⁾

Essa exibição para os operários de alguma forma reproduzia aquela que o próprio Mayolo conheceu. Enquanto este, oriundo da classe média, precisava viver do seu cinema portátil e das propagandas que lhe permitiam dar seus primeiros passos, Ospina, mais abastado, partiu em 1968 para estudar cinema na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, onde permaneceu até 1972, com algumas viagens a Cali. Ele mergulhou no underground americano e no psicodelismo, descobriu a luta das minorias afro-americanas e

das vanguardas europeias, percorreu as retrospectivas de Bergman, Kurosawa e Fellini, decifrou os *Cahiers du Cinéma* em inglês e fez seus primeiros filmes inspirados em Jean-Paul Sartre e Andy Warhol⁽¹⁵⁾. O estudante compartilhava de bom grado as suas descobertas com o amigo trabalhador, sobretudo quando os filmes não chegavam à Colômbia:

“Quando estávamos separados, ele me contava em suas cartas o melhor do que tinha visto ou aprendido. Um dia, ele me enviou *La hora de los hornos*, o filme de Solanas e Getino – mas apenas o áudio. E então ele me explicou as imagens para que eu pudesse ‘vê-las’.”⁽¹⁶⁾

Essa prova de amor entre dois cinéfilos – que haviam se encontrado uma década antes em uma sessão de *O gabinete do Doutor Caligari* organizada por Jaime Vásquez⁽¹⁷⁾ – ilustra não apenas como a amizade entre diferentes classes sociais compensa a miséria simbólica da província, mas também como funcionava a cinefilia para a geração da Ciudad Solar. “O cinema era lido, não assistido”, escreve Mayolo⁽¹⁸⁾. Quando não se podia assistir aos filmes, estes eram reconstruídos entre as linhas das revistas, como *Cine Cubano* ou *Hablemos de Cine*, que traduziam inúmeros textos da *Cahiers du Cinéma*. Com o intuito de observar bem os cortes e a montagem, Mayolo também assistia a filmes ruins que passavam na televisão, mas sem o som. Filmes sem som para reconstruir a montagem, filmes recontados para fazer ver as imagens, filmes imaginados entre as linhas da crítica: tais eram as coordenadas da cinefilia de Cali e a educação de base dos cineclubistas formadores de opinião, desses editores de revistas independentes que colocavam rolos de filme na geladeira. O “cinema no olho” era, também, o cinema na orelha, o cinema recontado. Em suma, o cinema da amizade.

Em 1971, os dois companheiros decidem superar ainda mais a distância geográfica que os separa realizando um filme. Aproveitam-se da presença de Ospina em Cali durante o verão e, em Los Angeles, do seu acesso ao laboratório estudantil da Universidade da Califórnia para realizar a montagem, que eles concebem em suas correspondências.

Ouçá veja será, assim, o primeiro filme de envergadura produzido pelo coletivo, no mesmo ano de criação da Ciudad Solar. “Ouça, veja!”: servindo-se da linguagem popular de Cali, o título – que sugere a parceria no trabalho:

Ospina no *ouça*, isto é, no microfone; Mayolo no *veja*, isto é, na câmera⁽¹⁹⁾ – dá o tom do filme, que pretende ser uma crítica ferina dos VI Jogos Pan-Americanos organizados naquele ano em Cali.

Como um certo “Cinema Oficial” é encarregado da divulgação do evento, a câmera de nossos companheiros é jogada para escanteio, ficando ao lado das pessoas amontoadas em torno das grades. Os cineastas perambulam então entre elas, fazendo perguntas à polícia, que tem dificuldades em respondê-las: “O senhor sabe o que isso quer dizer, o Cinema Oficial?”. Eles ainda perguntam aos transeuntes se eles sabem quanto os jogos custaram e quem os pagou – e eles sabem, mesmo que a prefeitura aparentemente não tenha divulgado o montante exato: é o povo que paga caro por uma manifestação à qual não tem acesso, visto o preço das entradas.

O olho do cinema mostra, então, o que as autoridades nos permitem ver do lado de fora (a tela das televisões que transmitem os jogos) ou capta o que elas não podem ou não querem ver (uma cena de paquera tipicamente caleña, uma zona ferroviária, uma periferia superpovoada sujeita a inundações...). E a orelha do cinema registra tanto o que não vemos do lado de dentro (como os gritos do público privilegiado que pôde entrar ou a voz do presidente mantida em off pelas forças da ordem) quanto os discursos que ninguém escuta (o povo excluído, os adolescentes perseguidos pela polícia...). Uma montagem paralela mostra um corredor profissional e depois um outro, amador, na rua enlameada. Depois vemos uma partida de beisebol em frente a uma pichação: “Vote no Partido Comunista”. Entra em cena o sinal de trânsito “Dê a preferência”, que os ciclistas profissionais parecem não respeitar, e a câmera, brincalhona, vira-se para os pedestres. Soldados são surpreendidos na intimidade de um baile, mas a trilha sonora (“Você se meteu a soldado, e agora tem que aprender”, da canção “El corneta”, interpretada por Daniel Santos) não corresponde àquilo que eles dançam, o que torna ainda mais grosseira a representação que reproduzem sobre esse povo do qual, segundo a canção que ouvimos, eles no entanto provêm⁽²⁰⁾. Mayolo comenta:

“O som contradizia a imagem e a imagem, o som. Era a mesma realidade redimensionada de maneira surreal, com outros ares. Corrosão ideológica quase eisensteiniana.”⁽²¹⁾

O trecho mais marcante do filme deve-se ao zoom out que quase o encerra. O comentário de Andrés Caicedo sobre essa parte (no qual nos inspiramos para falar do filme), publicado no primeiro número de *Ojo al Cine*, entrou para a história da crítica colombiana⁽²²⁾. Essa passagem é anunciada alguns minutos antes por alguém que fala sobre o “Canal da Morte”, onde se encontram regularmente meninos afogados. Alguns segundos antes, um adolescente declara que pratica natação, só que nos rios, “porque a piscina é para aqueles que têm grana”. Então a câmera enquadra de muito perto uma nadadora que se prepara para um salto perigoso. Ela salta, e a câmera realiza um zoom out para mostrar – é o que supomos – o seu mergulho na água. Percebemos, primeiramente, o trampolim visto de baixo, mas a seguir aparece o muro que isola a piscina e, finalmente, as costas do povo que o encara. O zoom, utilizado em geral de modo sensacionalista, adquire aqui um tom de frustração particularmente produtivo. Caicedo o compara aos de Visconti, Losey e Chabrol e saúda essa inovação estética cujo sentido é, porém, acessível a todos:

“Um procedimento mecânico (zoom, o mais comum) resulta em movimento plenamente ideológico [aqui, em um sentido positivo]. Trabalha com o sentimento de frustração em dois níveis: 1. Impede que a saltadora termine sua ação, que é chegar na água (e, portanto, que o público admire, complacente, certa impecabilidade do salto); e 2. Coloca-se na posição “real” de frustração desse povo que não pode entrar nos locais do evento.”⁽²³⁾

Do “olho no cinema” de Mayolo e Ospina, em 1971, ao “cinema no olho” de Caicedo, em 1974, a experiência cinematográfica e a cinéfila circulam incessantemente, uma nutrido a outra de modo amigável, passando constantemente da fala à imagem e da imagem ao texto. Essa amizade não impede que haja desacordos e desavenças. Embora Caicedo não tenha ficado de modo algum aborrecido pelo seu conflito com Mayolo e ofereça generosamente, segundo o modesto Ospina, uma crítica muito superior ao filme de que fala, ele não se priva de observar *en passant* um “erro de construção”⁽²⁴⁾. Pois não se trata de se servir do cinema como um meio de arrivismo social ou cultural, como Caicedo não cansa de repetir, mas de construir conjunta-

mente um olhar, uma maneira de ver e de filmar histórias, pessoas e a cidade – Cali, a cidade universal. Esse olhar se inspira nas imagens do mundo, mas permanece único no seu gênero – um gênero de “província universal”, como escreve Mayolo em um importante manifesto que valoriza a arte da província, seja a província do mundo ou a de um país, seja a Colômbia ou Cali⁽²⁵⁾. Essa visão cinéfila resultará em tudo aquilo que será identificado posteriormente sob o nome de Caliwood.

2. DA PORNOMISÉRIA AO “GÓTICO TROPICAL”

Caicedo já tinha se suicidado quando *Agarrando pueblo* estreou, em 1978. Ele teria apreciado a técnica desse falso documentário corrosivo: filmar em cores a “realidade social” de Cali, capturada por uma catastrófica equipe de cineastas que, por sua vez, é filmada em preto e branco durante seu trabalho. Esse procedimento técnico tão simples, eficaz e inovador quanto o zoom de *Ouçá veja* permitia que eles se distanciassem, de modo ácido, da maneira de se fazer documentários então em voga na América Latina. Vemos no filme, assim, cineastas pagos pela televisão alemã capturarem apressadamente a imagem das pessoas: eles incitam um mendigo a agitar sua lata de modo dramático, fazem um sem-teto manco se passar por louco e os ameaçar com sua bengala, ou ainda jogam moedas em uma fonte para que crianças briguem por elas, podendo tecer, assim, um comentário dramático sobre as brigas de rua. Ao mesmo tempo que a câmera em preto e branco denuncia as práticas do diretor – interpretado ironicamente pelo próprio Mayolo –, ela também mostra as ruas de Cali e as pessoas que os insultam porque eles “vampirizam” o povo – *agarrar pueblo*, na linguagem popular. O filme parece uma concretização cinematográfica da vigilância cinéfila de Caicedo:

“É preciso alertar o espectador, fazê-lo tomar consciência do perigo que significa o ato aparentemente banal de ir ao cinema; convencê-lo de que, na maior parte do tempo, existe por trás do produto uma ideologia dirigida verticalmente contra o consumidor.”⁽²⁶⁾

Caicedo pontua que o cinema é, dentre todas as artes, a mais direta, a que não precisa do esforço da abstração, e é também aquela que mais preci-

sa da arte da distanciação – procedimento que o grupo aprendeu no Teatro Experimental de Cali com o brechtiano Enrique Buenaventura.

Na cena-chave desse curta-metragem de 27 minutos, a equipe do filme dentro do filme (intitulado *Um futuro para quem?*), ao ocupar deliberadamente uma casa insalubre para rodar uma cena, dá voz a uma “família pobre”, que na verdade são atores contratados para responder de modo miserabilista a algumas questões previamente combinadas. Podemos ter uma pequena ideia da “colisão de estruturas” entre as duas realidades por conta do diálogo que se segue, no momento em que o clímax do documentário totalmente forjado é curto-circuitado pelo surgimento do morador real daquela casa, que, tanto no sentido concreto quanto figurado, revela o filme em cores e destrói aquele em preto e branco:

O apresentador, concluindo:

– O corolário é quase inevitável. Proliferam os casos de abandono de famílias, vadiagem infantil, delinquência precoce, demência, mendicância e analfabetismo... E, num sentido mais amplo, trata-se de uma gigantesca massa humana que não participa nem dos benefícios de sua nação, nem das decisões políticas e sociais. Vítimas de um conjunto de circunstâncias, de um sistema, e não pode haver nada significativo para alterar tais condições. Às vezes a apatia, ou então uma condição forçosa de ignorância, ou ainda a necessidade dramática de ganhar a vida, ou às vezes todos esses fatores misturados, e ainda outros, impedem o homem, a mulher, o jovem marginal de terem sua voz ouvida e... O que está acontecendo?

Um homem de repente entra em cena, com a língua pra fora e os olhos esbugalhados.

– Ahhh!

– O que esse cara está fazendo?

– Vampiros do povo! Vocês vêm aqui filmar só pra fazer os outros que estão lá longe rirem!

Luis Alfonso Londoño, o verdadeiro morador da casa (tanto no filme quanto na vida real), desenrola então a película macaqueando a falsa entrevista que acabara de ser gravada e faz uma dança macabra com essa fita,

dando uma risada diabólica. Em seguida grita “Corta!” com a película entre os dentes. Por fim, depois de estragar o filme, ele pergunta ingenuamente para a câmera: “Ficou bom?”. Na cena final, que vem logo a seguir, Mayolo e Ospina discutem com Londoño o processo de produção de documentários miserabilistas. Os cineastas cedem a ele a palavra final, de uma sabedoria popular plena de sobriedade, deixando o espectador refletir sobre a capacidade do povo de filmar a si próprio.

Aqui, vê-se um estilo que se relaciona criticamente com a história do cinema da América Latina e que desenvolve através da imagem uma reflexão teórica sobre a arte de produzir filmes. O filme faz isso ao se colocar no centro do próprio processo, o que também é uma forma de se afastar de uma imagem à qual normalmente o documentário latino-americano é vinculado, isto é: “identificado como um filme militante, pobre e improvisado, maniqueísta e grosseiro, sem estrutura nem originalidade”⁽²⁷⁾. Ou, nas palavras de Mayolo:

“A maior parte do cinema latino-americano e de esquerda da época era feita de planos fixos: um banquete de milionários entrecortado por um plano com um menino de rua. E uma voz off explicava as imagens, como se o público não fosse capaz de compreendê-las. A América Latina mostrada desse modo era explicada, mas não compreendida, e assim respirávamos uma vida acomodada, que não era nem mesmo a própria vida.”⁽²⁸⁾

Em *Agarrando pueblo*, a crítica política não é explícita, à maneira de um argumento exposto por uma voz off – procedimento que os autores absolutamente recusam⁽²⁹⁾ –, mas é expressa através de diferentes camadas de sentido criadas pela estrutura do filme. Assim, ele não ilustra uma ideia preconcebida, mas desenvolve uma nova ideia do cinema por meio do jogo de colisão entre planos contraditórios, reforçado pela contraposição das cores.

A essa época, no Brasil, a pornochanchada designava as comédias populares de um erotismo grosseiro e burlesco. Ao formular o termo *pornomiséria*, Mayolo e Ospina referiam-se de modo polêmico àquela libertinagem chula e reprovavam enfaticamente essa volúpia da pobreza do Terceiro Mundo, transformada em objeto de consumo facilmente exportável. Ora,

do mesmo modo que, nos anos 1980, o cineasta brasileiro Ivan Cardoso incorporou com humor a lascividade tropical da pornochanchada em seus filmes de terror cômicos (como *As sete vampiras*, de 1986), os cineastas colombianos também incorporaram, ao seu modo não menos sensual, a crítica da pornomiséria em seus filmes góticos (de *Puro sangue*, de 1982, a *A mansão de Araucaima*, de 1986). Isso tudo para dizer que *Agarrando pueblo*, a última produção coletiva dos protagonistas da Ciudad Solar, não apenas avalia todo o caminho por eles percorrido: a ênfase de Luis Ospina na “dança macabra” que quase encerra o filme, a escolha dessa mesma cena congelada numa pose vampiresca para a capa do número 13 de *Cinéma Politique* e o fato de que a história seja inspirada em um conto fantástico de Ray Bradbury⁽³⁰⁾ sugerem as novas perspectivas que então se apresentam e que os levarão ao “Gótico Tropical”. A Ciudad Solar já estava, na verdade, impregnada por uma certa atmosfera gótica, como afirma Elsa Vásquez:

“Nós nos propusemos a pegar, a cada semana, filmes do Instituto Goethe, e a fazer banquetes de vampiros, de golens, de nosferatus, de *Metrópolis* etc. Esse era o clima gótico e vampiresco das festas e reuniões.”⁽³¹⁾

Mayolo e Ospina não tinham se encontrado justamente durante uma projeção de *O gabinete do Doutor Caligari*? Com Elsa Vásquez e Andrés Caicedo, eles compartilhavam o mesmo gosto pelos filmes expressionistas de Wilhelm Murnau, Fritz Lang e Paul Wegener, assim como pelos vampiros do estúdio Hammer, pelo surrealismo luciferino de *O bebê de Rosemary* ou o vampiresco de *Valerie e sua semana de deslumbramentos*, pelo gótico norte-americano de *A noite dos mortos-vivos* ou *Psicose*, sem esquecer do toque de humor transilvânico de *A dança dos vampiros*. Como testemunha Mayolo, por sua vez:

“Éramos muito influenciados, através do cineclube e das revistas internacionais, pelo cinema de terror. As adaptações de Edgar Allan Poe feitas por Roger Corman, *A noite dos mortos-vivos*, de George Romero [...], *Drácula*, o burguês diabólico por excelência, *Frankenstein*, *O gabinete do Doutor Caligari* e algumas manifestações de terror regionais, entrelaçadas por narrações assustadoras [...]”⁽³²⁾

Em um artigo eloquentemente intitulado “Analisando o cinema em série: do ‘B’ ao ‘Z’”⁽³³⁾, publicado em uma revista de cinema que ele retoma em suas memórias, Luis Ospina confirma seu interesse pelo cinema de gênero, não apenas pelas adaptações de Roger Corman ou pelos zumbis de George Romero, como também por *O monstro da lagoa negra*, *A maldição do lobisomem*, *A máscara do demônio* e ainda *A morta-viva*, além de dois filmes Z (*Holocausto Canibal* e esse filme tão ruim quanto seu longo título, e que pode ser traduzido por *As incríveis e estranhas criaturas que pararam de viver para se transformarem em zumbis confusos*). Em uma retrospectiva que lhe foi consagrada em 2016, Ospina reitera esse gosto ao escolher como filmes representativos de sua cinefilia da época *Os olhos sem rosto*, de Georges Franju, e *Fuga do passado*, de Jacques Tourneur. O primeiro número da revista *Ojo al Cine* (1974), com sua capa e seu dossiê especial sobre vampiros, é testemunha desse interesse coletivo pelo gênero. Em suas páginas, a edição também defendia, em uma justa “guerra ao cinema norte-americano” (isto é, contra a invasão do cinema comercial dos Estados Unidos, que impedia a realização e a distribuição de filmes locais), o Cinema Novo brasileiro que estava inventando o seu próprio gênero, com filmes como *Macunaíma* e *Deus e o diabo na terra do sol*⁽³⁴⁾.

Com *Ouçá veja*, os amigos da Ciudad Solar haviam refutado o “Cinema Oficial”; com *Agarrando pueblo* – um dos filmes mais importantes dos anos 1970 e de toda a história do cinema colombiano⁽³⁵⁾ –, eles pulverizaram o cinema miserabilista. Ambos “eram filmes que correspondiam a uma cultura nacional, expressando nossos valores que determinavam as condições do subdesenvolvimento”⁽³⁶⁾. A cinefilia do grupo os impulsionava a rejeitar tanto a estética floreada herdada das produções norte-americanas quanto a estetização da miséria dos documentários pseudossociológicos⁽³⁷⁾. Eles também não eram menos críticos ao neorealismo italiano. Em uma carta a Ospina, Mayolo confessa que achava esse cinema “chorão”⁽³⁸⁾.

“Nenhum desses caminhos nos satisfazia, e nós tínhamos elucubrações sobre um cinema independente e que não fosse caro. Desejássemos que ele fosse de terror. Que ele desmistificasse os horrores da violência e da miséria, mas através de outros meios. [...] Era outra coisa que nos interessava. Íamos em direção a um gênero que desconhecíamos.”⁽³⁹⁾

A cinefilia da Ciudad Solar os conduzia a caminhos desconhecidos, a uma outra maneira, mais *gore* e de série B, de ver o mundo e de filmá-lo – uma *gorochanchada*, de algum modo. Para abrir um caminho nessa direção, seria preciso – escreve ainda Mayolo a Ospina – amplificar a violência social do neorealismo italiano, dando um golpe neste, como Buñuel havia feito no seu filme mexicano *Os esquecidos*⁽⁴⁰⁾ (poderíamos também acrescentar, segundo Ospina, o “documentário da crueldade” *Las Hurdes – Terra sem pão*, também de Buñuel)⁽⁴¹⁾, ou como estava fazendo o Cinema Novo, que descortinava um “cinema histericamente expressivo”⁽⁴²⁾.

“Toda a América Latina gritava por uma maneira de ser – a terceira opção, o terceiro cinema, *La hora de los hornos*, a realidade como jamais havíamos visto, a câmera filmando outros pobres depois do neorealismo. Pobres sem Zavardini, sem Pratolini. Fazer um novo neorealismo, mas não aquele que sempre vampiriza o povo, justificando-o como tema e transformando-o em mercadoria.”⁽⁴³⁾

Em sua biografia, o músico Caetano Veloso observa que, em relação ao cinema de Glauber Rocha, “não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos”⁽⁴⁴⁾. Para os colombianos em busca de seus próprios critérios, não era mais preciso vampirizar o povo, mas mostrar os vampiros na tela – os verdadeiros, aqueles que realmente sugavam o sangue da maioria. Era preciso abandonar o sentimentalismo italiano e buscar um pouco de anarquia para atingir um ponto “explosivo”⁽⁴⁵⁾. Também o realismo *noir* poderia se transformar em um surrealismo subversivo, um “surrealismo tropical”, como escreve Glauber Rocha em sua *Estética da Fome*, na qual Mayolo talvez estivesse pensando⁽⁴⁶⁾. E se essa surrealidade explosiva já aparece ao final de *Agarrando pueblo*, ela também estava potencialmente presente em *Ouçá veja*, que, como já vimos, “redimensionava a realidade de maneira surreal, com outros ares”⁽⁴⁷⁾:

“Por exemplo, um saltador pula do trampolim, fazemos um zoom out e percebemos que ninguém viu a sua queda, porque as pessoas não

pueram entrar no estádio. E esse zoom introduz uma outra informação no mesmo plano – impossível de cortar. Mas é a mesma realidade, mais forte ainda do que aquela que havíamos registrado, de maneira quase surreal.”⁽⁴⁸⁾

Excluídos o cinema comercial e os filmes miserabilistas ou muito sentimentais, o que de fato restava eram, de um lado, os filmes fantásticos de série B e, do outro, a crítica social herdada tanto do *Cine pobre* quanto da pesquisa participativa própria às ciências sociais. Era preciso, a partir de então, como Glauber Rocha fez entre os seus dois manifestos, reconciliar a “Estética da Fome” (manifesto de 1965) e a “Estética do Sonho” (manifesto de 1971). Aliás, Mayolo declara ter percebido essa necessidade, mesmo que tardiamente: “Por causa desse marxismo tão vulgar que te separava da mitologia”⁽⁴⁹⁾. Era preciso que, de algum modo, o Mayolo militante pudesse se reconciliar com as mitologias de Caicedo. Em seu romance *Viva a música!*, em que parecia estar sob efeito de anfetaminas, Caicedo já havia conseguido associar crítica social e vampirismo surrealista em um estilo cinematográfico e cinéfilo, em que está presente a mesma música do cineclube da Ciudad Solar. Em seus contos precedentes, o autor já praticava essa mistura explosiva que ele considerava como a mais capaz de mostrar as violências do continente:

“A América Latina é um continente que tem a sua própria expressão. Esse mundo que começa a compreender a realidade de um futuro melhor [...] construiu em seus romances, suas pinturas, sua poesia e seu teatro alguns dos princípios de beleza viabilizados pelo terror – um terror feito de fome, de ignorância e de perseguição, que, com o tempo, ao persistir em cada coisa e a cada dia, desapareceu de nossa consciência.”⁽⁵⁰⁾

Para além da reparação empreendida por Luis Ospina, que, em seu documentário consagrado a Caicedo, enfim refaz *Angelita y Miguel Ángel* como este o havia imaginado⁽⁵¹⁾, podemos considerar que as versões caleñas da estética da fome e do sonho, aparentemente irreconciliáveis, por fim se cruzam no cinema de terror do “Gótico Tropical”. O roteiro de um desses filmes,

Carne de sua carne (1983), provinha precisamente da colaboração “solar” entre Mayolo e Caicedo, sob o olhar atento de Ospina. Talvez tenha sido apenas nesse momento que os “concursos de fantasmas”⁽⁵²⁾ que eles faziam antigamente para estimular sua imaginação roteirista tenham começado a dar frutos cinematográficos. Seu tropicalismo de horror talvez concretize a estrutura de afetos da Ciudad Solar, para retomar o conceito que Raymond Williams introduz com precisão, pela primeira vez, para falar de obras filmicas:

“Pode ser útil, em certo grau, aproximar uma obra artística a uma parte observável da realidade, mas ao longo da análise percebemos frequentemente que a obra, uma vez aproximada a essas diferentes partes, mantém um elemento que não corresponde a nenhum equivalente exterior. Parece-me que poderíamos nomear esse elemento como a *estrutura de afetos* de um período. Ela só se atualiza através da experiência da obra de arte como tal, como totalidade.”⁽⁵³⁾

A Ciudad Solar não se chamava assim apenas por causa de Campanella⁽⁵⁴⁾. O seu nome também provinha da amizade com Fabio Lozano, dito “o Indiano”, que nutria uma paixão pela astrologia e abria as portas da percepção para aqueles que assim o desejavam. Em uma reunião, ele leu um mapa astral e previu a vinda da Era de Aquário, uma época de mudanças caracterizada pelo amor fraterno e altruísta – como aquele da Ciudad Solar. Ele propôs, aliás, um símbolo para o coletivo: um S lascivamente acoplado a um C, que evocava o Yin-Yang. Esse misticismo ingênuo era compatível com a experiência revolucionária de uma comunidade livre inspirada em Campanella, em ruptura com a casa burguesa e as artes herméticas do passado. Ele lembra o misticismo do pai do Cinema Novo, mais feroz:

“Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão. [...] O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens.”⁽⁵⁵⁾

Em vez do misticismo violentamente libertador desejado por esse manifesto, que data do mesmo ano de nascimento da Ciudad Solar, teremos sua versão obscura e o seu negativo – as fantasmagorias negras do “Gótico Tropical” – em uma sociedade que não podia tolerar o seu positivo.

Tradução de Juliana Ramos Gonçalves

- ⁽¹⁾ Ver Ramiro Arbeláez, “La revista *Ojo al Cine*. Una mirada treinta años después”. *Nexus Comunicación*, n. 2. Cali: Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, 2006.
- ⁽²⁾ Segundo Ramiro Arbeláez, com a fundação do canal regional de televisão Telepacífico em 1988, inicia-se a terceira etapa do grupo de Cali, cuja história, para Luis Ospina, vai de 1971 a 1991. *Ibid.*
- ⁽³⁾ Fundação do Estado destinada a financiar a indústria cinematográfica, que se arruina sob problemas de corrupção e declara falência em 1993.
- ⁽⁴⁾ Conversa particular com Luis Ospina (e-mail de 23 de março de 2015). Carlos Mayolo escreveu suas memórias até a sua morte, em 2007. Luis Ospina, por sua vez, transmite seu legado ao dar aulas na universidade e realizar documentários nos quais revisita a memória da cidade e do grupo. Seu último filme, *Tudo começou pelo fim* (2015), retoma os inúmeros altos e baixos da Caliwood, a partir de testemunhos mais contemporâneos, a fim de retratar a história tumultuosa do grupo. Luis Alberto Díaz já havia começado compor a história (cinematográfica) do grupo ao realizar, em 1994, um documentário sobre a Ciudad Solar.
- ⁽⁵⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008, p. 67.
- ⁽⁶⁾ Luis Ospina, *Palabras al viento: Mis obras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007, p. 229.
- ⁽⁷⁾ Ramiro Arbeláez, “La revista *Ojo al Cine*. Una mirada treinta años después”, *op. cit.*
- ⁽⁸⁾ Andrés Caicedo, *El atravesado*. Bogotá: Norma, 2009, p. 72.
- ⁽⁹⁾ Sobre essa desavença, cf. o depoimento de Andrés Caicedo, *Cuadernos de cine colombiano*, n. 10, especial “Andrés Caicedo: cartas de un cinéfilo 1971-1973”, 2007, pp. 44-49.
- ⁽¹⁰⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 59.
- ⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 58.
- ⁽¹²⁾ *Ibid.*, pp. 55-56.
- ⁽¹³⁾ *Ibid.*
- ⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 64.
- ⁽¹⁵⁾ Luis Ospina, *Palabras al viento*, *op. cit.*, p. 34; Luis Ospina, “Luis Ospina (de su obra)”, entrevista com César Pérez e Santiago Andrés Gómez. *Kinetoscopia*, n. 22, 1993, p. 114.
- ⁽¹⁶⁾ Carlos Mayolo, *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*. Bogotá: Oveja Negra, 2002, p. 134.
- ⁽¹⁷⁾ Luis Ospina, entrevista com Alberto Navarro em *Revista Cinemateca*, v. 1.1, julho 1977, p. 32.
- ⁽¹⁸⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 61.
- ⁽¹⁹⁾ Carlos Mayolo, *¿Mamá qué hago?*, *op. cit.*, p. 130.
- ⁽²⁰⁾ Aprender a “ir contra o próprio povo ao qual se pertence”, comenta Caicedo, “Oiga vea”. *Ojo al Cine*, n. 1, 1974, p. 53.
- ⁽²¹⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 67.
- ⁽²²⁾ *Ojo al Cine*, n. 1, 1974, p. 51-55.
- ⁽²³⁾ Andrés Caicedo, “Oiga vea”, *op. cit.*, p. 54.
- ⁽²⁴⁾ *Id.*, *ibid.*
- ⁽²⁵⁾ “[...] talvez nosso inconsciente coletivo esteja na província, assim como a província fez o neorealismo ou o Cinema Novo, ou o cinema de Birri, na Argentina, ou essa escola de Cuzco perdida entre as montanhas, e até o próprio western é filho desse inconsciente provinciano que todo gringo de hoje

- substituiu por um hambúrguer”. Ele acrescenta a seguir, citando Glauber Rocha: “Esse suposto provincialismo se tornará universal, como são universais La Mancha, Macondo ou Cómala”. Carlos Mayolo, “Universo de provincia o provincia universal”. *Caligari: cine y fotografía*, n. 1, junho 1982.
- ⁽²⁶⁾ Andrés Caicedo, *El atravesado*, *op. cit.*, p. 40.
- ⁽²⁷⁾ Paulo Antonio Paranaguá, “Origen, evolución y problemas” in José Carlos Avellar, *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 16.
- ⁽²⁸⁾ Carlos Mayolo, *¿Mamá qué hago?*, *op. cit.*, p. 127.
- ⁽²⁹⁾ “Nunca utilizar uma voz que explica aquilo que vemos; o que vemos é visto duas vezes através do ato de uma dedução irônica”. *Id.*, *ibid.*
- ⁽³⁰⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 68.
- ⁽³¹⁾ Depoimento de Elsa Vásquez a Katia González Martínez, “Elsa Vásquez, el papel de la continuidad”. *Cuadernos de cine colombiano*, n. 21, 2015, p. 149.
- ⁽³²⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, pp. 105-116.
- ⁽³³⁾ Luis Ospina, “Tomando el cine en serie : de la ‘B’ a la ‘Z’”. *Palabras al viento*, *op. cit.*, pp. 271-281.
- ⁽³⁴⁾ *Ojo al Cine*, n. 1, *op. cit.*, p. 11.
- ⁽³⁵⁾ J. D. Correa, “Agarrando pueblo” in *Diccionario del cine ibero-americano*. Madrid: SGAE, 2012.
- ⁽³⁶⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 62.
- ⁽³⁷⁾ Os filmes etnográficos “de intervenção participante”, tais como os de Marta Rodríguez e José Silva (inspirados em Jean Rouch e interpretados à colombiana), evidentemente não estão sob o escopo desta crítica. Como exemplo dessa estética, podemos citar *Chircales*, realizado entre os anos 1966 e 1972 pela dupla de documentaristas. O filme, aliás, foi aclamado em *Ojo al Cine* e seus autores foram entrevistados por Caicedo e Ospina.
- ⁽³⁸⁾ Carlos Mayolo, Lettre à Monsieur Ponchó [Luis Ospina]. Arquivos de Luis Ospina, 1972.
- ⁽³⁹⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 91.
- ⁽⁴⁰⁾ Carlos Mayolo, Lettre à Monsieur Ponchó, *op. cit.*
- ⁽⁴¹⁾ Luis Ospina elenca esse filme dentre aqueles que estão na base de sua própria formação. Ver o programa do 56º Festival Internacional de Cinema de Cartagena, de 2 a 7 de março na Colômbia, disponível em: <http://ur1.ca/ofsnm>, acessado em 21/01/2016; Luis Ospina, *Palabras al viento*, *op. cit.*, pp. 31-32.
- ⁽⁴²⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 49.
- ⁽⁴³⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 63.
- ⁽⁴⁴⁾ Caetano Veloso, *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 101.
- ⁽⁴⁵⁾ Carlos Mayolo, Lettre à Monsieur Ponchó, *op. cit.*
- ⁽⁴⁶⁾ Glauber Rocha, “Eztetyka da Fome” [1965]. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.
- ⁽⁴⁷⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 67.
- ⁽⁴⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 68.
- ⁽⁴⁹⁾ Carlos Mayolo, “Universo de provincia o provincia universal”, *op. cit.*
- ⁽⁵⁰⁾ Andrés Caicedo, *El atravesado*, *op. cit.*, p. 53.
- ⁽⁵¹⁾ No filme *Andrés Caicedo: uns pocos bons amigos* (1986).
- ⁽⁵²⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, *op. cit.*, p. 106; Sandro Romero Rey citado em Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefília en los años setenta*. Bogotá: MinCultura e Tangrama, 2014, p. 228.
- ⁽⁵³⁾ Michael Orrom e Raymond Williams, *Preface to film*. Londres: Drama, 1954, pp. 21-22.
- ⁽⁵⁴⁾ Katia González Martínez, *Cali, ciudad abierta*, *op. cit.*, p. 181.
- ⁽⁵⁵⁾ Glauber Rocha, “Eztetyka do Sonho” [1971]. *Revolução do Cinema Novo*, *op. cit.*, pp. 248-251.



**PORNOMISÉRIA:
OU COMO NÃO FAZER
UM DOCUMENTÁRIO**

MICHÈLE FAGUET

No verão de 1971, de férias da escola de cinema da UCLA, Luis Ospina encontrou-se com seu amigo de infância Carlos Mayolo e juntos decidiram filmar a sexta edição dos Jogos Pan-Americanos que aconteceria em Cali, Colômbia, sua cidade natal. A ideia veio depois de uma tentativa anterior de gravar a visita do papa Paulo VI à Colômbia, que não aconteceu devido à falta de recursos financeiros. Equipados com uma câmera 16mm, que Mayolo havia “emprestado” (sem permissão) da agência de publicidade na qual trabalhava em Bogotá, os dois aspirantes a cineastas viajaram para Cali, onde chegaram atrasados, perdendo a cerimônia de abertura com toda sua pompa e retórica política⁽¹⁾, apenas para descobrir que tinham sido excluídos de todos os eventos oficiais por não terem as credenciais necessárias, e que sua chegada havia sido precedida pela de uma equipe de filmagem contratada pelo governo colombiano. Significativamente, essa equipe de filmagem oficial era chefiada por Diego León Giraldo, um nome icônico na história do cinema colombiano e um dos primeiros proponentes do cinema revolucionário cubano, cujo documentário *Camilo Torres*, de 1967, representou o primeiro exemplo de cinema militante na Colômbia⁽²⁾. León Giraldo, contudo, acabou exemplificando as ambiguidades ideológicas e traições de uma indústria cinematográfica nacional nascente que lutava para se definir em meio aos impulsos contraditórios do compromisso político e do valor estético, da viabilidade econômica e da visibilidade de massa.

De início um exercício espontâneo de simplesmente sair para filmar sem a imposição de nenhuma narrativa específica, o experimento inevitavelmente produziria um retrato dos outros milhares que também haviam sido excluídos: a maioria da população de Cali, para quem os ingressos estavam além do alcance, e que participou dos eventos e festividades ao lado de Ospina e Mayolo, atrás das cercas de arame ou em escadarias de shopping centers, onde se assistiam a transmissões precárias em televisões à venda nas vitrines das lojas. A primeira parte do filme consiste de uma série de imagens justapostas de forma desordenada e impressionista, da mesma maneira que, na vida real, alguém pode fazer a experiência dos contrastes que elas encarnam.

O que os destaca é seu senso de humor, ausente das imagens exageradas de opulência e pobreza que se tornaram uma fórmula comum em certos

exemplos do cinema do Terceiro Mundo. Por exemplo, uma cena mostra jogadores de beisebol norte-americanos vestidos com uniformes novos e de cores vibrantes, desconfortáveis em meio aos espectadores locais, provavelmente mais acostumados a jogar beisebol com materiais improvisados em terrenos vazios – como um mostrado no início do mesmo filme, onde adolescentes de um bairro periférico praticam um esporte que simultaneamente representa o imperialismo norte-americano e a libertação cubana, perto de um cartaz onde se lê “Vote no Partido Comunista”. Outra cena captura um grupo de soldados de folga dançando salsa desajeitados com suas botas pesadas (uma imagem que não é tão extraordinária numa cultura tropical militarizada), enquanto mais tarde no filme um jovem usando apenas roupa de baixo se mexe com naturalidade ao som de “Amparo arrebatado” (1968)⁽³⁾, de Bobby Cruz e Richie Ray, às margens do rio Pance, um lugar popular de recreação nos finais de semana que serve como piscina pública para as classes média e baixa da cidade.

Ouçá veja, como o filme é chamado – em parte em referência ao processo de produção, no qual, na ausência de uma câmera com um motor sincronizado, Mayolo filmou a imagem enquanto Ospina gravou o som –, é comumente descrito como consistindo de duas porções por causa de uma quebra no meio, quando um rolo de filme termina e outro começa⁽⁴⁾. A segunda metade do filme tem um tom mais sóbrio, na medida em que a locação se muda do centro de Cali para uma favela, El Guabal, onde moradores locais falam sobre a natureza hipócrita de um evento que projeta imagens falsas de progresso econômico e desenvolvimento para o resto do mundo. Tais imagens negam as reais condições que formam o pano de fundo visual desse diálogo e que, um homem espera, será retratado pelos cineastas para que “as delegações estrangeiras possam ver a Colômbia de verdade”. El Guabal era na época inundada constantemente por um esgoto a céu aberto, conhecido no local como o Canal da Morte, onde muitas crianças se afogaram porque, diferentemente dos atletas competindo a poucos quilômetros dali, nunca tiveram a oportunidade de aprender a nadar. Um dos momentos mais interessantes do filme acontece quando um homem mostra aos cineastas uma série de fotografias tiradas por seu filho com uma velha câmera, documentando uma das piores enchentes recentes através de uma série de retratos de amigos e familiares, que poderiam ser convencionais exceto

pelo fato de que as pessoas estão cobertas até o peito de água. Esta é a primeira indicação no filme de um senso de cumplicidade entre Mayolo e Ospina e as pessoas que eles estão filmando: além de falar (eloquentemente) por si mesmas (um ponto enfatizado repetidamente pelos dois em sua recusa a recorrer à voz off impositiva), os sujeitos desse documentário, antes da chegada da equipe de filmagem, já examinaram sua situação com um meio (fotografia) que representa um nível de desenvolvimento tecnológico incoerente com sua situação⁽⁵⁾. Um segundo exemplo de cumplicidade se torna evidente (mas apenas olhando em retrospecto) pela aparição de Luis Alfonso Londoño, morador e um dos “fundadores” de El Guabal⁽⁶⁾, que se tornou um colaborador crucial e amigo de Mayolo e Ospina até sua morte prematura nove anos mais tarde⁽⁷⁾.

O bairro de El Guabal foi escolhido por ser o ponto de partida da Linha de Trem Pan-Americana, estabelecida como uma forma temporária de transporte público conectando os bairros pobres de Cali ao centro da cidade para que os moradores dessas áreas pudessem viajar de graça (em vagões lotados, sem assentos) para os Jogos – apenas para serem excluídos ao chegar⁽⁸⁾. Isso significava que a viagem por si só havia se tornado um passatempo popular para centenas de crianças, que iam e vinham nos trens o dia inteiro e, como pagamento por essa diversão, às vezes apanhavam da polícia com fios elétricos e varas. Mostra-se Ospina gravando um depoimento sobre isso, solicitado tanto pelas crianças quanto pela polícia – esta última, previsivelmente negando as acusações –, embora a primeira parte dessa sequência traga uma imagem caótica porém festiva de grupos de crianças e mães rindo enquanto correm para entrar no trem, felizes em volta de jovens policiais e funcionários, que parecem agitados e de certa forma confusos por causa da situação bizarra. Se o riso é uma forma de resistência (“ambivalente... triunfante... zombeteiro, ridicularizante”)⁽⁹⁾, este pode bem ser um dos momentos mais críticos do filme, e até mesmo um momento definidor do estilo particular de filmar de Mayolo e Ospina – que se apoiavam no humor e não no sarcasmo, como alguns escritores colombianos afirmaram – para enquadrar a crítica social dentro de um corpo de trabalho que sempre foi muito mais participativo do que impositivo. Anos mais tarde, Mayolo descreveu seu processo de fazer documentários como fundamentalmente coletivo e sustentou que sua experiência de gravar imagens com Ospina em

bairros periféricos estava sujeita (e respondia) às reações do seu público mais imediato e relevante: os espectadores curiosos que inevitavelmente se reuniam em volta para assistir e comentar a tentativa dos cineastas de representar sua situação. Mayolo comparou essa participação espontânea a ter “150 diretores assistentes” cuja presença influenciou a estrutura e o conteúdo do filme muito mais do que a recepção prevista dos públicos de cineclubes ou festivais de cinema que eventualmente pagariam para assisti-lo⁽¹⁰⁾. Embora *Ouça veja* tenha sido filmado às sombras de *Cali, ciudad de América* (1971), de Diego León Giraldo – um trabalho que marcou a capitulação de León Giraldo para o cinema comercial –, ele logo conquistou seu lugar ao lado de *Camilo Torres* como um ícone do cinema militante, que retratou a pobreza e a exploração para analisar as origens da desigualdade social e transformar as estruturas que a perpetuavam. Contudo, um desejo de produzir consciência crítica através da transparência ou visibilidade da marginalidade sempre carrega o risco de produzir o efeito oposto: o da indiferença cínica que vem de uma saturação e do fetichismo dessa visibilidade na ausência de uma análise adequada ou mesmo de um código de ética básico. Na Colômbia, o aspecto cultural histórico mais significativo do legado de Mayolo e Ospina pode muito bem ser o termo que eles inventaram – “pornomiséria” – para articular um problema que havia se tornado endêmico do cinema colombiano nos anos 1970, mas que continua assombrando qualquer discussão (histórica ou contemporânea) sobre a representação das dificuldades socioeconômicas.

Assim como *Ouça veja* consiste de muitos finais falsos e rupturas narrativas, a história do cinema colombiano é caracterizada por uma série de começos frustrados. De acordo com Hernando Salcedo Silva, crítico de cinema, historiador e fundador do primeiro cineclubes na Colômbia em 1949, “o paradoxo é que, por muitos anos, o cinema colombiano pareceu estar em seus estágios iniciais... Só a partir de 1960 que começamos a ver algo parecido com o cinema profissional”⁽¹¹⁾. Na ausência de escolas de cinema no país, muitos estudantes viajaram para fora (principalmente para a Europa) para estudar, e foi nessa década que começaram a retornar para a Colômbia. Os primeiros a chegar, conhecidos coletivamente como *los maestros*, na maioria das vezes foram desconsiderados pelos críticos de cinema por produzirem principalmente documentários, filmes curtos que, de acordo com

Mayolo e Ramiro Arbeláez em seu texto seminal de 1974, “Secuencia crítica del cine colombiano”, eram “turísticos [e] comerciais... [com um] estilo marcadamente antigo, pseudoeuropeu... a maioria deles produziu sob os auspícios das companhias de petróleo norte-americanas (Esso). O leitor pode deduzir o subtom ideológico dessas produções”⁽¹²⁾. A maioria dos relatos concordam que foi o longa narrativo de José María Arzuaga, *Pasado el meridiano* (1967), que, apesar de suas deficiências técnicas (remidas finalmente pela teoria de um “cinema imperfeito”⁽¹³⁾ de 1969, de Julio García Espinosa), foi visto como o primeiro passo em direção à consolidação de um movimento cinematográfico propriamente nacional capaz de responder tanto às especificidades do contexto colombiano quanto às exigências políticas mais amplas daquela década. Cineasta espanhol fortemente influenciado pelo neorealismo italiano, Arzuaga passou a maior parte de sua vida adulta trabalhando em agências de publicidade para financiar a produção de sua obra, e o protagonista do filme – um assistente de uma agência de publicidade que enfrenta uma série de obstáculos em sua jornada até a cidade natal para enterrar sua mãe – é tanto autobiográfico quanto representativo de um anti-herói emblemático e marginal, vítima de um ambiente absurdamente hostil. Foi essa representação honesta e simples de um protagonista tipicamente colombiano de origem humilde que tocou o público dos cineclubes, que aplaudiu as virtudes do filme, bem como o comitê de censura que por fim proibiu sua circulação nos cinemas comerciais.

Entre os defensores mais entusiásticos do filme estavam Carlos Álvarez, um crítico de cinema que começou a fazer documentários na tentativa de implementar e disseminar a teoria de Fernando E. Solanas e Octavio Getino de um Terceiro Cinema na Colômbia. Em seu manifesto de 1971, *Cine, cultura y descolonización*, Solanas e Getino propuseram o modelo do Terceiro Cinema como parte de um projeto maior de descolonização e como uma alternativa ao Primeiro Cinema (Hollywood) e ao Segundo Cinema (o cinema de autor)⁽¹⁴⁾. Essa foi a década do Novo Cinema Latino-Americano, com movimentos de cinema progressivamente politizados que emergiram principalmente no Brasil e em Cuba, mas também na Argentina e no Peru. Cada cena tinha seus traços nacionais próprios e peculiaridades, mas todas contribuíram de uma forma ou de outra para uma crítica da hegemonia cultural dos Estados Unidos e para a política revolucionária dos anos 1960,

que no contexto latino-americano encontrou sua expressão última na Revolução Cubana. Anos mais tarde, Mayolo se lembrava: “Que pena que não estávamos de fato assistindo a esses filmes. [...] Toda a teoria chegava até nós por livros e revistas... O cinema era lido, não visto”⁽¹⁵⁾. Nos últimos anos da década, Álvarez compareceu a vários dos mais importantes festivais de cinema dedicados ao discurso emergente na América Latina (e por todo o Terceiro Mundo) sobre filmes militantes – a saber: Viña del Mar em 1967 e Pésaro e Mérida em 1968 –, onde filmes como *Now* (1964), de Santiago Álvarez, *Tire dié* (1960), de Fernando Birri, e *La hora de los hornos* (1968), de Solanas e Getino, estrearam internacionalmente. Foi em Mérida que a Colômbia teve sua primeira aparição significativa com *Asalto*, do próprio Álvarez, que com *Camilo Torres* formou a base para o cinema militante no país. Contudo, o evento mais memorável foi a exibição de Marta Rodríguez e Jorge Silva de uma obra em progresso intitulada *Chircales* (1966-72), uma investigação antropológica rigorosa de uma família de oleiros na periferia de Bogotá, que atendia a todos os requisitos de Álvarez para o documentário politicamente engajado e continuaria por muitos anos a servir como um dos melhores exemplos de como fazer cinema na Colômbia – uma opinião compartilhada pela maioria dos críticos, independentemente de sua afiliação política. De acordo com Arbeláez e Mayolo, *Chircales* é, dentro do cinema colombiano, a condenação mais forte das condições de subdesenvolvimento e mecanismos socioeconômicos e ideológicos de exploração e dependência⁽¹⁶⁾.

Como muitos cineastas de sua geração, Rodríguez e Silva consideravam o filme um meio eficiente para praticar o ativismo político de base em um país com uma estrutura econômica oligárquica firmemente estabelecida. Antes de estudar etnologia e cinema em Paris no Musée de l’Homme, onde trabalhou com Jean Rouch, entre outros, Rodríguez entrou em contato com famílias de oleiros, ou *chircaleros*, enquanto participava de um projeto social organizado por seu amigo e mentor Camilo Torres – um padre católico fundador do Departamento de Sociologia na Universidade Nacional em Bogotá, que depois abandonou a carreira acadêmica para entrar para o rebelde Exército de Libertação Nacional e foi morto pouco tempo depois em combate. Junto com Silva, seu marido e colaborador de longa data, Rodríguez começou a realizar entrevistas com as famílias dos oleiros e

deparou-se com um nível de conflito e exploração que, como afirmou mais tarde, praticamente negava toda a teoria que ela tinha trazido da Europa. Significativamente, muitas horas de gravações em áudio foram feitas antes que Rodríguez e Silva começassem a filmar, e as cenas resultantes refletem um nível de intimidade e confiança considerável, alcançado após um ano de convivência e cinco anos de pesquisa metódica. A produção longa foi resultado, em grande parte, da falta de financiamento. O documentário foi finalmente concluído com dinheiro obtido de um prêmio no Festival Internacional de Cinema de Cartagena em 1972 por *Planas* (1972), outro documentário produzido por volta da mesma época. Por fim, contudo, esses cinco anos foram benéficos, por terem fornecido uma ampla oportunidade para o casal avaliar os resultados de uma investigação lenta e cuidadosa através de uma série de exposições em cineclubes e reuniões de sindicatos e entre as próprias famílias retratadas no documentário.

Como com qualquer filme marginal num país em que faltam salas de exibição para qualquer outra coisa que não os filmes insípidos e *mainstream* importados principalmente dos Estados Unidos e México, uma parte significativa do trabalho do cineasta na Colômbia dizia respeito a garantir a distribuição adequada de seu trabalho, particularmente quando esse trabalho fazia parte de um projeto político maior. No final dos anos 1960 e começo dos 1970, os cineclubes começaram a aparecer por todo o país – o mais celebrado, talvez, foi o Cine Club de Cali, fundado em 1969 por Andrés Caicedo. Caicedo era um precoce e prolífico jovem escritor e cinéfilo, cofundador e diretor de *Ojo al Cine*, uma revista de cinema que em dois anos (1974-76) e apenas cinco edições se tornou seminal no desenvolvimento da crítica de cinema na Colômbia e na recuperação de uma história recente do cinema que já enfrentava a extinção iminente. Embora esses cineclubes fossem frequentados por um público entusiasta dos filmes independentes, Rodríguez e Silva expressaram sua desilusão com um certo nível de elitismo que encontraram, uma vez que as discussões se concentravam mais em estética do que em política. Além disso, sem uma intervenção estatal efetiva para a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional (como o ICAIC em Cuba, por exemplo)⁽¹⁷⁾, era praticamente impossível para os cineastas independentes nutrir esperanças de recuperar o dinheiro que tinham investido em seus filmes, muito menos imaginar ganhar a vida com eles. Foi por essa razão que festivais

de cinema – particularmente aqueles na Europa que, à luz da Revolução Cubana e do sucesso de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, começaram a demonstrar um interesse pelo cinema latino-americano – tornaram-se uma opção viável para mostrar o trabalho para um público internacional crítico e receptivo e, o mais importante, às vezes ofereciam um meio econômico para continuar a trabalhar independentemente. Não foi sem alguma crítica que Rodríguez e Silva participaram de festivais em Leipzig em 1972, Oberhausen em 1973 e México em 1976, e eventualmente venderam os direitos para distribuir *Chircales* para redes de televisão pública na Suécia, Holanda, Noruega, Finlândia e Alemanha, garantindo uma distribuição internacional que, Rodríguez lembra a seus detratores, funcionou em prol do “internacionalismo proletário”⁽¹⁸⁾.

Embora no início dos anos 1970 a Colômbia representasse um dos maiores mercados para o cinema na América Latina (atrás apenas do México e Brasil), ela foi o único país na América Latina que não implementou uma legislação protecionista para permitir o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional capaz de competir com companhias de distribuição estrangeiras, que, estima-se, arrecadaram aproximadamente 6 milhões de dólares americanos na Colômbia em 1975⁽¹⁹⁾. Sob pressão de vários setores profissionais, em 1971 o governo colombiano lançou o Decreto 879, que reforçou uma lei aprovada quase trinta anos antes reconhecendo o potencial para uma indústria cinematográfica nacional e fornecendo vários estímulos para seu desenvolvimento. No ano seguinte, uma resolução adicional (315) foi aprovada, permitindo um aumento no preço dos ingressos de cinema (entre os mais baratos do mundo) com uma sobretaxa (*sobreprecio*) que financiaria a produção de curtas colombianos coloridos rodados em 35mm e destinados à exibição em todas as salas comerciais antes do longa-metragem. Embora alguns anos tenham se passado antes que as consequências dessa ação legislativa fossem sentidas, os resultados foram espantosos. Em 1974, o número de curtas havia chegado a 79, quase o dobro do número total (43) produzido na Colômbia durante as sete décadas anteriores (1906-70)⁽²⁰⁾. Dada a natureza ainda muito precária de qualquer coisa que se parecesse com uma infraestrutura (escolas de cinema, laboratórios etc.) necessária para que tal indústria se desenvolvesse, esse aumento dramático nos números sugere um flagrante oportunismo mais do que um

sincero entusiasmo, porque pela primeira vez na história colombiana era possível não só recuperar o dinheiro investido em um filme, mas também ter algum lucro. Como um crítico comentou, “à luz dessas circunstâncias econômicas, muitos olhos indiferentes se abriram, mãos que nunca tinham nem tocado numa lata de filme de repente foram trabalhar... de todo canto emergiram novos rostos que sabiam como fazer filmes”⁽²¹⁾.

A partir desse ponto, torna-se necessário falar sobre um novo gênero de cinema, chamado em várias fontes primárias de *el cine de sobreprecio*, que inclui os quase seiscentos curtas produzidos entre 1970 e 1980 que, em vez de contribuir com a consolidação de uma indústria viável, conferiram à indústria dispersa uma reputação lamentável entre os espectadores colombianos. É difícil generalizar o caráter desses filmes, por causa da grande quantidade e porque os diretores iam de diletantes a pessoas como Mayolo e Ospina ou Arzuaga, abertos a testar a eficácia da legislação. Para muitos críticos e cineastas, a lei era fatalmente falha desde sua concepção, em parte por causa do notório Comitê de Controle de Qualidade, que classificava cada filme de acordo com sua suposta qualidade, mas que, muitos argumentam, funcionava como um sistema encoberto de censura para retirar filmes de conteúdo politicamente crítico⁽²²⁾. Um filme que foi vítima desse processo foi *Asunción* (1975), de Mayolo e Ospina, no qual uma empregada doméstica suporta o assédio verbal incessante de seus empregadores até que um dia, enquanto eles estão de férias, ela chega ao limite, dá uma festa regada a álcool e salsa (na época, ainda era a música da classe trabalhadora) e abandona a casa num estado de total desordem. Como Ospina disse anos mais tarde, era intenção deles criar paranoia, já que “empregadas domésticas representam uma classe inimiga sob o mesmo teto”⁽²³⁾. Ao usarem não atores – *Asunción* era interpretada pela antiga empregada da mãe de Mayolo –, o filme tinha uma qualidade naturalista, apesar de sua natureza ficcional e influência buñueliana, que o diferencia da maioria dos “filmes de sobrepreço”, grande parte deles, documentários muito mal executados⁽²⁴⁾.

Alberto Aguirre, escritor da *Cuadro* (uma das muitas revistas de cinema novas, porém rigorosas que apareceram naquela década) e um dos críticos mais veementes do “cinema de sobrepreço”, identificou duas principais tendências dentro dessa massiva reunião de filmes. Um primeiro grupo parecia seguir os passos dos chamados “*maestros*”, com uma série de filmes pitores-

cos que lembravam cartões-postais em movimento e serviam a um nacionalismo dolorosamente trivial: “Com o mote ‘A Colômbia é magnífica’, [é] cinema turista insípido e manipulativo e que presta sua insignificante assistência à reprodução do sistema”⁽²⁵⁾. Mas muito mais problemáticas que essas obras eram as que representavam o impulso contrário, ou o que Mayolo e Rodríguez, num artigo apropriadamente intitulado “*El De\$precio del \$obreprecio*” descreveram como “pseudodenúncia”⁽²⁶⁾. Os piores exemplos eram documentários compostos de cenas (com frequência) previamente gravadas de personagens – de famílias pobres a crianças de rua, prostitutas, usuários de drogas ou doentes mentais – reunidos às pressas com uma voz off impositiva que informava ao público colombiano que ia ao cinema (ansioso pelo fim do curta, para que o filme pudesse começar) sobre os mecanismos sociais que tinham precipitado esses graves males sociais (por exemplo, o conflito armado e a consequente migração em massa de moradores do campo para as cidades). Na ausência de uma análise profunda ou de uma tentativa de explicar essas situações em outros termos, além do fracasso em estabelecer uma relação real com o que estava sendo filmado, o “filme de sobrepreço” era culpado do pior tipo de exploração, que justificava suas intenções ambíguas numa versão distorcida e vulgar da proposta de realismo cinematográfico famosamente articulada por Glauber Rocha em seu texto “*Estética da Fome*”⁽²⁷⁾, de 1965.

Em sua memória póstuma *La vida de mi cine y mi televisión* (2008), Mayolo se lembra que “a América Latina havia se tornado o melhor lugar para a pobreza. Obviamente o cinema dessa época [...] era incapaz de escondê-la, e tampouco podia se recusar a reconhecê-la. A pobreza se tornou o tema. Todos começaram a pegar uma câmera para filmar os defeitos, as deformações, as doenças e cicatrizes de uma América Latina desigual e empobrecida. [...] Eles desceram sobre os pobres com suas câmeras, acreditando que, com o simples ato de filmar, estavam fazendo um documento sobre a realidade”⁽²⁸⁾. Numa veia semelhante, Aguirre escreveu: “Por falta de rigor político, o *miserabilismo* é comum no cinema [de sobrepreço] que tenta parecer crítico. A pobreza é exibida morbidamente e discutida à exaustão para provocar a comiseração, num gesto similar ao que move a burguesia a realizar ações caridosas”⁽²⁹⁾. Se nos anos 1960 os pioneiros do Cinema Novo (Rocha entre eles) tinham clamado por uma representação cinematográfica fiel dos problemas

sociais do país como uma forma de resistência tanto às mentiras de Hollywood quanto às de uma ditadura militar ansiosa por promover uma imagem positiva do Brasil no exterior, nos anos 1970 as coisas haviam mudado. Na época, o miserabilismo (a representação da pobreza e da violência do subdesenvolvimento) havia se tornado uma indústria propriamente dita e criticada pelo caráter espetacular, fetichista e, acima de tudo, consumível das imagens que atestavam passivamente o grau de estranhamento que existia entre as classes sociais divididas da Colômbia (e por toda a América Latina). O sucesso daqueles poucos exemplos de “cinema de sobretaxa” que sobreviveram pode ser atribuído à forma pela qual as imagens de marginalidade representavam a libertação ou a resistência em relação às normas sociais rígidas de uma sociedade hierárquica e conservadora. Também se pode argumentar que eles romantizavam um outro socioeconômico, com quem o cineasta e o público podem falsa e pretensiosamente se identificar, seguindo uma lógica vulgar anti-imperialista de nós versus eles.

Um desses filmes, alternadamente atacado e elogiado pelos críticos, foi *Gamín* (1978), de Ciro Durán, originalmente dois “filmes de sobretaxa” diferentes sobre crianças de rua em Bogotá que Durán expandiu e transformou em um documentário de longa-metragem, para grande aclamação da crítica na Europa (ele ganhou prêmios em festivais de Leipzig, Bilbao e Huelva). O filme documentou um grupo de crianças sem-teto desde uma idade tenra de inocência presumida – representada através de imagens quase bucólicas de jovens brincando alegres nas ruas – até uma adolescência marcada por crimes pequenos que prometiam um comportamento criminoso endurecido no futuro. A explicação oferecida era que a violência doméstica que havia levado essas crianças às ruas era o efeito da sensação de desesperança sentida por seus pais – tipicamente moradores do campo desalojados pelo conflito armado para um ambiente urbano hostil. Sobre essa teoria, Alberto Aguirre comentou: “Se você quiser ver violência parental... vá para o interior, onde a figura paterna impõe seu cruel autoritarismo em casa”⁽³⁰⁾. Luis Ospina estava por acaso no Festival de Cinema de Cannes no ano em que *Gamín* foi apresentado, evento que foi a primeira representação colombiana em Cannes, e escreveu: “Fora as drogas e o café, nosso país é conhecido no exterior pelos *gamines* de sua capital. Artigos e documentários sobre esse fenômeno abundam na televisão e jornais europeus. [...] Aqui na França, o Partido [Comu-

nista] até produziu uma tirinha sobre os *gamines*, ‘as crianças da miséria’. Na revista alemã *Die Stern*, havia um artigo sobre os *gamines* chamado ‘Die kleine Banditen von Bogotá’ [Os pequenos bandidos de Bogotá]”⁽³¹⁾. Ospina manteve uma correspondência febril com Mayolo ao comparecer a grandes festivais de cinema – onde testemunhou o que chamava de “crise do cinema” – e também a partir de Paris, onde estava editando a versão final de *Agarrando pueblo* (1978), um documentário ficcional caricatural que ele e Mayolo haviam filmado no ano anterior⁽³²⁾. Seus autores esperavam que o filme tivesse um impacto suficiente para colocar um fim à proliferação de imagens gratuitas de pobreza que dominavam os produtos cinematográficos medíocres não só na Colômbia, mas em todo o Terceiro Mundo, e que Mayolo e Ospina apropriadamente chamaram de “pornomiséria”.

Em um texto não publicado intitulado “Qué es la porno-miseria?” [traduzido para o português e reproduzido neste catálogo], escrito em preparação para a estreia do filme em Paris em 1978, Mayolo e Ospina descreveram a triste evolução do cinema independente politicamente comprometido para um “certo tipo de documentário que copiava superficialmente as conquistas e os métodos desse cinema independente até deformá-los. Assim, a miséria se tornou um tema impactante e, portanto, uma mercadoria facilmente vendável, especialmente no exterior, onde a miséria é a contrapartida da opulência dos consumidores”⁽³³⁾. Filmado em Cali e Bogotá, *Agarrando pueblo* segue um inescrupuloso diretor de cinema chamado Alfredo García, interpretado pelo próprio Mayolo, enquanto ele e seu câmera (interpretado por Eduardo Carvajal, o cinegrafista real do filme, que trabalhou na maioria das produções de Cali durante aquelas décadas) andam pelas duas cidades em busca de personagens relutantes para um documentário encomendado pela televisão alemã. Rodado em 16mm, o filme alterna cenas coloridas gravadas pelos diretores com imagens em preto e branco que retratam o processo de filmar e outras ações fora das câmeras. Mendigos, crianças abandonadas, artistas de rua e qualquer indivíduo de aparência levemente desprivilegiada – como uma mulher que, interrompida na rua, solta uma série de impropérios antes de atacar a câmera com sua bolsa – são os alvos à medida que a equipe preenche suas cotas de pobreza, embora não sem alguma sensação de remorso. “Acho que nós parecemos uns vampiros... uns babacas de uns vampiros que apareceram lá”, diz García em determinado

momento, ao que sua câmera responde: “É uma pena que é esse tipo de coisa que eles nos fazem filmar”. E de fato, durante a maior parte do filme, a natureza da relação entre os cineastas de verdade e os personagens explorados pelos cineastas fictícios permanece obscura, de forma que a linha já tênue entre o documentário e a ficção começa a se borrar.

Em Bogotá, a equipe de filmagem vai para La Rebeca, uma fonte famosa no centro da cidade que, depois de anos de abandono, tornou-se um lugar popular para os *gamines* nadarem. O personagem de García orienta as crianças com a promessa de algumas moedas, um homem revoltado faz um discurso contra a exploração que está testemunhando, no que parece ser uma linguagem perfeitamente roteirizada. Na realidade, contudo, esse homem era um espectador casual que ficou com raiva do que viu e ameaçou Mayolo com violência atrás das câmeras⁽³⁴⁾. Ospina descreve essa cena como um happening – os cineastas colocaram dois agitadores entre o grupo de espectadores que tinham se reunido em torno da equipe de filmagem na tentativa de solicitar tal reação. Na cena seguinte, García está num quarto de hotel e, tendo acabado de sair do chuveiro, negocia a cena a ser filmada mais tarde naquele dia com Ramiro Arbeláez, que interpreta a si mesmo e cujo papel era entrevistar um casal pobre para fornecer observações explanatórias que imitavam a voz off usada em tantos “filmes de sobretaxa”. Os atores que interpretam o casal aparecem prontamente com o produtor do filme (um empreendedor engomadinho, porém vulgar) para experimentar as roupas rasgadas e sujas que serão seu figurino, e a equipe parte – mas só depois que García toma seu tempo para cheirar carreiras de cocaína no banheiro, em outro exemplo influenciado pela vida real, uma vez que Mayolo era conhecido por ser usuário de drogas, e não tinha pudores disso. Em Cali, a equipe volta a El Guabal, o mesmo bairro que aparecera seis anos antes em *Ouca veja*, a obra que iniciou a participação de Mayolo e Ospina nesse capítulo da história do cinema colombiano. É apropriado que eles retornem ao mesmo lugar para fornecer uma sensação digna de encerramento a uma década na qual todos aqueles ideais – específicos de um determinado momento histórico já passado, mas também, talvez, produto da juventude – tinham se corrompido e distorcido até não serem mais reconhecidos. A equipe começa filmando na frente de uma casa de madeira decrépita, selecionada sem nenhuma preocupação com quem pudesse mo-

rar nela, quando uma figura reconhecível aparece: é seu velho amigo Luis Alfonso Londoño, interpretando uma versão furiosa e exagerada (um pouco sujo demais, um pouco louco demais) de si mesmo. Ele logo pula na frente da câmera e grita “Ah, con que agarrando pueblo, no?” – as mesmas palavras que tinha usado anos antes quando Mayolo e Ospina estavam filmando *Ouca veja*⁽³⁵⁾. Londoño continua discutindo com o produtor do filme, frustrando a tentativa patética de suborno deste último, baixando as calças e se esfregando com as notas. Ele então desaparece em sua casa, depois sai num rompante segurando um facão (um objeto fortemente associado com o conflito de classe e o medo burguês na Colômbia) e expulsa a equipe e os atores de seu terreno. Finalmente, ele vê uma lata de filme no chão, abandonada no tumulto, e ri perversamente enquanto a abre, retira o filme, expondo e destruindo seu conteúdo enquanto dança loucamente e se enrola com dezenas de metros de filme. A cena termina quando Londoño se congela abruptamente numa pose perfeitamente fotogênica, olha para o lado e pergunta para alguém que não aparece: “Quedó bien?” [Ficou bom?].

Em meio a toda a comoção que previsivelmente se deu após a estreia do filme, um crítico escreveu refletidamente: “Ospina e Mayolo conseguiram fazer uma crítica forte e direta, tão bem executada que, no escuro do cinema, as pessoas se sentem culpadas por terem participado como espectadoras de todas aquelas obras que eles acusam”⁽³⁶⁾. Contudo, outros lamentaram que, apesar da eficácia de sua crítica negativa, que “colocaria um fim ao que tinha sido um gênero prejudicial para a indústria de cinema nacional”, *Agarrando pueblo* fracassou em oferecer uma alternativa produtiva para o desenvolvimento dessa indústria e, ainda pior, ameaçou transformar qualquer tentativa futura de crítica social cinematográfica em um tema tabu⁽³⁷⁾. Numa entrevista extensa após o reconhecimento do filme como “melhor filme ficcional” em uma competição patrocinada pela Colcultura, uma instituição cultural do governo, Mayolo contestou essas críticas, afirmando que, embora as imagens de pobreza tenham sido justificáveis dentro do cinema militante, a mercantilização da pobreza havia tornado essas imagens redundantes para um público que, ao consumi-las, era tomado por um prazer sadomasoquista, ou até por indiferença. Também problemática foi a tendência de algumas instâncias do cinema militante importarem modelos de crítica de outros países latino-americanos (como Argentina e Cuba) sem

adaptá-las às peculiaridades do contexto local. Assim como os melhores exemplos do cinema militante tinham tentado criticar a exploração econômica a partir da posição dos explorados, *Agarrando pueblo* similarmemente pretendia estimar as reações das personalidades por trás dessas representações clichês da pornomiséria numa obra que questionava a própria distinção entre documentário e ficção⁽³⁸⁾.

Se o filme teve sucesso em denunciar a acumulação de imagens obscenas de pobreza e subdesenvolvimento que proliferaram no cinema por quase uma década, ele também rompeu com a tese de que a crítica social necessariamente encontraria sua forma mais apropriada no gênero de documentário cinematográfico, sugerindo que até as tentativas mais bem-intencionadas de representar fielmente um problema social são sempre mediadas. Se *Agarrando pueblo* teve sucesso em contribuir com o colapso iminente da indústria de sobretaxa, ele também forneceu um impulso positivo para o desenvolvimento do cinema ficcional na Colômbia. Em obras subsequentes de Ospina e Mayolo (produzidas individualmente e não em parceria), a injustiça social foi representada através de personagens ficcionais, como proprietários de terras e sua prole incestuosa, e a imagem do vampiro se tornou uma constante – uma ideia que lembrava a noção de antropofagia de Oswald de Andrade, mas de uma forma invertida e negativa⁽³⁹⁾. A maioria dos “filmes de sobretaxa” foi eventualmente banida para os arquivos da cinemateca nacional, onde o estoque de filme lentamente se deteriorou à medida que a amnésia histórica sobre essa década do cinema colombiano gradualmente se impôs. Mas a ideia da *pornomiséria* sobreviveu como uma categoria crítica útil dentro do discurso cultural da Colômbia – mais recentemente em relação a certas práticas artísticas contemporâneas engajadas em questões sociais, mas consideradas moralmente ambíguas. Isso abre um capítulo totalmente novo dessa história, cuja relevância se estende para muito além dessa narrativa ou região particular – porque, enquanto as estruturas que produzem e por sua vez consomem a obscenidade da pobreza continuarem existindo, haverá inúmeras oportunidades para sua exploração.

Tradução de Eloise de Vyllder

* Artigo publicado originalmente no número 21 de *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, verão 2009.

- ⁽¹⁾ Essa retórica foi representada ao longo de todo o filme pela voz off esporádica e estrategicamente colocada do presidente conservador Misael Pastrana, que tinha assumido o governo no ano anterior depois de uma eleição fraudulenta. O uso desse recurso e a forma como ele contradiz a imagem lembram a justaposição de Glauber Rocha do discurso de inauguração do governador José Sarney com imagens de seus eleitores pobres em *Maranhão 66* (1966), um filme que Mayolo e Ospina não tinham visto na época.
- ⁽²⁾ Embora sua importância nunca seja contestada, Luis Ospina identificou esse filme como o primeiro filme militante na Colômbia em suas memórias *Palabras al viento: Mis sobras completas* (Bogotá: Aguilar, 2007, p. 59).
- ⁽³⁾ Essa música foi escrita em homenagem a uma jovem dançarina de Cali, a quem o duo de salsa Nuyorican conheceu em 1968 enquanto estava em turnê na Colômbia.
- ⁽⁴⁾ É algo parecido com *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, embora talvez aqui a quebra diga respeito à precariedade e não ao drama sobre o que o filme contém, ou é incapaz de conter.
- ⁽⁵⁾ Ronald Kay escreveu sobre a “descontinuidade temporal” representada pelo que ele argumenta ser a conquista visual que resultou da chegada da fotografia às Américas. Ver Ronald Kay, *Del espacio de acá: Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados, 1980.
- ⁽⁶⁾ Na Colômbia, as favelas são chamadas *barrios de invasión*, “bairros de invasão”, “fundados” ou estabelecidos por um grupo de indivíduos ou famílias que ilegalmente se apropriam de terrenos privados ou públicos e constroem casas neles. El Guabal é um desses casos.
- ⁽⁷⁾ Londoño morreu aos 53 anos de uma doença que poderia ter sido tratada se ele tivesse os recursos para buscar os cuidados médicos adequados. Em sua coluna “Sunset Boulevard”, que publicou sob o pseudônimo de Norma Desmond, Ospina escreveu: “Quinze dias depois (de sua morte), autoridades (in) competentes chegaram (à sua casa) com uma ordem de despejo, mas Londoño, assim como no filme, expulsou os vampiros da pobreza do local”. *El Pueblo* (Semana Cultural), 19 de novembro de 1980, p. 11.
- ⁽⁸⁾ Aqui estou parafraseando a excelente leitura de Andrés Caicedo sobre esse filme em *Ojo al Cine*, n. 1, 1974, pp. 51-55.
- ⁽⁹⁾ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*. Trad. de Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 11-12.
- ⁽¹⁰⁾ Alberto Navarro, “Entrevista com Carlos Mayolo”. *Cinemateca*, n. 5, ago. 1978, p. 74.
- ⁽¹¹⁾ Alberto Rodríguez Hernández, “Entrevista con Hernando Salcedo Silva”. *Ojo al Cine*, n. 3-4, 1976, pp. 52-57.
- ⁽¹²⁾ Carlos Mayolo e Ramiro Arbeláez, “Secuencia crítica del cine colombiano”. *Ojo al Cine*, n. 1, 1974, pp. 17-30.
- ⁽¹³⁾ Ver Julio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”. *Aleph*, n. 4, set. 1972, pp. 167-76.
- ⁽¹⁴⁾ Ver Fernando E. Solanas e Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* [1973]. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1978.
- ⁽¹⁵⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008, pp. 49-50 e p. 61.
- ⁽¹⁶⁾ Ramiro Arbeláez e Carlos Mayolo, “Chircales”. *Ojo al Cine*, n. 1, 1974, p. 50.
- ⁽¹⁷⁾ O Instituto Cubano de Indústria e Artes Cinematográficas foi fundado em 1959, pouco depois da Revolução Cubana, e produziu filmes de figuras seminais como Tomás Gutiérrez Alea (tais como *Memórias do subdesenvolvimento*, 1968) e Julio García Espinosa, mas também produziu obras de cineastas de outras partes da América Latina, como *A batalha do Chile* (1977-78) de Patricio Guzmán.
- ⁽¹⁸⁾ Aqui Rodríguez cita o cineasta cubano Santiago Álvarez. Andrés Caicedo e Luis Ospina, “Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez”. *Ojo al Cine*, n. 1, 1974, p. 42.

- ⁽¹⁹⁾ *Cuadernos de cine*, n. 1, mar.-abril 1975, p. 17.
- ⁽²⁰⁾ Essas estatísticas são tiradas de *Cuadernos de cine*, op. cit., p. 21, e Carlos Álvarez, “Una década de cortometraje colombiano, 1970-80”. Borradores de cine, n. 1, 1982, p. 40.
- ⁽²¹⁾ *Cuadernos de cine*, op. cit., p. 22.
- ⁽²²⁾ Entre os críticos mais francos do Comitê pelo Controle de Qualidade estava Umberto Valverde, que argumentava que era quase impossível que os cineastas trabalhassem nesse contexto sem se sujeitar à autocensura. Ver Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá/Cali: Editorial Toronuevo, 1978.
- ⁽²³⁾ Alberto Navarro, “Entrevista con Luis Ospina”. *Cinematoca*, n. 1, 1977, p. 24.
- ⁽²⁴⁾ Um grande problema do cinema colombiano que é comentado extensivamente nos trabalhos acadêmicos existentes é que a maioria dos atores profissionais era na verdade atores de teatro, o que resultava em desempenhos exagerados.
- ⁽²⁵⁾ Alberto Aguirre, “Il Festival de Cine Colombiano: Radiografía veraz de un cine embrionario y pobre”. *Cuadro*, n. 3, 1977, p. 11.
- ⁽²⁶⁾ Carlos Mayolo e Marta Rodríguez, “El De\$precio del \$obreprecio”. *Ojo al Cine*, n. 2, 1975, p. 9.
- ⁽²⁷⁾ Traduzido para o inglês por Randal Johnson e Burnes Hollyman e reimpresso em Robert Stam e Randal Johnson (ed.), *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1982, pp. 69-71.
- ⁽²⁸⁾ Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*, op. cit., p. 67.
- ⁽²⁹⁾ Alberto Aguirre, “Il Festival de Cine Colombiano”, op. cit., p. 13.
- ⁽³⁰⁾ Id., *ibid.*, p. 21.
- ⁽³¹⁾ Luis Ospina, *Palabras al viento: Mis sobras completas*, op. cit., pp. 149-50 e p. 340.
- ⁽³²⁾ Ospina escreveu: “Para alcançar alguma distância, editei *Agarrando pueblo* em Paris, onde, graças à generosidade de Denise de Casabianca e ao enigmático Chris Marker (que eu nunca conheci), consegui terminar o filme.” *Ibid.*, p. 36.
- ⁽³³⁾ Esse documento não publicado apareceu recentemente nos arquivos de Luis Ospina.
- ⁽³⁴⁾ Essa história foi revelada por Mayolo em uma entrevista. Aparentemente o homem irado havia ameaçado esfaqueá-lo, levando a um confronto que terminou, finalmente, nessa colaboração. Ver Alberto Navarro, “Entrevista con Carlos Mayolo”, op. cit., pp. 73-74.
- ⁽³⁵⁾ Essa frase significa algo como “agarrar ou pegar as pessoas”, mas de uma forma agressiva e potencialmente exploratória. De acordo com Ospina, *agarrando pueblo* é um termo popular da região de Valle del Cauca (da qual Cali é a capital), que significa “enganar ou manipular o povo”. Ele cita o exemplo de um encantador de serpentes que reúne um grupo de espectadores curiosos com seu espetáculo (Harold Alvarado e Hernán Toro, “Con Luis Ospina agarrando pueblo desde París”. *El Pueblo* (Semana Cultural), 11 de junho de 1978). Em “Entrevista con Carlos Mayolo” (op. cit., p. 73), Mayolo descreve como o termo veio a adquirir uma conotação negativa em relação a atividades percebidas como exploratórias, por exemplo de estudantes de antropologia ou sociologia realizando trabalho de campo em bairros de periferia mas não retornando após a conclusão de seus projetos, ou de estrangeiros tirando fotos. “Sempre houve uma reação violenta contra esses indivíduos que tentavam invadir esses espaços sem pedir permissão ou colaboração.”
- ⁽³⁶⁾ Alberto Vides, “Agarrando premio”. *Diario del Caribe* (Suplemento), 18 de junho de 1978, p. 6.
- ⁽³⁷⁾ Oscar Jurado, “*Agarrando pueblo y Cuartito azul*”. *Cuadro*, n. 6, 1978, pp. 2-3.
- ⁽³⁸⁾ A última cena de *Agarrando pueblo* é uma entrevista informal conduzida pelos cineastas com Londoño.

- ⁽³⁹⁾ De acordo com Haroldo de Campos: “A antropofagia é a ideia de engolir criticamente a herança cultural universal, elaborada não a partir da perspectiva submissa, reconciliadora do ‘bom selvagem’, mas do ponto de vista desiludido do ‘mau selvagem’, o comedor de homens, o canibal”. Citado em Catherine David, “The Great Labyrinth”. *Hélio Oiticica* (catálogo de exposição), Rotterdam: Witte de With, 1992, p. 252. Enquanto a ideia de antropofagia de Andrade buscava resistir e transformar uma situação de dependência cultural, Mayolo e Ospina usavam imagens de canibalismo para representar as estruturas de exploração que determinam as relações sociais na Colômbia.



LUIS OSPINA

PATRICIA ARDILA

Um rapaz está olhando uma revista *Playboy* em um quarto onde os objetos se movem: vasos, cadeiras de balanço, vibrantes luminárias penduradas imprimem ritmo à cena. De repente ele se levanta, se livra da revista e sai para a rua. Está na cidade, com seus mendigos, lotéricas, fotógrafos e pessoas apressadas envolvidas no vertiginoso transcorrer urbano. Depois o jovem toma um trem e chega ao campo, onde se depara com imagens mais primitivas, agradáveis; e, ali, um cemitério semidestruído. Entra, olha as tumbas, as datas de nascimento e morte gravadas nelas, calcula as idades e se detém diante de uma onde jaz um morto que teria a mesma idade que a sua: o adolescente entra nela. E a tumba é fechada. *Vía cerrada* é o título do filme que foi rodado assim, nessa ordem, porque na época Luis Ospina não sabia da existência da montagem. Até então, só havia tido contato com a filmagem de cenas que seu pai registrava nos eventos importantes da vida familiar e era espectador contumaz das produções apresentadas nos teatros de Cali. Estava convencido de que os filmes eram rodados na mesma sequência que era projetada na tela.

Sua primeira obra cinematográfica, realizada quando tinha quinze anos, não aparece em nenhuma filmografia oficial. Ele a conserva “bem guardadinha”, como um pecado de sua infância.

ENQUANTO O DIRETOR DORME

Ele sempre quis fazer cinema. Por isso, depois de terminar o colégio, em Cali, foi para os Estados Unidos fazer o *high school* e, em 1968, entrou na Universidade do Sul da Califórnia (USC), em Los Angeles, para estudar cinema. Em 1969, foi para a Universidade da Califórnia (UCLA), na mesma cidade.

Passaram-se dois anos até ter de novo contato com uma câmera. Foi quando chegou a hora de apresentar, na universidade, o Projeto Um – prova de fogo para os estudantes da escola de cinema, que tinham que fazer um filme sem nenhum conhecimento técnico prévio. Aqueles que se saíam bem podiam continuar o curso. A competição era dura. Apresentavam-se oitenta filmes por trimestre e apenas vinte passavam. Nessa ocasião, escolheu fazer a adaptação de um conto de Sartre intitulado “Erostrato”. O filme se chamou *Atto de fé*, e companheiros da faculdade colaboraram como atores e técnicos. Essa primeira experiência foi bem-sucedida – porque conseguiu sair à frente

na feroz competição, porque ele provou a si mesmo que podia contar uma história e porque com o filme ganhou, em 1977, o primeiro prêmio do Festival Nacional de Super-8 na Colômbia.

Os dois anos acadêmicos seguintes introduziram cursos técnicos e o estudo de disciplinas mais diretamente relacionadas com o cinema. Nessa etapa, fez dois filmes. O primeiro, experimental, intitulado *Autorretrato (dormido)*, constituiu-se como um grande desafio, pois se tratava de obter um filme que se fizesse sozinho: ele posicionou a câmera (funcionando de maneira automática), enfocou uma cama e se deitou para dormir. A câmera registrou um tempo real de dez horas de sono. Mas o filme, rodado a um fotograma a cada dez segundos e projetado a 24 quadros por segundo, dura apenas três minutos. Obviamente, não tem nem texto nem música e, como afirma seu autor, “escassamente tem diretor”. Na verdade, se tratava de um trabalho experimental ou conceitual; uma proposta do chamado “cinema minimalista”, à qual se deve abonar um mérito: “É o único filme na história do cinema que foi realizado por um homem dormindo”, segundo consta em uma nota de esclarecimento que aparece na ficha técnica da obra, enviada por Ospina ao Primeiro Festival Nacional de Super-8.

Depois veio *O bombardeio de Washington*, filme de um minuto que foi apresentado como trabalho para uma oficina de desenho e montagem que Ospina cursava na universidade. Desta vez, decidiu se aproveitar dos restos de película que encontrou no sótão de uma casa velha de Los Angeles – cenas da Segunda Guerra Mundial, da Guerra da Coreia, trechos de documentários sobre Washington, algo como “o *objet trouvé* do surrealismo que se converte em obra de arte”. Começou, então, a criar a ficção de que a capital norte-americana era bombardeada, encaixando as cenas dos diversos materiais descobertos. *A sacração da primavera*, de Stravinsky, acompanhou essa ilusão filmica. Finalmente, para terminar seus estudos teve que elaborar um segundo projeto que consistia em fazer um filme de 16mm em preto e branco. E ali se evidenciou a contradição que tinha estado latente em sua vida acadêmica: estava estudando cinema em um país estrangeiro, mas o que ele queria fazer eram filmes sobre temas colombianos.

CONTESTADORES DO OFÍCIO

Em 1971, Luis Ospina foi passar as férias em Cali e, com Carlos Mayolo – amigo de infância e “figura-chave” permanente em sua vida como cineasta

desde que se encontraram em uma sessão de *O gabinete do Doutor Caligari*, quando tinham treze anos –, combinou que se dedicariam ao cinema. Resolveram filmar os Jogos Pan-Americanos, celebrados na cidade naquele ano.

Mayolo pegou “emprestada” uma Bolex de uma agência de publicidade e saíram fazendo um documentário sobre o evento, sem roteiro prévio, um pouco à caça das cenas que se captavam de fora dos estádios; quer dizer, a partir da perspectiva daqueles que não podiam participar como espectadores do certame porque não tinham como pagar as entradas para as competições esportivas. Mas, também, como contrainformação da versão oficial do espetáculo, registrada em um filme realizado por Diego León Giraldo, intitulado *Cali, ciudad de América* – ao qual Ospina e Mayolo responderam com *Ouça veja*.

Em dezembro de 1972, dentro da mesma tônica de obter a versão contra-oficial desse tipo de acontecimento, Ospina (definitivamente de volta à Colômbia), de novo em companhia de Mayolo, fez *Cali: de película*. Mesmo contratados pela empresa patrocinadora Licorera del Valle, alcançaram seu objetivo de fazer uma versão humorística, crítica e satírica da Feira de Cali.

EM UM CANTO DA ALMA

Povo marchando, cartazes ao alto, repetição de palavras de ordem e tudo aquilo de “a classe operária vai ao paraíso” – assim foi o filme de agitação política do qual Ospina fez parte em 1973, essa época em que, como ele diz (apoiando-se no tango), “a gente procura cheio de esperança...”.

O triunfo de Allende no Chile, as tentativas de unificar a esquerda no país, de “juntar essas linhas paralelas que nunca se juntam”, e toda a avalanche de politização que havia se desencadeado em 1968 originaram esse filme de criação coletiva, que tinha como única finalidade a agitação política, aproveitando a conjuntura eleitoral de 1974. Exibido em sindicatos, universidades e cineclubes, depois ele saiu de circulação. E, ainda que Ospina não tenha muito orgulho do trabalho, do qual só participou na etapa da montagem, confessa que guarda uma cópia dele. “Onde? Em um canto da alma”⁽¹⁾.

ENTRE CENSURA E PRÊMIOS OFICIAIS

Com *Asunción*, os riscos foram maiores. Mise-en-scène, direção de atores não profissionais, elaboração de diálogos, manejo da psicologia da personagem e busca de uma dramaturgia mais definida foram os elementos

trabalhados nesse filme de 16mm colorido, o primeiro realizado com a sobretaxa em mente⁽²⁾.

É a história da empregada que, aproveitando a viagem de seus patrões para fora da cidade, organiza uma festa, quebra os objetos da casa, convoca uma tremenda desordem e, finalmente, abandona o lugar, deixando todos os eletrodomésticos ligados e o rádio no volume mais alto, executando assim sua vingança pelo tratamento ao qual era submetida. Este filme, o mais bem resolvido de Mayolo e Ospina até esse momento, viveu uma situação muito específica.

Apesar de a Junta de Censura ter deixado a obra passar, com o esclarecimento de que era para maiores de dezoito anos e, dentro desse público, para “gente de caráter bem formado”, a Junta de Qualidade a recusou. As razões? “Deficiências técnicas, já que o som está malfeito... A edição é abrupta e o processo de laboratório é insuficiente.” Com certeza, se tivessem perguntado aos senhores membros da Junta de Qualidade o que queriam dizer com “edição abrupta” e “laboratório insuficiente”, eles não saberiam explicar. Os motivos da censura (porque se tratava realmente disso) alegados em 1975 deveriam ser tão absurdos que, dois anos mais tarde, foram jogados por terra quando *Asunción* ganhou o primeiro prêmio no concurso organizado por Colcultura⁽³⁾ na modalidade de curta-metragem de ficção e o prêmio de melhor roteiro da disputa.

Foi precisamente em 1975 que começou o grande boom da sobretaxa e, com ele, a comercialização dos aspectos mais dramáticos da realidade colombiana. É quando Ospina e Mayolo decidem voltar ao cinema independente e, então, fazem *Agarrando pueblo*, uma realização na qual se critica esse momento do sobretaxa, em que a miséria é “enlatada” para se converter em produto de exportação por excelência. Esse filme participou do terceiro Festival de Colcultura e levou o primeiro prêmio. Na Europa, *Agarrando pueblo* causou grande impacto e obteve os prêmios Novais Teixeira, no Festival de Lille, e Interfilm, no Festival de Oberhausen.

Depois dessa experiência, Ospina, em colaboração com seu irmão Sebastián, começa a escrever um roteiro sobre Bolívar; um Bolívar diferente, quando já perdeu o poder, quando sai de Bogotá em direção ao litoral para embarcar para a Espanha. Segundo diz Luis, “é um filme mais hípico que épico, porque a maior parte sucede a cavalo”.

O roteiro chegou a circular na Europa, pois lhes interessava conseguir uma coprodução com alguma empresa europeia de televisão. Porém, a criação dessa

história tropeçou diante da grande avalanche de materiais sobre o Libertador, coincidente com os aniversários que se estavam por festejar, e eles tiveram a sensação de que se falava de Bolívar em excesso: o projeto foi arquivado.

A HORA DO VAMPIRO

A primeira vez que Luis Ospina se encontrou com a morte foi quando, a dois quarteirões de sua casa, em um terreno baldio [*mangón*, no espanhol falado em Cali], se deparou com a visão do cadáver de uma das vítimas do *monstro dos mangones*, um funesto personagem que espalhou o terror em Cali no início de 1960. A vítima era um menino com a mesma idade que a sua, uns onze ou doze anos, e como este apareceram outros 28 cadáveres em circunstâncias similares, exibindo sinais de violação e, segundo disseram alguns, com evidências de que tinham tido o sangue extraído.

Em torno desses crimes e expressões de violência se teceu uma lenda. E foi a imaginação popular que se encarregou de dar diferentes versões sobre quem seria o monstro: uns diziam que era um sádico louco; outros, que se tratava de um milionário que tinha uma doença rara e necessitava de enormes quantidades de sangue para sobreviver; alguns, que era um assunto de traficantes do líquido vital; enfim, múltiplas interpretações que tentavam dar conta dos espantosos crimes cometidos contra crianças – a maioria, de classes sociais baixas.

Vinte e dois anos mais tarde, Luis Ospina, na companhia de Alberto Quiroga, escreve o roteiro sobre essa história, que desde sua infância o rondou como um fantasma. Escolheram a versão do milionário doente, voraz consumidor de sangue, e, se apoiando na figura de Howard Hughes, magnata excêntrico que viveu recluso a maior parte de sua vida, a inscreveram no mito universal de Drácula, partindo da lenda local de vampiros caleños.

E a escolha do tema se apoia no que interessa ao grande público. O fato de ter filmado uma história da imprensa sensacionalista surge da seguinte constatação: neste país, se consome muita literatura de violência, o que de nenhum modo é gratuito; a violência é o meio natural de existência da maioria dos colombianos. Entretanto, essa não é a única razão pela qual Luis Ospina realizou *Puro sangre*...

O vampirismo sempre foi uma de suas obsessões e tem antecedentes em outras produções cinematográficas. Em *Asunción*, está presente no momento em que a empregada se corta ao abrir uma lata de pêssegos e deixa cair as

gotas de sangue no creme que servirá a seus patrões na hora do almoço. *Agarrando pueblo*, que na Europa ficou conhecido como *Os vampiros da miséria*, apresenta outra classe de vampirismo: o de se aproveitar ao máximo das condições sub-humanas de vida do povo colombiano. Mas em *Puro sangre*, seu último longa até o momento, o vampirismo chega ao “máximo grau de coagulação...”; aqui, sim, a história é puro sangue.

Puro sangre: uma criação de Luis Ospina, de quem não se pode falar sem mencionar Mayolo, com quem ele fundou em Cali o cineclube Estudio 35, além de terem codirigido vários filmes; ou sem falar de Andrés Caicedo e Ramiro Arbeláez, com os quais Ospina e Mayolo criaram a revista *Ojo al Cine*; ou de Eduardo Carvajal, colaborador em vários de seus trabalhos; esse grupo de cineastas vallecaucanos, enfim, que criou o fenômeno conhecido no meio como Caliwood...

... Uma criação de quem, além de dirigir e montar seus próprios filmes, atuou como montador nos trabalhos de seus colegas, porque essa é a etapa da realização que mais o apaixona: “O momento em que se está isolado de uma porção de gente presente na filmagem, onde há pelo menos 35 pessoas dependendo de que alguém diga algo... Por outro lado, na montagem se está sozinho com todo filme, e se este fica bom ou ruim vai depender do que se faz ali: o momento em que se juntam todos os fios soltos”.

E, talvez, essa predileção pela montagem venha do instante em que descobriu que, ao contrário do que havia pensado em sua adolescência, os filmes não são filmados na sequência.

Tradução de Natalia Christofolletti Barrenha

* Publicado originalmente em *Cuadernos de cine colombiano*, revista da Cinemateca Distrital de Bogotá, n. 10, junho de 1983.

⁽¹⁾ Trata-se do documentário de criação coletiva *Viene el hombre* (1973) [Nota da Tradutora].

⁽²⁾ Em 1972 foi promulgada a “Ley del Sobreprecio” (Lei da Sobretaxa), com o propósito de impulsionar a produção cinematográfica colombiana. Seria cobrado um valor adicional (daí o nome) nas entradas de cinema – nesse momento, as mais baratas do continente – para financiar a produção e a exibição de curtas e longas-metragens nacionais. A etapa do Sobreprecio é uma das mais controversas da história do cinema colombiano: reativou especialmente a realização de curtas-metragens e de documentários no país e abriu caminho para novos realizadores, principalmente independentes. Entretanto, abundam os filmes de má qualidade, muitos deles dedicados a explorar a miséria [Nota da Tradutora].

⁽³⁾ Instituto Colombiano de Cultura, criado em 1968 e subordinado ao Ministério da Educação. Foi fechado em 1997 para dar lugar ao Ministério da Cultura [Nota da Tradutora].



FILMES

EM ORDEM CRONOLÓGICA



ATO DE FÉ (REDUX)

ACTO DE FE (1970-2017), de Luis Ospina, 17 min. 14 anos.

Em um dia comum, um homem desesperado decide comprar um revólver com o desejo de matar indiscriminadamente. Entre as massas e a solidão individual, percorre uma jornada existencial. O curta é uma adaptação do conto “Erostrato”, de Jean-Paul Sartre.

O niilismo marca este primeiro trabalho no cinema feito por Luis Ospina quando ele contava 21 anos. Para narrar um dia na vida de uma pessoa, adota-se a perspectiva de um olhar estrangeiro – o curta é fruto da vivência do diretor em Los Angeles, no momento em que cursava cinema na UCLA. Da varanda do sexto andar de um prédio, um homem (David Hamburger) olha as pessoas que circulam pelas ruas. Como em “Erostrato”, conto de Jean-Paul Sartre publicado em 1939 que foi a fonte de inspiração para o filme, os indivíduos são comparados a insetos que assumem diferentes percursos, compondo o movimento dinâmico das massas. A câmera, em *plongée*, acentua o esmagamento da humanidade e torna mais grotescos os gestos comuns dos homens. “A você pode parecer agradável, mas a mim me produz nojo”, diz o personagem. Neste ponto não há nada que o impeça de cruzar as fronteiras do correto e do cordial, e o personagem sai em meio à multidão, disposto a atirar sem critérios. A mobilidade do Super-8 e os planos próximos proporcionam o clima de uma dupla caça: ao inimigo exterior e ao inimigo interior. O homem acaba por atirar em um sujeito (Hebert Di Gioia) e foge. Termina escondido em um banheiro, sucumbindo em um local público destinado aos dejetos, sem coragem de tirar a própria vida. Como parte do material original se perdeu, a versão restaurada valeu-se dos *out-takes* e tem, portanto, pequenas diferenças com relação ao filme de 1970. (Marina Campos)

MONSERRATE

MONSERRATE (1970), de Carlos Mayolo e Jorge Silva, 6 min. Livre.

Ensaio audiovisual que lança olhares singulares sobre as peregrinações à Basílica do Senhor de Monserrate, no alto do Cerro de Monserrate, em Bogotá. Apresenta imagens documentais de momentos distintos do périplo religioso.

Do alto do Cerro de Monserrate, com seus 3152 metros de altitude, é possível apreciar uma vista única da cidade de Bogotá. No filme, a experiência da subida mescla contemplação e catarse divina. Por meio das imagens feitas pelos cineastas, veem-se diferentes momentos vivenciados por aqueles que sobem o cerro. A vista panorâmica do teleférico, as paisagens naturais da trilha seguida a pé, o ponto de vista do condutor do trem entre outras imagens permitem estabelecer associações com a câmera-olho de Dziga Vertov na medida em que ela também quer captar o “cotidiano” dessas peregrinações com seus ângulos inusitados e a espontaneidade do olhar de quem mira a objetiva. A montagem aqui não procura dar um sentido único e concatenado às imagens, mas proporciona uma conexão entre as diferentes formas de se ver o local: religiosa, com as promessas e as missas; comercial, com a venda ambulante de comidas e de souvenirs cristãos; cultural, com a apropriação do espaço pelo turismo. (Marina Campos)



AUTORRETRATO (DORMIDO)

AUTORRETRATO (DORMIDO) (1971), de Luis Ospina, 3 min. Livre.

Inspirado em Sleep (1963), em que Andy Warhol filma John Giorno enquanto dorme, Ospina registra o próprio sono, depois eliminando os “tempos mortos”.

Os anos de Luis Ospina em Los Angeles renderam, além da prática cinematográfica, uma imersão na cultura underground norte-americana. Para *Autorretrato (dormido)*, o diretor inspira-se no filme *Sleep* (1963), em que Andy Warhol filma o sono do poeta e artista performático John Giorno, em um registro de mais de seis horas que interroga a relação do real com o performativo no contexto da arte, do capitalismo e da cultura de massas. Em sua obra, Ospina investiga, com humor, as consequências de retirar do sono bruto seus “tempos mortos”, colocando o próprio corpo como objeto da experiência. A velocidade é acelerada, alguns fotogramas são eliminados e a respiração do diretor transforma-se em ritmo, vibração. Trata-se da “primeira película filmada por um homem dormindo”, de acordo o diretor, que se desloca entre observado e observador, fazendo da obra um filme-sonho. *(Marina Campos)*

O BOMBARDEIO DE WASHINGTON

EL BOMBARDEO DE WASHINGTON (1972), de Luis Ospina, 1 min. Livre.

Inspirado em A movie (1958), de Bruce Conner, e valendo-se de imagens de arquivo, o filme cria a ilusão de que a capital norte-americana é bombardeada.

A partir de pedaços de filmes encontrados no sótão de uma casa em Los Angeles, Luis Ospina realiza este curta como trabalho para uma disciplina de desenho e montagem do curso de cinema que fazia na UCLA. Eram cenas da Segunda Guerra Mundial, da Guerra da Coreia e de documentários sobre o distrito federal dos Estados Unidos, Washington. De posse desse rico material, o cineasta cria uma ficção na qual a capital norte americana é sobrevoada por um avião que lança uma bomba sobre o Capitólio, ao som de *A sagração da primavera*, de Igor Stravinski. Sob a influência de Dziga Vertov e Bruce Conner, as imagens deste ensaio audiovisual dizem bastante sobre a experiência do diretor em um país estrangeiro, num contexto em que as artes na América Latina travavam uma luta de descolonização cultural e política com relação aos yankees. *(Marina Campos)*



OUÇA VEJA

OUÇA VEA (1972), de Luis Ospina e Carlos Mayolo, 27 min. Livre.

De longe, de trás das grades, grande parte da população de Cali acompanha a sexta edição dos Jogos Pan-Americanos, realizados na cidade em 1971. Os registros revelam os contrastes entre o empenho para a realização do evento e o descaso com as mazelas sociais.

Ouçã veja é a primeira realização do Grupo de Cali, que naquele mesmo momento criava a Ciudad Solar, espaço de convivência artística e morada dos integrantes, e fundava um cineclube. Carlos Mayolo e Luis Ospina saem de Bogotá rumo a Cali para filmar a sexta edição dos Jogos Pan-Americanos, realizados na cidade entre julho e agosto de 1971. Uma série de dificuldades no caminho resulta em atraso: eles chegam três dias depois da abertura [ver texto de Andrés Caicedo traduzido para o português e reproduzido neste catálogo]. Sem credenciamento, restava-lhes filmar o evento de fora, e essa condição os leva a se identificarem com os que também não assistem aos Jogos: policiais que dançam descontraidamente, pessoas que jogam nas ruas e campos, artistas de ruas fazendo malabarismos, crianças que brincam sem segurança em cursos d'água. Permeando o momento festivo tem-se, também, a fome e a miséria. Ouvem-se a empolgação de um público selecionado e a fala oficial do presidente da Colômbia, Misael Pastrana; veem-se os excluídos. A eles resta apenas espiar atrás das grades e dos muros. São marcantes os contrastes entre as imagens. Tem-se a imagem de um outdoor com a frase “Passados os Pan-Americanos, Cali continuará progredindo: pague em dia seus impostos municipais”, e mais adiante tem-se o plano fixo de uma mulher pobre, cujo sorriso revela a falta de dentes. Este exercício dialético deixa claras as contradições entre o exibicionismo oficial e o descaso camuflado. *(Marina Campos)*



CALI: DE PELÍCULA

CALI: DE PELÍCULA (1973), de Luis Ospina e Carlos Mayolo, 14 min. Livre.

Com ironia e sutileza, o documentário traz imagens da Feira de Cali em toda sua diversidade: vendedores ambulantes, artistas amadores, concursos de miss, touradas, bailes. Uma variedade de atividades que compõem um rico panorama da cultura da cidade colombiana.

Depois de terem dirigido juntos *Ouça veja* (1972), Luis Ospina e Carlos Mayolo correalizam este curta documental, que tem novamente sua cidade natal como protagonista. Entre barraquinhas que vendem brinquedos, máscaras, enfeites e outros badulaques, o espectador é levado ao meio da multidão que visita e se diverte com a Feira de Cali. Em suas múltiplas atrações, artistas populares e indígenas convivem harmoniosamente com desfiles de cavalos e jogos, sob os olhos atentos e entregues do público. Fruto de uma demanda da Licorera del Valle, patrocinadora do evento, a obra foge do formato de filme institucional e traz o espetáculo das ruas e da cultura tradicional numa perspectiva satírica, crítica e com boas doses de humor. Desta forma, cria uma atmosfera que expressa o que é a cultura da cidade: uma complexa convivência entre o popular e o elitizado, entre a cultura tradicional e a importada. Em uma montagem musical que abriga diferentes vistas sobre o evento, constrói-se um ritmo que agrega todos os participantes e manifestações em uma mesma forma de vivência. Além desse tratamento sutil da cultura da cidade, o filme expressa também a cinefilia característica do grupo de Cali, visto que remete, em sua estrutura e tema, ao curta *À propos de Nice* (1929), de Jean Vigo. (Marina Campos)

ASUNCIÓN

ASUNCIÓN (1975), de Luis Ospina e Carlos Mayolo, 15 min. Livre.

A história de uma empregada doméstica que se revolta contra a opressão de seus patrões.

Uma mulher posa para uma fotografia em uma praça de Bogotá. Ela é Asunción. Ao fundo, ouve-se uma narração masculina que ressalta a inexistência de seres superiores e prega a igualdade das classes sociais. Depois temos Asunción sendo convocada, pelo badalar dos sinos de sua senhora (Mónica Silva), a servir o jantar da família. A senhora dá ordens e controla o trabalho de Asunción, sempre com olhar de desconfiança. Enquanto os patrões estão na sala de jantar, a empregada corta o dedo e derrama seu próprio sangue no molho que será servido. Essa cena traz uma das referências estéticas do Grupo de Cali: o “Gótico Tropical”. Aqui, o recurso se dá como metáfora da opressão social, representada pelos patrões que, como vampiros, sugam o esforço da empregada. Com a viagem da família, Asunción decide imprimir sua marca, promovendo uma festa que leva a casa a um estado de caos. Com um final libertário de subversão feminina e de classe, o filme expressa uma nova visão de cinema político, em um contexto cinematográfico colombiano de produção excessiva de documentários. O curta foi filmado na casa da família de Mayolo, e Marina Restrepo, que interpreta Asunción, havia de fato trabalhado como doméstica ali e tinha sido demitida pela mãe de Mayolo, que nada sabia sobre o filme. Apesar de inicialmente censurado, o curta levou o primeiro prêmio no concurso organizado pela Colcultura, órgão nacional colombiano para a promoção da cultura. (Marina Campos)





AGARRANDO PUEBLO – OS VAMPIROS DA MISÉRIA

AGARRANDO PUEBLO (1978), de Luis Ospina e Carlos Mayolo, 27 min. Livre.

Falso documentário sobre cineastas que, trabalhando para uma TV alemã, filmam mendigos, crianças de rua e situações de precariedade nas ruas de Cali. Crítica mordaz à pornomiséria e ao oportunismo do cinema tipo exportação, que denuncia a pobreza no Terceiro Mundo visando ao sucesso na Europa.

“Uma paródia anárquica de um cinema documentário miserabilista, aquele que por um modo displicente de focalizar os problemas sociais filma ‘abjetamente’ a miséria e a explora comercialmente.” É assim que Bruno Vasconcelos descreve *Agarrando pueblo* no catálogo do forumdoc.bh, onde o filme foi exibido em 2008, trinta anos depois de sua estreia e na esteira do lançamento de *Um tigre de papel*. O provocador e sarcástico média-metragem, ao lado do manifesto “O que é a pornomiséria?”, escrito por Mayolo e Ospina para acompanhar a *première* francesa, em maio de 1978, teve repercussão. O filme incomodava, e não apenas a cineastas colombianos, que, impulsionados por um dispositivo protecionista, produziam curtas-metragens de denúncia da pobreza sem maiores interrogações éticas ou formais, mas também a realizadores latino-americanos engajados no combate às injustiças sociais e ao subdesenvolvimento, num contexto em que o *nuevo cine* ganhava espaço e prestígio nos festivais internacionais. Afinal, era como se o título internacional do filme de Ospina e Mayolo os tivesse acusando: “vampiros da miséria”. A precoce combinação de cenas gravadas em preto e branco por uma *portapak* Sony com imagens em cores filmadas em 16mm, garante a variação de texturas, que acentua a dimensão autorreflexiva do filme. (Lúcia Monteiro)

PELA MANHÃ

POR LA MAÑANA (1979), de Bellien Maarschalk e Patricia Restrepo, 8 min. Livre.

O café da manhã cotidiano de um casal em que a falta de comunicação domina. As ações mecânicas do marido que sequer olha sua esposa são tomadas por três ângulos diferentes, sob a narração do poema “Le Déjeuner du matin”, de Jacques Prévert.

Neste curta-metragem experimental, a holandesa Bellien Maarschalk se une à caleña Patricia Restrepo, integrante do comitê de redação da revista *Ojo al Cine* ao lado de Luis Ospina, Carlos Mayolo e Andrés Caicedo e que, em 1978, funda o coletivo Cine-Mujer. A câmera enquadra em plano médio uma mulher sentada (Patricia Bonilla) que olha fixamente para a objetiva. Acompanha-se sua expressão angustiada e a narração de uma voz feminina, que descreve as ações de seu marido. Ele toma seu café da manhã, indiferente à presença da esposa. Um corte. Um homem (John Oberlaender) coloca café, leite e açúcar em sua xícara, fuma um cigarro, veste o paletó e sai da casa. O automatismo da ação é reforçado por pequenos cortes e repetições da mesma imagem. Outro corte. Plano geral em que se vê um casal no momento do café da manhã. A distância da câmera é a mesma da incomunicabilidade do casal: cada um se posta numa ponta da mesa e eles não cruzam os olhares. Ele realiza os mesmos movimentos descritos na cena anterior; ela observa sua invisibilidade diante do marido. A narração retorna. O único momento de aproximação é o zoom final sobre a xícara, que é finalizado abruptamente. A mecanicidade dos gestos e a inexistência das trocas de olhares criam uma atmosfera de ausência dentro do ambiente interno, reforçada pela vivacidade da chuva que corre do outro lado da janela. (Marina Campos)





PURO SANGUE

PURA SANGRE (1982), de Luis Ospina, 98 min. 16 anos.

Um velho milionário dono de um empório açucareiro é diagnosticado com uma estranha doença. Para sobreviver, precisa de constantes transfusões de sangue de crianças e adolescentes, que serão obtidas através de aberrantes estratégias.

Escrito em parceria com Alberto Quiroga, o roteiro do primeiro longa-metragem de ficção de Luis Ospina baseou-se em fatos reais ocorridos em Cali, misturados ao imaginário e às lendas da cidade. Valendo-se dos códigos do cinema de terror, o filme translada o arquétipo do vampiro para o velho milionário Roberto Hurtado (Roberto “Fly” Forero), cuja insaciável necessidade de sangue é comparada à das pulgas e dos mosquitos característicos dessa região tropical. A figura do magnata dependente de sangue alheio apresenta um vampirismo social que questiona as dinâmicas de classe e raça presentes no Vale do Cauca, imprimindo no filme um tom político de complexa e astuta construção. Várias cenas do velho magnata “chupa-sangue” fazem referência explícita a *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles; Charles Foster Kane e Roberto Hurtado se encontram nas cenas rodadas em contraluz, na convalescência, no cuidado da enfermeira e da monja. O “Gótico Tropical” aqui se constrói não só pelo argumento, mas também pela delicada direção de arte (Karen Lamassonne) e pela fotografia (Ramón Suárez), que acentuam a presença da cor vermelha, contrastando-a com o verde e as cores terrosas em um constante jogo de sombras. Na foto ao lado, de autoria de Eduardo Carvajal, Carlos Mayolo, Florentina Lemaitre e Humberto Arango durante as filmagens. *(Jenny Fonseca)*



CARNE DE SUA CARNE

CARNE DE TU CARNE (1983), de Carlos Mayolo, 94 min. 16 anos.

Cali, 7 de agosto de 1956. Reunida para o velório da matriarca, uma família rica é acordada por misteriosas explosões e se refugia em sua casa de campo. Ali, a adolescente Margareth, recém-chegada dos Estados Unidos, inicia uma incestuosa relação com seu meio-irmão Andrés, narrada com códigos dos filmes de série B e do horror.

Na madrugada de 7 de agosto de 1956, em meio à ditadura militar de Gustavo Rojas Pinilla, sete caminhões do Exército carregados de dinamites explodem no centro de Cali. O acontecimento, que marca a infância de Mayolo e de toda a geração ligada à Ciudad Solar, inspira *Carne de sua carne*, primeiro longa-metragem do diretor. A opulência com que vive a família Velazco contrasta com a situação dos trabalhadores rurais, tratados com violência. A adolescente Margareth (Adriana Herrán) e seu meio-irmão Andrés (David Guerrero) vão à casa de fazenda onde vive o tio Luis (Santiago García) e ali se encontram com o passado da família: leem antigas cartas e vestem roupas dos antepassados. Em uma clara referência a George Romero e ao cinema de horror, a atmosfera sombria do lugar, marcada pelo clima de mistério e violência social, dá ensejo a uma série de acontecimentos sobrenaturais. Presentes no subtexto do filme, a desigualdade social e a aguda exploração dos mais pobres pelos mais ricos encontrarão expressão nas figuras do vampirismo e do canibalismo. Nomes importantes de Caliwod integram o elenco – Luis Ospina e seu irmão, Sebastián, além de Karen Lamassonne, Vicky Hernández e o próprio Mayolo, que faz o papel de um empregado. *(Lúcia Monteiro)*

EM BUSCA DE “MARÍA”

EN BUSCA DE “MARÍA” (1985), de Luis Ospina e Jorge Nieto, 15 min. Livre.

Documentário que pretende reconstruir a memória quase perdida de María, primeiro longa colombiano, inspirado no romance de Jorge Isaacs.

Fazendo uso da montagem polifônica de uma série de entrevistas, da reconstrução cênica, da fotografia de cena e do material de arquivo, este documentário busca recuperar a memória dos inícios do cinema colombiano. Dos 25 segundos que restam de *María*, filme dirigido pelo espanhol Máximo Calvo em 1921 na região de Cali, surge uma reflexão sobre o esquecimento. “Não me lembro de mais”, “Não me lembro direito do que aconteceu”, “Já não me lembro com muito detalhe”, dizem os entrevistados, cuja memória parece ter-se esvaído junto ao celuloide desaparecido. Reconstrói-se através de encenações o que as fotografias de cena ainda existentes sugerem: um encontro de estéticas. Se há referências ao romantismo de influência francesa presente em *María*, livro publicado pelo escritor colombiano Jorge Isaacs em 1867, e ao cinema silencioso, elas se misturam com os cenários tropicais do Vale do Cauca. *(Jenny Fonseca)*

MOMENTOS DE UM DOMINGO

MOMENTOS DE UN DOMINGO (1985), de Patricia Restrepo, 24 min. Livre.

Por que filho homem e filha mulher desempenham papéis tão distintos nos álbuns de retratos da infância? Interrogação sobre o aprendizado do gênero.

Num domingo em família, parece natural que a menina ajude a mãe a arrumar a casa e o garoto vá às compras com o pai. Tudo se complica quando se trata de construir uma pipa e colocá-la para voar. Com roteiro de Patricia Restrepo e Dora Cecilia Ramírez, *Momentos de um domingo* é realizado por uma equipe composta majoritariamente de integrantes do coletivo Cine-Mujer, fundado em 1978. O curta, rodado em 16mm, com fotografia de Luis Crump e edição de Luis Ospina, encena as memórias da mãe, despertadas quando ela vê, em companhia da filha, fotografias de sua infância. O filme então resgata os costumes de uma época anterior àquela que viveu a liberação em sua juventude. A garota se sente frustrada por exercer papéis femininos, mas ainda não é madura o suficiente para perceber o lugar ocupado pelo pai, de quem não deseja mais do que chamar a atenção e ser adorada. *(Paula Ramos)*



ANDRÉS CAICEDO: UNS POCOS BONS AMIGOS

ANDRÉS CAICEDO: UNOS POCOS BUENOS AMIGOS (1986), de Luis Ospina,
86 min. 16 anos.

Retrato documental do escritor caleño Andrés Caicedo (1951-1977), baseado em imagens de seu filme inacabado Angelita y Miguel Ángel (1971), realizado em parceria com Carlos Mayolo, e depoimentos de críticos, amigos e familiares. Ospina imagina como teria sido aquele curta-metragem inconcluso e interroga as razões do suicídio do amigo.

Em 1977, pouco depois de receber a cópia de seu primeiro livro, *Viva a música!*, que acabara de ser editado, Andrés Caicedo põe fim à própria vida, aos 25 anos. Apesar de suas inegáveis qualidades literárias, a obra do escritor ainda era pouco conhecida quando, em 1986, Luis Ospina decide dedicar-lhe seu primeiro longa-metragem documental, já ancorado na tríade que nortearia toda sua produção seguinte: cidade, memória e morte. Contemporâneos, amigos e parceiros na fundação da Ciudad Solar, do Cine Club de Cali e da revista *Ojo al Cine*, Ospina e Caicedo estiveram no centro da atividade artística e cultural caleña no início dos anos 1970. Através da montagem de materiais de arquivo (fotografias de Caicedo da infância à juventude, imagens e sons de *Angelita y Miguel Ángel*, curta inacabado que realiza junto a Carlos Mayolo) e de entrevistas com pessoas que conviveram com o jovem escritor, o filme restitui as inquietações que motivaram toda uma geração de artistas, cineastas e intelectuais nascidos em Cali, cidade de agudas contradições e desigualdades. “A violência no Vale do Cauca dá base e motivo para o fascínio pelo horror”, diz um dos entrevistados, numa hipótese para explicar não só a presença do vampirismo na literatura de Caicedo, que era leitor de Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, mas também as origens do “Gótico Tropical”. (*Lúcia Monteiro*)



A MANSÃO DE ARAUCAIMA

LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA (1986), de Carlos Mayolo, 85 min. 16 anos.

Suspensão no tempo e isolado do resto do mundo, um casarão abriga Don Graciliano, o dono; Camilo, piloto; Cristobal, escravo; Paulo, guarda; e La Machiche, atriz. A chegada de uma intrusa perturba o estranho equilíbrio.

Álvaro Mutis (1923-2013) queria que Luis Buñuel (1900-1983), seu amigo, igualmente admirador da literatura surrealista e interessado por romances ingleses do século XVIII, filmasse uma novela gótica ambientada nos trópicos, que ele escreveria. Para o cineasta, no entanto, o estilo gótico não podia prescindir do ambiente invernal e da atmosfera sombria. A publicação do romance de Mutis, *A mansão de Araucaima*, em 1973, e sua adaptação para o cinema, em 1986, por Carlos Mayolo, constituem as principais balizas do “Gótico Tropical”. O filme aponta criticamente persistências do sistema colonial e abusos do poder, numa atmosfera de erotismo e mistério que flerta com as convenções do gênero inglês.

Dono de um casarão aristocrático no Vale do Cauca, Don Graciliano (interpretado pelo brasileiro José Lewgoy) é um homem movido pelo prazer: ouve ópera, entrega-se a banhos de leite preparados pelo escravo Cristóbal (Antonio Pitanga) ou pela sedutora Machiche (Vicky Hernández), que se relaciona com todos os homens do lugar, inclusive com o guarda (Carlos Mayolo). A mise-en-scène privilegia a sensualidade dos quadros, compostos como *tableaux*, em estreito diálogo com a pintura. O isolamento se rompe com o surgimento de Angela, que fará as vezes de donzela em apuros. A jovem atriz chega à mansão depois de fugir das gravações de um comercial (o diretor é vivido por Luis Ospina, montador do longa ao lado de Karen Lamassonne). (Lúcia Monteiro)

ANTONIO MARÍA VALENCIA: MÚSICA DE CÂMARA

ANTONIO MARÍA VALENCIA: MÚSICA EN CÁMARA (1987), de Luis Ospina, 87 min. Livre.

Documentário que resgata do esquecimento a memória trágica do compositor Antonio María Valencia (1902-1952), pioneiro da cultura musical e artística de Cali.

Produzido originalmente para a televisão, numa colaboração com o Departamento de Comunicação da Universidad del Valle, o documentário traz, em cinco movimentos, as etapas da vida do compositor e pianista prodígio. Apesar de o realizador não ter conhecido pessoalmente seu personagem, consegue dele uma surpreendente proximidade, talvez explicada por algumas similaridades em seus percursos. A narrativa reconhece a riqueza e o sofrimento de um homem que deixa sua provinciana cidade natal ainda menino para ganhar o mundo e regressa anos mais tarde, sem nunca poder se reajustar inteiramente a ela. Nascido em Cali em 1902, Antonio María Valencia consegue em 1923 uma bolsa do governo para estudar em Paris, na Schola Cantorum, com o professor Vincent d’Indy, ao lado do compositor hispano-cubano Joaquín María Nin-Culmell, irmão da escritora Anaïs Nin. Seis anos depois, interrompe sua promissora carreira europeia e regressa à Colômbia. Fundador do Conservatório de Cali, Valencia representa uma das primeiras afirmações do nacionalismo musical colombiano, comparável, no Brasil, a Heitor Villa-Lobos. Com base em entrevistas com contemporâneos e ex-alunos de Valencia, e amparado por um precioso material de arquivo, composto de fotografias, desenhos e pinturas, além de sua correspondência e de uma rara gravação de suas composições, o filme percorre com delicadeza a melancolia da música e da breve vida do artista, repreendido por sua homossexualidade. (Lúcia Monteiro)

OLHO E VISTA: PERIGA A VIDA DO ARTISTA

OJO Y VISTA: PELIGRA LA VIDA DEL ARTISTA (1987), de Luis Ospina, 26 min. Livre.

Nesta conversa com Luis Ospina dez anos depois de ter sido retratado em Agarrando pueblo (1978), o faquir caleño Dullman Poe, conhecido das ruas da cidade e espiado por câmeras internacionais, repete: “A televisão dos pobres é a recreação das ruas”.

Fazendo referência à velha política do pão e circo, o ilusionista e poeta Dullman Poe (Dudman Adolfo Murillo) discorre sobre a precarização da vida do povo colombiano, premissa para os números que apresenta na rua. A falta de diversão para os pobres, que já não podem ir ao cinema ou sequer pegar um ônibus, justifica sua frequente fala: “É para o povo rir, se entreter, esquecer a depressão”. Entre o fogo na língua, o vidro no corpo e a água no jornal, quanto valem três pesos se com isso não se paga nem um telefonema? *Olho e vista* retoma imagens do filme realizado por Luis Ospina e Carlos Mayolo dez anos antes, *Agarrando pueblo* (1978), que tinha em Dullman um de seus protagonistas, combinando-as a cenas do espetáculo do artista do momento da rodagem. A costura é feita pela conversa entre Ospina e Dullman, em que o faquir rememora um tempo de temor e loucura e atualiza a situação do artista de rua colombiano. A guerrilha, o anarquismo, a polícia e os mortos desaparecidos estão presentes na narrativa e compõem um cenário de guerra. Ainda que participe da pobreza de Cali e se veja como louco, Dullman aponta diferenças entre os que temem a discriminação e o resto dos loucos colombianos que, como ele, lutam para alimentar os seus filhos. (Paula Ramos)



ARTE-SÃO QUADRA A QUADRA

ARTE-SANO CUADRA A CUADRA (1988), de Luis Ospina, 25 min. Livre.

Na avenida Sexta, em Cali, hippies que são parte do cenário da cidade refletem sobre o que é ser artesão, caminhante e vialante.

Com um plano-sequência da avenida Sexta, embalado pelo rock da trilha sonora, o documentário começa como um mergulho no imaginário do movimento hippie surgido na San Francisco dos anos 1960. Os artesãos que trabalham por ali refletem sobre a criação de suas obras e também sobre o que significa fazer parte dessa atividade contracultural. Fica patente a diversidade do grupo, nada homogêneo no que diz respeito a ritmos e modismos. As divisões estabelecidas a cada quadra da rua, separando os radicados em Cali, os transeuntes e os estrangeiros, explicitam as diferenças entre os que deambulam e os que estão ali por escolha. A caminhada e a viagem lhes permitem viver novas experiências, não pautadas pelos parâmetros que enquadram e circunscrevem o que, para os hippies, está a sua margem: a sociedade de consumo. Tão interessante quanto a sequência inicial é o plano final, em que o único motivo que os tira dali é a chuva, e não a sociedade que combatem. (Paula Ramos)

FOTOFIXAÇÕES: RETRATO FALADO DE EDUARDO CARVAJAL

FOTOFIJACIONES: RETRATO HABLADO DE EDUARDO CARVAJAL (1989), de Luis Ospina, 25 min. Livre.

Eduardo Carvajal, mais conhecido como “La Rata”, fala sobre seu trabalho como fotógrafo de cena e videasta nos bastidores do cinema colombiano.

As inúmeras fotografias de cena e as várias horas de vídeo realizadas por Eduardo “La Rata” Carvajal nos bastidores de filmagens dão prova da proximidade do fotógrafo com a produção fílmica do país. Pouco a pouco, seu olhar deixa de fazer apenas registros para iniciar uma produção artística própria. O retrato falado do “foto-fixa” oficial do Grupo de Cali revela o valor artístico e histórico de suas imagens e nos conduz em um percurso pela cinematografia colombiana, começando por *Angelita y Miguel Ángel* (1971), de Caicedo e Mayolo, e passando pelas produções da dupla de documentaristas Marta Rodríguez e Jorge Silva. No depoimento íntimo e amistoso de “La Rata”, vê-se a cumplicidade tecida entre ele e Ospina. (Jenny Fonseca)



SLAPSTICK: A COMÉDIA MUDA NORTE-AMERICANA

SLAPSTICK: LA COMEDIA MUDA NORTEAMERICANA (1989), de Luis Ospina, 50 min. Livre.

Filme de montagem sobre as figuras centrais da comédia norte-americana do período silencioso. Realizado no centenário do nascimento de Charlie Chaplin (1889-1977), o documentário homenageia, além do próprio Carlitos, Mack Sennett e Buster Keaton.

Baseadas na performance precisa dos atores, as comédias do período silencioso ficaram conhecidas pelo termo em inglês formado pelas palavras *slap* (bofetão) e *stick* (bastão) – no Brasil são chamadas, não sem certo desprezo, de “comédia pastelão”. Ao longo de uma deliciosa montagem sonora com poucas cartelas de texto e nenhuma narração, *Slapstick: a comédia muda norte-americana* investiga o caráter subversivo desse gênero cinematográfico, que recusa as convenções do longa-metragem na época, nomeadamente através da destruição do espaço físico – a sequência de *Marinheiro de encomenda* (Keaton, 1928) em que hospital, teatro e delegacia vão abaixo é memorável. Realizado com materiais de arquivo pertencentes ao MoMA, o documentário retraza a história dos principais estúdios do gênero, como o Keystone, fundado por Mack Sennett, onde Chaplin começou sua carreira cinematográfica. O filme põe em evidência as complexas composições de quadro do *slapstick* – já que o riso surge menos da montagem do que dos eventos ocorridos dentro de cada plano. (Lúcia Monteiro)

ADEUS A CALI!

ADIÓS A CALI! (1990), de Luis Ospina, 50 min. Livre.

O desmonte de Cali é visto em imagens que expressam a construção da obra urbana moderna em contraponto ao desmoronamento e desaparecimento do antigo. Ao mesmo tempo, o documentário tenta dar conta da memória artística e cultural da cidade.

“Uma cidade sem passado é uma cidade sem memória.” Essa é uma das frases que vemos pichada nos muros de Cali, que conhece bem a voracidade do “progresso”. Depois de um processo intenso de urbanização na década de 1970, nos anos 1990 a textura da depredação marca grandes espaços inutilizados, colocando a modernidade em ruínas e demonstrando um esvaziamento do passado frente a novos edifícios que não cessam de chegar. Na primeira parte do filme, ocupa a tela a arquitetura da cidade: veem-se monumentos, fachadas e as formas concretas que a geometria urbana constrói. Faltam formas orgânicas, e o corpo humano surge apenas como contorno ou extensão das máquinas, e não o contrário. O vento é o único elemento natural que move essas estruturas marcadas no tempo, dando vida ao que parece inanimado. No segundo momento do filme, Cali é humanizada. O espaço da cidade, representando o que outrora era preenchido pela sensação de pertencimento, deixa agora seus ocupantes como estranhos no próprio lar, diante do desaparecimento da cidade. Vê-se dualidade no entendimento de resgate da memória quando falam artistas como Óscar Muñoz, Ever Astudillo, Karen Lamassonne e Fernell Franco, em oposição às declarações dos demolidores que participam dessa desconstrução. (Paula Ramos)

CÂMERA ARDENTE

CÂMARA ARDIENTE (1989), de Luis Ospina, 50 min. Livre.

Diante de uma câmera fixa, perguntas íntimas direcionadas aos habitantes de Cali acabam por dizer muito sobre o cenário da própria cidade e do país em seus âmbitos político, social, econômico e cultural.

“O amor existe?” “Você é feliz?” “O que você sonhou à noite?” Luis Ospina brinca com o que seria uma enquete de opiniões coletadas de maneira intrigante e bem-humorada. Conhecemos os relatos dos passantes e, não por acaso, o pano de fundo é o próprio espaço da cidade onde vivem, que dialoga com os temas das perguntas – aproximando o discurso do território em questão, como uma espécie de cartografia espacial do sentimento. Suas indagações atraem respostas profundas sobre a própria existência e não deixam de estar intrinsicamente relacionadas com o entorno que circunda todo e qualquer ser humano. Com formato semelhante ao que se vê nas reportagens televisivas, isto é, uma coleção de sujeitos anônimos imersos na massa, as exposições individuais e únicas jogam com a identificação do próprio espectador. O filme é permeado pela falta de perspectiva dos caleños, que expressam seus sonhos e desejos, ainda que frustrados. É possível observar válvulas de escape e planos de fuga diante das decepções políticas desses atores sociais. Ao final, assistimos a uma crônica da vida urbana colombiana do fim dos anos 1980, narrada coletivamente e costurada pelo realizador. *(Paula Ramos)*



NO PÉ, NO CABELO e NA CORRIDA

AL PIE (1991), AL PELO (1991) e A LA CARRERA (1991), de Luis Ospina, 25 min. Livre.

Série documental produzida para a televisão, acompanhando o cotidiano de engraxates, cabeleireiros e taxistas.

Os três documentários traçam um panorama do universo desses trabalhadores na Cali do início da década de 1990. Por meio de relações metafóricas com elementos como a salsa para os engraxates, o glamour para os cabeleireiros e o perigo para os taxistas, impõem-se conflitos existenciais maiores, ressaltando quão extraordinários são esses ofícios. “Somos os artistas do cenário que é a vida”, diz um dos engraxates. A partir de seus gestos diante da câmera, ao narrar o que fazem e expor quem verdadeiramente são, tornam-se personagens encenando os próprios cotidianos com o que se tem de mais valioso entre as três funções: o contato com o outro. Não fossem a troca e o vínculo com sua clientela – ou o risco, no caso dos taxistas –, o encontro não existiria, e tampouco os ofícios. Com o mesmo formato observador, a câmera inclui Ospina em *No cabelo*, quando ele entra no quadro para cortar o cabelo. *(Paula Ramos)*

AUTORRETRATO PÓSTUMO DE LORENZO JARAMILLO

AUTORRETRATO POSTUMO DE LORENZO JARAMILLO (1993), de Luis Ospina, 9 min. Livre.

Rodado em preto e branco, o monólogo de Lorenzo Jaramillo é interpretado por sua irmã, a atriz Rosario Jaramillo, meses depois da morte do pintor.

Um plano, um monólogo, uma atriz: com simplicidade, Ospina cria uma contundente homenagem póstuma a seu amigo Lorenzo Jaramillo, condensando em nove minutos a intensidade do pintor, também retratado em *Nosso filme* (1993). Numa delicada e profunda interpretação, sua irmã, Rosario Jaramillo, nos fala do universo pictórico e pessoal de Lorenzo. “Essa cabeça não sou eu nem é outra pessoa, e tampouco o mundo nela refletido”, diz ela em determinado momento, em referência à série *Cabezotas* (1983-1990). A “cabeça” que nos fala escapa habilidosamente dos limites da representação: não é Rosario interpretando Lorenzo nem Lorenzo incorporado em Rosario, mas o espaço entre os dois, entre suas memórias familiares e artísticas. O preto e branco se colore pelo texto, que faz o tempo todo alusões à cor. *(Jenny Fonseca)*

NOSSO FILME

NUUESTRA PELÍCULA (1993), de Luis Ospina, 96 min. 16 anos.

“Nosso filme” é o modo como Lorenzo Jaramillo se refere à construção do documentário realizado por Luis Ospina sobre ele, quase uma autobiografia.

Depois dos retratos documentais dedicados a personagens anônimos e célebres, Luis Ospina realiza *Nosso filme*, em que o sujeito retratado é o artista colombiano Lorenzo Jaramillo e o objeto é a maneira de fazer o filme. Pintor de grandes telas, gravador, desenhista, homem ligado ao teatro e à música e apaixonado por cinema, Jaramillo não gostava que seus maiores feitos fossem apresentados frontalmente. Se Ospina atende os desejos de Jaramillo, é por compreender seus sentidos na cocriação deste retrato singular, peculiar, complexo e raro. O realizador esteve por dois anos com o artista, que adoeceu por conta da aids e faleceu aos 36 anos. Amigos seus contam intimidades sobre seus gostos e sua forma de viver pelo mundo, em Bogotá ou em Paris. Jaramillo aceitou estar acompanhado das câmeras em seu precoce fim. Se expôs, sendo filmado na cama quando para ele já não existia imagem fora, apenas dentro de si. Não teve medo de falar sobre sua enfermidade e nem sobre a morte. Foi sua maneira de seguir trabalhando e de se sentir vivo até o final. *(Paula Ramos)*

CAPÍTULO 66

CAPÍTULO 66 (1994), de Luis Ospina e Raúl Ruiz, 25 min. 12 anos.

Telenovela gótica de narrativa fragmentada, em que diálogos sobre a morte e a amnésia convivem de forma enigmática numa escola.

Ao final de uma oficina de Raúl Ruiz na Academia Superior de Artes de Bogotá, Ospina propõe que realizem um filme juntos. A premissa seria filmar “rápido e barato”. O resultado é este vídeo experimental, com roteiro construído coletivamente pelos participantes da oficina, como um *cadavre exquis*. Cenas desconexas vão tecendo aos poucos um estilo em que a música, as atuações e os diálogos característicos do melodrama se misturam ao mistério, à planimetria e à iluminação do gótico, criando uma atmosfera de estranhamento que decodifica os gêneros. O elenco reúne os irmãos Rolf e Heidi Abderhalden, atuais diretores do Mapa Teatro, e María Teresa Hincapié (1956-2008), pioneira da performance na Colômbia. *(Jenny Fonseca)*

MUCHO GUSTO

MUCHO GUSTO (1997), de Luis Ospina, 138 min. 16 anos.

Partindo da fisiologia do gosto, o documentário percorre os vários caminhos em que este conceito se vê questionado pelas artes, pela ética e pela estética.

Neste intenso documentário sobre os significados da apreciação estética, após a presença ostensiva do narcotráfico na década de 1980 na Colômbia, cabe a cada área do conhecimento discutir e contradizer suas distintas formas de apropriação e construção. Percebe-se que suas infindáveis definições serviram não só para estabelecer relações de negação cultural, impostas pelas grandes estruturas de poder dominante, como também para que as rupturas necessárias desses códigos viessem à tona. São questionados a moda e os hábitos determinados pela moral e pela ética, a estética e a história da arte, através de obras propositalmente de mau gosto, nas provocações de artistas colombianas como Beatriz González. As telenovelas latino-americanas são vistas como fenômeno cultural que rompe com a segregação de gêneros concebidos pela classe burguesa para dar lugar a ideais coletivos que desafiam o gosto como arma de exclusão e desvalorização do outro. Os críticos Eduardo Serrano e Luis Alberto Álvarez, os artistas Pedro Alcántara e Marta Elena Vélez, a antropóloga Elizabeth Reichel e outros artistas, historiadores, psicanalistas, um poeta, um fisiólogo, um semiólogo e um humorista dialogam e discordam, abrindo caminho para uma dialética do gosto. O documentário nunca foi transmitido pela televisão e teve só uma exibição pública, na Cinemateca Distrital de Bogotá. *(Paula Ramos)*





SOPRO DE VIDA

SOPLO DE VIDA (1999), de Luis Ospina, 110 min. 16 anos.

Quem matou Golondrina? As investigações sobre o crime, conduzidas pelo detetive particular Emerson Roque Fierro, envolvem um lutador de boxe aposentado, um político em campanha, os donos de um cassino e os administradores de um hotel no centro de Bogotá.

É com os códigos do *film noir* e uma série de referências cinéfilas que Luis Ospina leva às telas o minucioso roteiro escrito por seu irmão, Sebastián Ospina. De capa, chapéu e cigarro aceso, o ex-policial Emerson Roque Fierro (Fernando Solórzano) conduz as investigações na qualidade de detetive particular, com o objetivo de inocentar Óscar López (Edgardo Román), um boxeador aposentado, autor presumido do crime. Numa combinação de trechos em preto e branco que evocam os policiais dos anos 1940, cenas escuras filmadas em cores que ressaltam a expressividade das sombras, como na releitura do gênero já nos anos 1960, e momentos em que as cores fortes da película Kodak e os metais da trilha sonora conferem ao longa tonalidade contemporânea e tropical, a história de Golondrina (Flora Martínez) é narrada em uma cascata de flashbacks. O contraste entre os personagens e as imagens da cidade revelam as desigualdades da sociedade colombiana, vistas no pano de fundo. A pós-apocalíptica sequência inicial é composta por materiais de arquivo da tragédia de Armero – em 1985, a erupção do vulcão Nevado del Ruiz cobriu de lama a pequena cidade, matando dois terços de sua população. Golondrina vivera em Armero, assim como a finada mulher do detetive. Na intrincada trama elaborada pelos irmãos Ospina, não há lugar para coincidências. (Lúcia Monteiro)

O DESASSOSSEGO SUPREMO: RETRATO INCESSANTE DE FERNANDO VALLEJO

LA DESAZÓN SUPREMA: RETRATO INCESSANTE DE FERNANDO VALLEJO (2003), de Luis Ospina, 90 min. 14 anos.

Retrato documental do provocador escritor Fernando Vallejo, nascido na Colômbia e radicado no México. Autor de romances autobiográficos e outras obras literárias, Vallejo se torna mundialmente conhecido pela adaptação para o cinema de seu livro A Virgem dos sicários pelo cineasta franco-suíço Barbet Schroeder.

Neste último retrato documental realizado por Ospina, o protagonismo é da prosa desesperadamente pessimista de Fernando Vallejo, escritor nascido em Medellín em 1942 e radicado no México desde os anos 1970. Além dos trechos de seus romances autobiográficos reunidos no livro *El río del tiempo* (1999), lidos pelo próprio autor ou reproduzidos em inscrições sobre a imagem videográfica, o filme comporta partes do violento discurso que ele profere no Encontro Ibero-americano de Escritores realizado em Bogotá, em 2000, entrevistas absolutamente provocadoras dadas por Vallejo à televisão colombiana e uma série de encontros entre cineasta e personagem. O título, que retoma o verso inicial de *Acuarimántima*, do poeta colombiano Porfirio Barba Jacob (1883-1942), a quem Vallejo dedica um largo estudo, evoca seu desassossego com relação ao país de origem, onipresente em sua escrita, que aborda frontalmente a hipocrisia da religião, a violência do narcotráfico, os abusos políticos. “Por que a China desperdiçará em testes subterrâneos tanta bomba custosa se há aqui lugar para jogá-las à luz do dia e sob o calor do sol? Ah, vovó, se você soubesse, se vivesse, mas não, felizmente não”, escreve Vallejo. “Não se reproduzam. Não paguem na mesma moeda o mal que lhes foi feito”, fala ele, com voz doce e expressão impassível. Foi Ospina que apresentou *A Virgem dos sicários*, maior sucesso do escritor, ao cineasta franco-suíço Barbet Schroeder, que o leva às telas em 2000. A tese de *O desassossego supremo*, porém, parece ser a de que a potência da obra e da vida de Vallejo ultrapassa a narrativa do encontro amoroso, em Medellín, entre um velho gramático e um jovem matador. (Lúcia Monteiro)

VÍDEO (B)ART(H)ES

VIDEO (B)ART(H)ES (2003), de Luis Ospina, 3 min. Livre.

Videarte que toma como ponto de partida Fragmentos de um discurso amoroso, de Roland Barthes, e que, a partir da montagem de imagens de diferentes fontes e formatos, explora a tensão entre o amor e o suicídio.

Resposta de Ospina ao projeto *Fragmentos de um vídeo amoroso*, formado por 34 vídeos realizados por artistas plásticos, videoartistas e documentaristas colombianos, o vídeo faz uso de fragmentos de seus curtas-metragens *Autorretrato (dormido)* (1971) e *Ato de fé* (1970). Os trechos são montados junto a imagens realizadas por Ospina na Índia, em que vemos uma mulher dormindo desde uma perspectiva quase voyeurista e erótica. Assim, em um exercício de montagem e autorreferencialidade, as imagens adquirem novo sentido, ambigualmente erótico e suicida, onde Eros e Tânatos se encontram nas telas divididas do *splitscreen*. (Jenny Fonseca)

UM TIGRE DE PAPEL

UN TIGRE DE PAPEL (2007), de Luis Ospina, 114 min. Livre.

Nunca houve um homem como Pedro Manrique Figueroa. A vida do artista e ativista, precursor da colagem na Colômbia, é aqui reconstruída a partir de depoimentos de amigos, ex-amantes e colegas de trabalho.

Através de entrevistas, de imagens de arquivo e do suposto legado visual de Pedro Manrique Figueroa, esta colagem-reconstrução retrata a vida desse artista misteriosamente desaparecido, cujas aventuras refletem o percurso de uma geração que viveu as revoluções culturais e políticas da segunda metade do século XX e que perseguiu utopias através da militância política e da criação artística, ou do difuso interstício entre as duas. Chamado por Carlos Mayolo de “alter-vago” ou o amigo imaginário da sua geração, Pedro Manrique Figueroa aparece em toda classe de acontecimentos históricos com a mesma onipresença do protagonista de *Zelig* (1983), de Woody Allen. Essa onipresença é, porém, difusa: de PMF vemos sempre uma mancha, uma pessoa desfocada, em segundo plano ou de costas. O filme questiona os mecanismos de veracidade do chamado *cinéma vérité*, para enunciar um “cinéma-mentiré”, em que o falso pode ser mais verídico que a dita verdade. (Jenny Fonseca)



TUDO COMEÇOU PELO FIM

TODO COMENZÓ POR EL FIN (2015), de Luis Ospina, 208 min. Livre.

Em meio à luta para sobreviver a uma grave doença, Luis Ospina reconstrói a história do Grupo de Cali, coletivo que logrou criar um corpus cinematográfico que tem conseguido transcender a morte de alguns dos seus integrantes para ser parte vital da história do cinema colombiano. Este autorretrato desafia a finitude da vida e faz uma homenagem à amizade e ao delírio criativo.

Imagens de arquivo mostram prédios colapsando, casas caindo, fortes estruturas de concreto sendo demolidas: com a iminência da queda, da catástrofe e da destruição começa este autorretrato, para então uma voz comentar que o fim do mundo não é uma explosão, mas um gemido. Andrés Caicedo, que registrou suas últimas palavras em várias cartas antes de se suicidar, numa delas escreveu: “Você também premedita sua própria morte; é a única forma de vencê-la”. Quase quarenta anos depois, Luis Ospina decide não premeditar sua morte, mas desafiá-la criando este emocionante autorretrato a partir de entrevistas, imagens de arquivo, referências cinéfilas e encontros com seus amigos da Caliwood. Sua própria história clínica enuncia desde o começo o caráter íntimo do relato, em que vida e obra não se separam, e a iminência da morte é um estímulo para tentar entender o que ele e seus amigos construíram coletivamente. O legado do Grupo de Cali aqui é autorreferenciado de forma minuciosa, deixando claro que seus filmes poderão sempre ser recontextualizados e relidos por seus próprios autores. As produções são portanto infinitas, obras sempre em processo que desafiam a latência do esquecimento. (Jenny Fonseca)

OS AUTORES

Andrés Caicedo (1951-1977), escritor e cineasta nascido em Cali, ligado ao grupo literário Los Dialogantes, ao Cine Club de Cali e à revista *Ojo al Cine*. Publicou em vida *Viva a música!* (lançado em português pela Editora Rádio Londres, em 2014), além de contos e peças de teatro, em edições póstumas.

Carlos Mayolo (1945-2007), cineasta e ator nascido em Cali, fundador do Cine Club de Cali e da revista *Ojo al Cine* junto a Andrés Caicedo, Luis Ospina e Ramiro Arbeláez. De formação autodidata, realizou inúmeros curtas e longas-metragens para cinema, além de séries televisivas e peças de publicidade. É autor da autobiografia *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine* (2002).

Jenny Fonseca Tovar é formada em Cinema e Televisão pela Universidade Nacional da Colômbia, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP).

Lúcia Ramos Monteiro é crítica, curadora e pesquisadora. Doutora em cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP), realiza pós-doutorado em cinema na USP com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Marc Berdet é sociólogo e filósofo. Doutor pela Université Panthéon Sorbonne Paris 1. É autor de *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville marchandise* (2013), *Walter Benjamin. La Passion dialectique* (2014), *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser* (2014, com Thomas Ebke) e *Le Chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories* (2015). Desenvolve pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP) com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Marina da Costa Campos é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Michèle Faguet é escritora e curadora. Mestre em História da Arte pela Universidade Columbia (Nova York), lecionou na Universidad de Los Andes (Bogotá), no California College of the Arts (San Francisco) e no Dutch Art Institute (Enschede). Dirigiu diversos espaços de exposição alternativos, como La Panadería (Cidade do México), Espacio La Rebeca (Bogotá) e Or Gallery (Vancouver), além de ter atuado como curadora visitante no Banff Center em Alberta, como coordenadora de exposições no Swiss Institute de Nova York e como curadora adjunta na Aliança Francesa de Bogotá. Vive e trabalha em Berlim.

Patricia Ardila é jornalista.

Paula Nogueira Ramos é formada em Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestre em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual pela Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Ramiro Arbeláez é professor titular da Escuela de Comunicación Social – Facultad de Artes Integradas da Universidad del Valle (Cali), onde ensina desde 1980. Fez parte do Cine Club de Cali e da revista *Ojo al Cine*. Estudou História na Universidad del Valle e fez mestrado em Cinema na Universidade de São Paulo (USP). Dirigiu a Cinemateca do Museu La Tertulia de 1977 a 1986. Entre suas realizações mais importantes estão os ensaios “*Garras de oro: The Intriguing Orphan of Colombian Silent Film*” (2009, com Juana Suárez), a pesquisa *Crítica de cine: Historia en textos* (2011, com Juan Gustavo Cobo Borda) e o longa-metragem documental *Garras de oro: Herida abierta en un continente* (2014, com Óscar Campo).

MOSTRA

REALIZAÇÃO

Buena Onda Produções Artísticas e Culturais

REALIZAÇÃO LOCAL

Buendía Filmes

IDEALIZAÇÃO E CURADORIA

Lúcia Ramos Monteiro

COORDENAÇÃO GERAL E PRODUÇÃO EXECUTIVA

Natalia Christofolletti Barrenha

PRODUÇÃO LOCAL

Fernanda Teixeira

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO

Malu Tostes

Marina da Costa Campos

PROJETO GRÁFICO

Fernando Naigeborin

www.fnaigeborin.com

Manaira Abreu

www.mandacarudesign.com.br

DIAGRAMAÇÃO

Wallace Lopes

WEBSITE

Carina Oliveira

www.carinasoliveira.com

VINHETA

Luis Ospina

TRADUÇÃO DOS FILMES

Daniel Maggi Balliache

LEGENDAGEM

Daniel Maggi Balliache

Fernanda Teixeira

MINICURSO

Fabián Núñez

Marc Berdet

Patrícia Machado

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Nobre Assessoria

REDES SOCIAIS

Agência eComunica

COMUNICAÇÃO E MARKETING

Seven Star

RECEPÇÃO DE ABERTURA

Cozinha Portunhol

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO

Lúcia Ramos Monteiro

AUTORES

Andrés Caicedo

Carlos Mayolo

Jenny Fonseca

Lúcia Ramos Monteiro

Luis Ospina

Marc Berdet

Marina da Costa Campos

Michèle Faguet

Patricia Ardila

Paula Nogueira Ramos

Ramiro Arbeláez

TRADUÇÃO

Eloise de Vylder

Natalia Christofolletti Barrenha

Tatiana Lima Faria

PREPARAÇÃO E REVISÃO

Mariana Delfini

Natalia Christofolletti Barrenha

CRÉDITOS DE FOTOGRAFIA

Capa: Juan Cristobal Cobo

Demais: Arquivo Luis Ospina (págs. 100, 101, 103, 104, 105, 106, 112, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 127); Patricia Restrepo (pág. 107); Eduardo “La Rata” Carvajal (págs. 108, 110); Carlos Mayolo (pág. 114).

AGRADECIMENTOS

Adriana Christofolletti, Alejandro Borda, Amanda Garay, *Afterall Journal*, Burning Blue, Camila Moraes, Christophe Lecarpentier, *Revue Cinémas d'Amérique Latine*, Cinemateca Distrital de Bogotá, Diana Milena Atehortúa Bueno, Diego Matias Cordes, Festival Internacional Pachamama – Cinema de Fronteira, Ignacio Del Valle Dávila, Jorge Forero, Laura Chará, Lina González Vergara, Marcelo Cordero, María Isabel Castañeda Lozano, María Paula Lorgia Garnica, María Nauer, Mateus Nagime, Melisa Zapata, Naira Silveira, Oliverio Torres Serrano, Paula Villegas, Patricia Restrepo, Pedro Pipano, Regiane Ishii, Rose Thompson, Sebastián Ospina, Teresa Sanches, Vinicius Moura, Yves Brum, Zona A. E muito especialmente a Luis Ospina.

Apoio



Produção



Produção Local



Patrocínio





Patrocínio

CAIXA

